

FILMCRITICA



“Come sposare un milionario”, un nuovo film in CinemaScope

Numero 33



Lire 200

AMENGUAL-BERGER - CATALDO - CRESCENZI - DELLA VOLPE
FERRARA - FRANCHINI - LUIJDJENS

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

MARCHE

ANCONA	- Goldoni
ANCONA	- Metropolitan
JESI	- Olympia

LAZIO

ROMA	- IV Fontane
ROMA	- Metropolitan
ROMA	- Palazzo Sistina

CAMPANIA

NAPOLI	- Corona
NAPOLI	- Metropolitan
SALERNO	- Apollo



Sommario

<i>Taccuino</i>	Galvano della Volpe	55
<i>Il balletto in teatro e nel cinema</i>	Adriaan H. Luijdjens	58
<i>Psicologia e simbolo in Renè Clément</i>	Giuseppe Ferrara	69
<i>Il cinema e la storia</i>	Raffaello Franchini	75
<i>Il mito di Tristano e Isotta nel cinema</i>	Barthelemy Amengual	78
Note e corsivi:		
<i>Le mattinate dei critici milanesi</i>	Rudi Berger	82
<i>Che cosa è la Fedic?</i>	Bruno Crescenzi	84
<i>Camillo Boito novelliere e Luchino Visconti</i>	Antonino Cataldo	87
Schede critiche		
<i>Ha ballato una sola estate</i>	Rudi Berger	



IN COPERTINA: Marilyn Monroe, Lauren Bacall e Betty Grable nel film in « CinemaScope » *Come sposare un milionario* (technicolor) diretto da Jean Negulesco (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 Precess 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. 2.000, per l'Estero L. 4.000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - *Filmercritica* 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.

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

TACCUINO

di

GALVANO DELLA VOLPE

L'alibi del « cleric ». — Il defunto Gide si è compiaciuto di richiamare, in una sua nota *Introduzione al teatro di Goethe*, un episodio ad effetto della vita del poeta, registrato s'intende, dal fedele Eckermann. « Viene in mente — dice Gide — il suo colloquio con Eckermann, subito dopo quella nostra rivoluzione del 1830 ch'ebbe in Germania una eco considerevole: — Ebbene, grida Goethe nel vivace incontro, che pensate degli avvenimenti? Il vulcano è in eruzione; tutto è in fiamme; sono finite le piccole discussioni a porte chiuse! — Sì, una spaventosa avventura, risponde Eckermann; ma c'era da attendersela, con un simile ministero e date le circostanze, la famiglia reale... Goethe lo interruppe: — Non mi intendete carissimo, non parlo di quella gente. Si tratta di tutt'altra cosa. Io vi parlo della dichiarazione testè fatta da Goffredo di Saint-Hilaire all'Accademia: la sua disputa con Cuvier [il grande paleontologo] è della massima importanza... ». Ora, l'effetto che il defunto scrittore francese vuole raggiungere, risfoderando il documento goethiano, il lettore lo coglie dalle sue parole introduttive: che « Goethe si occupa del permanente, non dell'episodico », delle « leggi eterne » della natura e della storia, ma « niente affatto di ciò che il colpo di dadi delle congiunture non può apportare che una volta soltanto » etcetera. Cioè l'effetto vuol essere di persuadere ancora una volta il lettore e se stesso che l'artista, l'intellettuale (il cleric), è al di sopra delle « congiunture », di ciò che accade una volta sola (come se tutti i grandi avvenimenti, che hanno impegnato a lungo l'umanità civile, non avessero proprio anch'essi questo carattere in quanto storici), ed ha rapporti soltanto col « permanente », con l'« eterno ». E per vedere fin dove può portare in pratica questa alta persuasione non c'è che da scorrere le seguenti righe di un diario steso dallo stesso scrittore durante l'occupazione tedesca della Francia: « Agli occhi degli ostinati partigiani — scrive André Gide — appariranno vergognosamente opportunisti coloro che, non dando infine grande importanza al regime e allo stato della società, hanno orrore soprattutto del disordine e non rivendicano pressochè altro diritto civile che quello di pensare e amare liberamente » (Journal 1939-42,

p. 57). Non c'è che da ricordare il contegno, appunto, di Gide durante quel periodo della storia della Francia.

Esotismo impoetico. — L'abisso esistente fra le classi sociali, la loro distanza incolmabile, la realtà insomma delle classi, in un rigo ben espressivo dello stesso Gide *grand bourgeois*: « la mia educazione [pietistica] mi rendeva sensibile all'esotismo della miseria » (Si le grain ne meurt, 1928, p. 182). C'è, nella scelta, per l'occasione, di quel termine della mitologia romantica, una punta di cinismo borghese (magari inconsapevole) che l'accento alla sensibilità caritatevole rende non meno ma più evidente e direi naturale.

Spartaco e Kierkegaard. — Poco tempo fa un leader cattolico italiano ha ricordato alle Sinistre che non bisogna mai confondere il « Cristo storico, la Chiesa » con « Spartaco liberatore di schiavi ». Ben giustamente, chè egli intendeva dire, in sostanza, che la eguaglianza cristiana degli uomini è essenzialmente eguaglianza di essi al fine della salvezza spirituale religiosa, in funzione, insomma, di una istanza di vita extramondana, rispetto a cui la vitamondana, sociale e morale, ha un valore solo strumentale e di riflesso, perdendo così di consistenza specifica in ogni suo concreto o storico interesse o problema (schiavitù, servitù della gleba, salariato e annessi e connessi). Anche testi cristiani modernissimi, e non certo sospetti di cristianesimo codino, come il seguente testo del protestante Kierkegaard, sono in questo perfettamente d'accordo (e non potrebbe essere altrimenti) coi santi padri della Chiesa cattolica: « Il Cristianesimo — dice infatti K. — non è punto cieco e neanche parziale: esso contempla con la calma dell'eternità tutte le ineguaglianze umane, non sostiene bellicosamente questo o quel partito; esso osserva certo con afflizione che c'è della gente unicamente preoccupata della terra e dei falsi profeti della materialità, che vuol far credere, nel nome del Cristianesimo, che solo i potenti son responsabili dell'ineguaglianza terrestre, come se, per stabilire l'eguaglianza, il povero fosse in diritto di fare tutto fuorchè diventare un cristiano in piena convinzione e in piena verità: ma è questa la strada che ci avvicinerà all'eguaglianza e all'equità cristiana? Il Cristianesimo non pretende, dunque, di cancellare le differenze, nè quella della condizione alta nè quella della condizione bassa » etcetera (Vita e Regno dell'Amore, trad. franc., Aubier, 1945, p. 83). Coerente e ovvia questa concezione mistica, e quindi negativa, della ineguaglianza terrestre: ma come dar torto a Spartaco di non possedere rispetto alla ineguaglianza terrestre o umana quella « calma » ch'è solo dell'Eterno?

Conrad e il famoso « oppio ». — Una abbastanza recente variazione del concetto marxiano della « religione oppio del popolo » (« Sie ist das Opium des Volks »): in Per la critica della filosofia del diritto di Hegel, 1844) l'ho trovata rileggendo Lord Jim di Joseph Conrad, com-

pianto scrittore anglo-polacco, buon democratico ma non particolarmente interessato a questioni sociali, essendo, come tutti sanno, la vita sul mare e in lontani paesi il tema principale dei suoi romanzi e racconti. (E non è da escludere che più che Carlo Marx il Conrad riecheggi nelle sue parole una cinica frase dell'esteta John Ruskin). Dice, dunque, il Conrad di un pastore protestante che «egli possedeva sull'Inconoscibile cognizioni abbastanza precise per condurre sulla via retta gli abitanti delle capanne senza turbare la pace di coloro che una infallibile Provvidenza ha destinato a vivere nei castelli». Anche il romantico Conrad se n'era accorto. Di lui si può anche leggere con profitto la sua famosa requisitoria contro la società armatrice del «Titanic» che mandò la nave alla morte nello sforzo di battere in velocità le navi delle società concorrenti (lettura di attualità anche, per comparsa di un ennesimo mediocre film americano sulla catastrofe del 1912, che lascia tuttavia trasparire la verità sugli ordini dall'alto circa la velocità da tenere: a velocità normale, dimostra Conrad e dimostrò a suo tempo l'inchiesta, quel superficiale urto lungo l'iceberg non sarebbe stato fatale e sarebbero state salve quelle trecento circa povere anime). La nobile requisitoria conradiana si trova in un volume di scritti vari del C., che ho ritrovato nella bella edizione italiana delle opere curate dal Bigongiari e stampata dal Bompiani.

GALVANO DELLA VOLPE

Il balletto in teatro e nel cinema

(a colloquio con Leonide Massine)

di

ADRIAAN H. LUIJDJENS

Adriaan H. Luijdjens, redattore per l'Italia dell'« Algemeen Handelsblad » di Amsterdam e di altri giornali, è uno scrittore olandese particolarmente interessato alle questioni teatrali e in specie a quelle del balletto. Ha fondato nel 1924 la rivista « La Maschera » che per molti anni rimase la maggiore pubblicazione del genere. Risiede a Roma dal 1925.

Credo che in primo luogo venga la questione linguistica: se si suggerisse ad un onesto professionista l'idea che la sua figliola diventasse una ballerina il brav'uomo sgranerebbe tanto di occhi. Se meridionale si farebbe il segno della croce. Eppure « ballerina » è in tutto il mondo un titolo accademico che si acquista assai difficilmente, un titolo onorato come quello di generale o ammiraglio, con la differenza che di generali il mondo purtroppo ne è pieno, mentre le « ballerine » sono rare. Il fatto stesso che il lettore sorrida leggendo queste cose e le consideri una « boutade », spiega tutto. La lingua italiana non fa differenza tra le ballerine, cioè le « girls », le ragazze del teatro di varietà o dell'avanspettacolo e quelle eccelse creature che si chiamano la Pavlova, la Karsavina, la Tomanova, la Tallchief. Tutte ballerine. All'estero si indica col nome di « ballerina », con quella esatta parola italiana, che ci fa ricordare ogni giorno dove stava la culla di quella grande arte del balletto, la danzatrice eccellente, la rara creatura che pur tenendosi ad una rigida « grammatica » riesce ad esprimere, colle movenze del suo corpo le cose più eccelse alle quali sensibilità umana possa giungere. E « ballerino » o più spesso « premier danseur noble » è quel tale grandissimo artista che scrive da sommo poeta i suoi madrigali con i piedi. Sono esseri che vivono nella stratosfera degli artisti d'eccezione e nessuno si sognerebbe mai di indicarli con un nome che li confondesse con chi lavora nella rivista o al caffè-concerto.

Forse si potrebbe anche in Italia adottare un nome un po' esotico, un nome straniero che « fa fino ». Considerando che dopo la venuta di Caterina de' Medici a Parigi l'arte del balletto si è sviluppato più che altro alla corte di Francia si potrebbe creare il titolo di « danseur » e « danseuse ». I commendatori, notai ed avvocati, forse si opporrebbero di meno all'idea di una figlia « danseuse » che alla « ballerina » nata dai loro lombi. E se poi un amico erudito racconta che Francesco II, Carlo IX, Enrico III, Luigi XIII, Luigi XIII e specialmente Luigi XIV coltivavano l'arte del balletto non da dilettranti e che ai nostri giorni le principessine reali d'Olanda, figlie della regina Giuliana, frequentano assiduamente la scuola di balletto, si arriverà forse ad un fenomeno simile a quel che è successo in Inghilterra dove le

scuole ed accademie di balletto si contano a centinaia e dove per conseguenza l'arte fiorisce come in nessun altro paese e produce degli artisti di fama mondiale.

Attenzione però. I titoli, per valere, debbono essere rari e meritati. Se ogni fanciulla che occupa un posto non del tutto anonimo nel « corps de ballet », per il fatto di interpretare talvolta piccole parti da solista, cominciasse a chiamarsi « danseuse » saremmo presto da capo e allora bisognerebbe andare in cerca di un nome più eccelso ancora dietro la cortina di ferro, visto che la terza patria del balletto è la Russia. No, « danseuse » dovrebbe rimanere un titolo rarissimo e come in Inghilterra non ci si sognerebbe di chiamare « ballerina » la pur grandissima Moira Shearer (« Scarpette Rosse ») e la prima delle tre « Storie d'amore ») che rimane semplicemente « dancer », mentre « ballerina » sono Margot Fonteyn o Alicia Markova (vero nome Marks), così in Italia dovremmo per il momento contentarsi di non avere alcuna « danseuse » e sperare nell'avvenire. Anche le più note e pur bravissime prime ballerine della Scala o del Teatro dell'Opera non sono a quell'altissimo livello, dal quale si può aspirare ad un titolo che tra le Italiane avrebbe ornato la Camargo, la Grisi, la Taglioni o Virginia Zucchi. E' gran peccato che in Italia non esista quella gerarchia dei valori nel balletto che troviamo all'*Académie Nationale de la Danse* a Parigi. Lì un « petit rat » non si sognerebbe di voler passare per un « rat » senza aver passato l'apposito esame e un « petit sujet » o perfino un « gran sujet » è conscio di essere ben altra cosa di un « premier danseur » per non parlare della « première danseuse étoile ». Ma l'*Académie* data dal 1661 e nel balletto, la più tradizionale di tutte le arti, i secoli contribuiscono al vigore.

In Italia una vera tradizione non esiste più. Troppi e troppi lunghi sono stati i periodi di sonnolenza che hanno spezzato lo sviluppo del balletto in questo paese. Dopo i primordi cinquecenteschi si può dire che solo nel grande periodo che va dalla Rivoluzione Francese alla costituzione del Regno, o se si vuol essere più esatti dal 1812 (arrivo di Salvatore Viganò a Milano) al 1887 (partenza di Enrico Cecchetti per Pietroburgo) l'Italia e specialmente Milano sia stato un vero fulcro internazionale dell'arte della danza. Per il momento dunque l'Italia, pur avendo alcune buone ballerine e anche qualche buon ballerino, non ha nessuna « danseuse » e nessun « danseur » e non li avrà finché l'onesto borghese sbalordisce all'idea che la sua figlia possa diventare « ballerina ». Dove difetta il rispetto, l'arte languisce.

Si sono tuttavia fatti dei progressi e tutti in tempi recenti. All'arrivo a Roma di un complesso tutt'altro che spregevole come il « London Festival Ballet » nell'autunno del 1952, gli fu assegnato il teatro Quattro Fontane e per l'accompagnamento una orchestra più che mediocre. I prezzi, come quasi sempre in Italia dove si stima ancora che l'arte possa trovare i suoi intenditori solo tra la gente agiata, erano sbalorditivi e anche per questa ragione, la sala restava semivuota. Sui giornali dei bravi critici musicali si lagnavano che la musica era cattiva e male eseguita. Avevano ragione. In un quotidiano, che passa per informatissimo, si poteva leggere che scene e costumi di « Shehe-

razade » erano scadenti e che vi era in tutta la compagnia un solo vero ballerino e per quello si trattava di un dono di natura, essendo egli negro.

Il giornale aveva torto. Il « negro » era Vassilie Trounov, noto ballerino russo, che per l'interpretazione della parte dello « schiavo d'oro » si era truccato da negro. Le scene e i costumi erano quelli originali di Leon Bakst senza i quali il capolavoro di Fokine non sarebbe quella grande cosa che è. Bakst, la cui arte ha influenzato tutt'una epoca, ha realizzato in « Sheherazade » per la prima volta l'unità ottica dello spettacolo, cosa che i maggiori scenografi del passato invano avevano cercato e che anche ai giorni nostri raramente ci è dato di vedere. Assai giustamente davanti a tali ostacoli, Anton Dolin decise di non dare che due dei tre Programmi annunciati. Come avrebbe potuto eseguire la musica di Stravinsky per « Petrouchka » una orchestrina che non convinceva troppo nelle melodie orecchiabili del « beau Danube »? Nella platea ogni sera si trovava la figlia del divo Nijinski e ripeteva: « Come sarà tutto di nuovo smorto e noioso a Roma quando saranno partiti ». Ella godeva di quello spettacolo che senza essere eccellente era tuttavia di classe; eppure era lei la prima alla quale non poteva sfuggire la differenza tra il pur bravissimo Trounov e il suo padre Nijinski che aveva creato la parte dello schiavo, facendone cosa talmente sublime che chi l'ha visto, anche ora dopo quarant'anni ne parla con rapimento.

E venne l'E.A. '53 con il cosiddetto « Teatro dei settemila ». Nelle condizioni meno adatte, davanti ad un pubblico non preparato che seduto su panche di legno poteva indovinare più che vedere ciò che si svolgeva sul microscopico palcoscenico, si è sacrificato uno dei più famosi complessi del mondo, l'*American National Ballet Theatre*. Il balletto, arte raffinata che rende vivi i nostri più deliziosi sogni, domanda un ambiente di lusso e non delle impalcature di ferro, rude tavole di legno, la ghiaia per terra e i rauchi strilli del bruscolinaro. Annunziato sul programma generale della Mostra Internazionale d'Agricoltura come... la superrivista americana, temo che Ballet Theatre non abbia contentato quelli spettatori che si aspettavano una Wandissima all'ennesima potenza. Molti però hanno goduto dell'eccelsa arte di una vera grande « ballerina » Alicia Alonso e di un grande « danseur noble » Ygor Youskevitch. E per quanto le condizioni fossero disastrose e i prezzi eccessivi (nei posti dove era possibile vedere bene lo spettacolo) pure è lì nel « Teatro dei Settemila » che si è formato a Roma il nucleo di un pubblico per il balletto. Da quel momento le iniziative sono state diverse. A Milano si è fondata una rivista « Il Cigno », dedicata in gran parte al balletto. A Roma hanno trovato un pubblico più attento i film dedicati del tutto o in parte al balletto, alcuni assai buoni come « Scarpette Rosse », « Luci della Ribalta » (che i proseliti dell'EA 53 sono andati a cercare nei cinema di periferia dove ancora circolavano), altri così così come « Parata di Splendore » « Il favoloso Andersen » e « Storia di tre amori ».

Quando venne in autunno il giovane ma già glorioso New York City Ballet trovò il terreno preparato e per quattro sere di seguito il Teatro dell'Opera ha conosciuto degli « esauriti » come da molti anni non se ne ricordavano.



« Danseuse à la barre »
di Degas

Ben presto si presentò una nuova occasione e questa volta era il Balletto del Teatro dell'Opera, rinforzato da qualche elemento di primo ordine venuto da Parigi, e ammaestrato dal massimo coreografo vivente, Leonida Massine, che fece andare in estasi ad ogni rappresentazione un teatro riempito fino all'ultimo posto.

Pochi però sembrano avere capito cosa vuol dire la presenza di un uomo come Massine tra di noi. Egli si trova oramai da alcuni mesi nella capitale. Come è la sua abitudine lavora ininterrottamente e non è certo un « tipo » per attirar su di sé l'interesse dei cronisti mondani. Eppure Massine è un nome universalmente noto; si tratta di uno dei più grandi e allo stesso tempo più

colti artisti del nostro tempo, creatore di un numero infinito di balletti destinati a rimanere sul repertorio, il più grande coreografo vivente, un ballerino di « demi-caractère » come il mondo ne ha conosciuto pochissimi e che sa affascinare il suo pubblico come solo ai grandissimi artisti è dato.

Per il « *Algemeen Handelsblad* » di Amsterdam, il più autorevole quotidiano dell'Olanda, il maestro mi ha gentilmente concesso una intervista che qui faccio seguire in traduzione:

Il grande coreografo Leonida Massine si trova a Roma; come sempre egli è sovraccarico di lavoro e non facilmente abordabile. Haskell, l'uomo che da una quarantina di anni passa la sua vita assistendo ogni sera in una qualche città d'Europa o d'America ad uno spettacolo di balletti e scrivendo durante il giorno sempre su quello stesso argomento, racconta nella sua « *Balletomania* » di aver dovuto seguire Massine per vari anni su e giù per il mondo allo scopo di intervistarlo; l'occasione venne soltanto quando una terribile tempesta durante un viaggio da Londra a New York abbatteva l'intera compagnia col mal di mare. Per una volta non erano possibili le prove o le lezioni e Haskell seppe approfittarne. Grazie ad ottime amicizie e ad una passione per il balletto che non dispera davanti a nessun ostacolo, sono riuscito a cenare una sera in compagnia dell'illustre maestro e di sentire le sue opinioni sul balletto nel mondo odierno e specialmente sul balletto in Italia.

Massine è un uomo che sembra essere in perfetto equilibrio con se stesso, una delle persone più riposanti che si possano immaginare. La distinzione dei suoi modi, la pacata calma della sua voce diffondono intorno a lui quella quiete che siamo usi aspettarci da uno studioso, non da un artista. Ogni parola che dice è meditata; preferisce il tacere o la risposta evasiva ad un parlare a vanvera. E il curioso è che nonostante quella misurata ponderatezza, nemica di ogni confidenza o sottinteso, la sua conversazione è un diletto per chi l'ascolta. Si può dubitare se egli senta delle simpatie verso chi l'avvicina, ma non vi è dubbio che, chi riesce a farlo parlare sentirà subito per lui una simpatia che man mano crescerà fino a diventare affetto. Le sue cognizioni in tutto il campo della storia dell'arte e della musica e naturalmente nel suo campo personale, la danza, hanno del favoloso; tutta quella vasta erudizione viene adoperata nel corso della conversazione senza alcun sfoggio, come cosa naturale, patrimonio spirituale comune a tutti. E' piuttosto basso di statura, dalla faccia smilza e mostra venti anni di meno di quelli che gli dà lo stato civile. Vestito in un modo impeccabile, parlando a bassa voce e senza gesti, egli corrisponde più all'immagine che ci facciamo di un diplomatico anglosassone di vent'anni fa che non alle nostre idee su ciò che ha da essere un ballerino russo.

Gli domandiamo se sia esatta la nostra opinione che l'Italia forse potrà dare al mondo dei grandi solisti della danza, ma difficilmente riuscirà ad avere un « *corps de ballet* » veramente perfetto.

« E' vero, dice Massine. Gli Italiani hanno troppo temperamento e troppo poca perseveranza per potersi sottomettere ai vari anni di meticolosa applicazione, che formano il presupposto per un « *corps de ballet* » perfetto. Essi sono degli individualisti, ma sarebbe errore credere che ciò sia una

caratteristica del tutto negativa. Può benissimo essere anche positiva. Senza dubbio è assai bello vedere ottanta, novanta ballerine eseguire esattamente le stesse mosse, come l'ho visto spesso in America. E' bello assai, ma è anche meccanico. Lì abbiamo ottanta rotelle di un stesso grande macchinario; non hanno un grano di personalità. In Italia abbiamo proprio il contrario.

« Per dire il vero, egli aggiunge qualche minuto dopo, vi è dappertutto nel mondo del balletto una crisi. E le cause sono varie. L'arte del balletto, che non si può trasmettere per segni grafici, non può vivere se si spezza la tradizione e quella tradizione si trasmette da generazione a generazione per tramite dell'insegnante. Ai giorni nostri si deve ammettere che in genere l'insegnamento è troppo affrettato e forse anche meno solido di una volta; può darsi che il maestro di danza dei nostri tempi risparmi troppo la sua bacchetta. In quanto riguarda la coreografia si fa tutto troppo in fretta. Ai tempi di Diaghilev i pensieri maturavano lentamente in discussioni interminabili alle quali partecipava un gruppo delle più elette intelligenze dell'epoca: compositori, pittori, scenografi, il tutto sotto la guida di Diaghilev che era fenomenale nel sapere legare a sè i grandi talenti. Il balletto nella sua forma definitiva in quell'epoca era il prodotto del lavoro creativo di tutti durante un periodo di due o tre anni. Oggi tutto va alla svelta e i prodotti ce lo dimostrano. Il pubblico, un po' ovunque in Europa, vive nella convinzione che l'arte della danza sia fiorente, che mai vi siano state così numerose e così buone rappresentazioni. A mio parere ciò è vero solo in parte. Sicuro che anche oggi esistono delle grandi ballerine e dei ballerini di classe, ma dubito se siano più numerosi che non venti o trenta anni fa, mentre è più grande il numero delle compagnie (parlo di Balletti autonomi non di Balletti legati ad un teatro dell'opera) e per conseguenza vi è un maggior numero di ballerini mediocri. La danza, e questa è una cosa che si dimentica troppo spesso, diventa arte soltanto quando non vi sia più nemmeno questione di difficoltà tecniche: lo spettatore non si deve nemmeno accorgere che davanti ai suoi occhi delle donne e degli uomini fanno delle cose che offrono delle enormi difficoltà tecniche. Tutto ciò che è tecnica deve essere superato e andare da sè alla perfezione. Solo allora può sottentrare quel « di più » che rialza la danza al livello dell'arte e ciò solo per alcuni individui eccezionalmente dotati. Nel mondo vi è un numero stragrande di persone capaci di suonare tecnicamente alla perfezione il pianoforte, ma i grandi pianisti sono una eccezione. Persone che sanno danzare con una tecnica perfetta sono assai più rari che non i suonatori di pianoforte, ma i ballerini e le ballerine che possono davvero dirsi artisti sono assai, assai rari, molto più rari dei grandi pianisti. Perciò è un gran peccato che oggi si costituiscano così numerose compagnie. Può anche darsi che sia cosa inevitabile poichè gli artisti per la loro natura sono esseri assai sensibili che facilmente vengono in conflitto tra di loro, ma ciò non toglie che rimane cosa da rimpiangersi. Il più grande merito di Diaghilev stava forse proprio in questo, che egli riusciva ed unire intorno a se e tenere per un tempo abbastanza lungo uniti, un grande numero di artisti di eccezionale potenza; egli li teneva legati e sapeva animarli in modo che in una sana gara ognuno dava tutto ciò che aveva in se. Qui in Italia di

questo doloroso sbriciolamento nel mondo della danza nemmeno ve ne accorgete, perché qui non esiste per ora nemmeno un solo Balletto autonomo e non esistono nè ballerine nè ballerini che superano il limite di una certa perfezione tecnica. Lei stesso avrà notato come specialmente tra le ragazze del Balletto del Teatro dell'Opera qui a Roma (ragazze che però sono in genere assai giovani e non hanno ancora finito il regolare corso degli studi) ve ne siano non poche alle quali ancora manca quella assoluta padronanza sul proprio corpo che fa la vera ballerina; nelle « attitudes » o le « arabesques » le vede talvolta vacillare e cercare il proprio equilibrio. Dovranno ancora studiare e cosa molto importante, si dovrebbe dare a loro più occasioni di esibirsi al pubblico. Due, tre, al massimo quattro spettacoli di balletto in tutto l'anno, non sono sufficienti per tenere in esercizio una compagnia e gli esercizi fatti in classe sono utili, ma non spronano certo al superamento di se stesso come lo fanno le rappresentazioni pubbliche » (1).

Porto la conversazione sull'argomento che da qualche tempo occupa tutto il mondo del balletto, osservando: " Come lei sa, maestro, in una conferenza e più tardi in un opuscolo, Sergio Lifar ha sostenuto che la tecnica classica ha bisogno di essere riveduta. Anzi egli vuole arricchirla con una sesta e perfino settima « position ». Cosa pensa lei di tale rinnovamento? " E' l'unica volta in tutta quella lunga serata che sento Massine dire qualche cosa di pungente: « Il signor Lifar è un grande, un grandissimo ballerino, un artista che ammiro profondamente, ma nè la sesta nè la settima « position » faranno di lui un coreografo. E' errore pensare che il linguaggio del balletto sia esaurito e che il coreografo sia troppo legato nello schema classico delle cinque « positions ». La grammatica del balletto classico è cosa che non si deve toccare: offre delle possibilità inesauribili e il numero dei passi e degli « enchaînements » che essa rende possibile è così vasto che non vi è nulla che in quel linguaggio non possa essere espresso.

« Poi torniamo all'Italia. Non parlerò delle « stelle », delle ballerine e dei ballerini già affermatasi, dice Massine, ma delle promesse. A Milano, la situazione generale è migliore che non a Roma. La « Scala » ha poi un ballerino, ancora giovane, il Pistoni, che mi piace assai; va però detto che egli è stato formato a Roma. Qui a Roma avete in Guido Lauri un buon « premier danseur » e tra i meno conosciuti mi ha colpito un giovane, ancora ragazzo, Alfredo Kollner, che ritengo predestinato a diventare uno dei grandi nella nostra arte. Come ho detto è ancora assai giovane e molto ha ancora da imparare, ma in lui ho visto qualche cosa che da molti anni non avevo più visto in nessun ballerino. Altra sicura promessa è Mario Bigonzetti, ragazzo svelto, intelligente, che persistendo nello studio può arrivare lontano. E' curioso che nel Balletto dell'Opera la parte femminile è inferiore al gruppo dei maschi. In tutto il mondo si trova generalmente il contrario. (Non ho detto a Massine, ma ho pensato in me, che la ragione sta probabilmente nel fatto che i ragazzi sono più indipendenti e riescono con meno difficoltà a superare una eventuale opposizione da parte dei genitori, mentre purtroppo nelle fa-

(1) Assai lodevole l'iniziativa recente di serate di balletto fuori abbonamento. - A.H.L.

miglie « per bene » difficilmente si permette alle bambine di frequentare la scuola di balletto. Chi sa quante « danseuses » mancate sono diventate professoresse o semplici donne di casa?). Ripeto però, continua Massine, che l'età media delle ragazze nel « corps de ballet » è molto bassa e che dopo qualche anno le cose potrebbero essere cambiate.

« Una cosa che mi ha dolorosamente colpito è una certa mancanza di serietà, anche negli studi. Chi vuol diventare veramente ballerina o ballerino ha da sapere che ha scelto una arte che esige la massima applicazione e un assiduo lavoro che durerà finchè ci si ritira dalla scena. E non bastano nemmeno lo studio continuo, gli esercizi giornalieri. Un ballerino deve pure sviluppare il proprio gusto, deve avere interesse e amore per tutto ciò che da vicino o da lontano si riferisce alla sua arte; meglio se egli è musicista e sa apprezzare le arti plastiche. Purtroppo ho l'impressione che a Roma come a Milano quell'interesse per la propria arte e ancora più l'interesse culturale difettino.



« Melina Darde danseuse » di Degas

« Lei avrà certamente molti libri sul balletto, domando al maestro, tutte quelle magnifiche pubblicazioni di Baron e Lido e gli scritti di Cyril Beaumont e di Haskell? ». Per un momento sembra che Massine si senta intimidito e con un tono quasi di scusa, egli risponde: « No, temo di non avere affatto dei libri ». Ma poi aggiunge: « Intendo libri del genere che lei ha menzionato; io possiedo soltanto dei libri vecchi del Sei e del Settecento, libri che sono troppo poco conosciuti, per quanto siano di importanza fondamentale per un coreografo. E nemmeno ho l'abitudine di leggere delle critiche. Chi scrive sul balletto, specie se si tratta di un critico musicale, si esprime quasi sempre in un modo allo stesso tempo vago e saputo. Il balletto è una arte, di fronte alla quale mi sembra che convenga a tutti, a coreografi e ballerini in primo luogo, una grande umiltà. E i veramente grandi quella umiltà la hanno. Picasso quando doveva fare i bozzetti per le scene e i costumi del « Tricorne », per parecchio tempo divenne assiduo del balletto; egli volle rendersi conto in quale modo varie stoffe e panni si muovono durante i movimenti del ballerino, quale sarebbe stato l'effetto dei costumi durante le « pirouettes ». Si è fatto saturare dallo spirito del « Tricorne » per studiare come i costumi e le scene potessero contribuire a rialzare l'effetto raggiunto dalla musica e dalla coreografia. Il risultato è che quei costumi per il « Tricorne » sono qualche cosa di veramente superiore; e sono anche un punto d'arrivo nell'arte di Picasso. E' un altro ricordo. Qui a Roma, nel 1917, vedevo Bakst, il grande Leo Bakst, in ginocchio per terra per apportare personalmente qualche ritocco alle sceneggiature eseguite secondo i suoi bozzetti per « Les Femmes de bonne humeur ». Bakst e Picasso sono abbastanza grandi per aver capito che nell'insieme di un balletto la pittura diventa una arte ancella ».

« Come giudica lei il modo di alcuni coreografi di rifare la coreografia di certi noti e famosi balletti, e per dare un esempio, l'edizione che Aurel Milloss ha data al Teatro alla Scala di « Petrouchka »? — « Ho visto quella rappresentazione; ne rimasi dolorosamente impressionato. *Petrouchka* è tra i più grandi di tutti i balletti esistenti ed è il lavoro di un genio, di Fokine. Sono cose che non si toccano, che non è lecito guastare. Milloss ha fatto vari balletti apprezzabili; è un coreografo, ma però non è ancora Fokine. Cosa si dovrebbe pensare di un poeta che si mettesse a riscrivere con lieve variazioni il capolavoro di un genio che ha vissuto prima di lui? E' una abitudine o meglio un abuso degli ultimi anni di rifare le coreografie di balletti oramai diventati classici. Con simile immodestia non si riuscirà mai a fare altro che impicciolire la bellezza del prototipo (*). Questa stessa mancanza di umiltà di fronte all'arte spiega il numero sempre crescente di cosiddetti coreografi. Come sarebbe meglio e più utile rimettere in scena con amore e devozione i balletti esistenti, invece di affidare a qualsiasi primo « danseur » o prima ballerina l'invenzione di un nuovo balletto destinato a non sopravvivere. Sa lei, che pressochè tutto il vecchio repertorio, tutti i famosi balletti classici, sono sul punto di andare dimenticati? La coreografia di un balletto è cosa che non può essere scritta o fissata in qualche altro modo. Dei miei lavori esistono dei films che io stesso ho fatto fare. Ma già oggi, pochi anni dopo la sua morte, sarebbe difficile ricostruire l'opera completa di Fokine. Quasi

nessuno ha una buona memoria coreografica e un ballerino potrà ricordarsi la propria parte ma non mai quella di tutti gli altri. Un enorme patrimonio culturale, tutto ciò che in fin dei conti ha formato la vera gloria dei « ballets russes », corre un serissimo pericolo e si tratta forse del massimo apporto culturale del primo quarto di questo secolo. Non si potrebbe fare opera più utile che ricostruire nella sua interezza il lavoro di Fokine e poi fissarlo per mezzo di film. Ben inteso non film fatti per il pubblico, con trucchi fotografici, primi piani, ecc. Ma semplici documentari da conservarsi come pezzi di archivio affinché possano servire in futuro al coreografo che vuole di nuovo mettere in scena quelle opere meravigliose. A Londra vive tuttora un ballerino, abbastanza noto, Nicolas Beriosov, che ha ottima memoria e che ha danzato in pressochè tutti i balletti di Fokine. Egli deve ancora ricordarsi moltissimo e dovrebbe essere in grado di ricostruire gran parte dell'opera, naturalmente sotto la supervisione di un buon coreografo ».

Il pensiero ai tesori che stanno per svanire lo ha rattristato e lo sento dire piano, come per se stesso: « Ecco una cosa alla quale vorrei dedicare il mio tempo e il mio interesse ». Pensate un po' cosa significa! Un uomo ancora nella piena sua attività creativa ma che vede tuttavia avvicinarsi la vecchiaia, un uomo carico di lavoro, che sarebbe disposto a sacrificare una parte di ciò che egli stesso negli anni futuri ancora può creare, per salvare l'opera minacciata di un predecessore! Da quel momento ho sentito per Massine non solo una profonda venerazione ma anche un più profondo affetto. « Mi sembra un compito per l'Unesco osservo; questo sarebbe davvero un'opera di protezione di valori culturali minacciati; ma finora non ho l'impressione che l'Unesco dia dei risultati troppo soddisfacenti ». Massine non risponde. Ma dopo un momento dice ancora: « Quante cose potrebbero farsi qui in Italia. Questo paese ha i più ricchi musei del mondo e un coreografo deve per forza essere un assiduo frequentatore di musei. E la musica! Qui c'è ancora tanta musica, in parte buona musica, che gli scaffali delle biblioteche cedono sotto il peso. Le materie prime non mancano. Serietà, amore, profonda dedizione ecco ciò che abbisogna ».

E alla fine della serata ripete ancora: « In tutto il mondo si crede che l'avvenire del balletto sia roseo. Io invece sono un po' preoccupato e le ho detto il perchè ».

ADRIAAN H. LUIJDJENS

(*) Purtroppo nella recente serata di balletti all'Opera di Roma abbiamo dovuto assistere ad uno « Schiaccianoci », rifacimento di Boris Romanoff che è ben pallida cosa se confrontata col lavoro originale di Lev Ivanov. Specialmente la prima parte è scadente, di coreografia confusa. Il personaggio secondario di Drosselmeyer, ospite del « Presidente » che porta ai bambini quattro giocattoli a carica e uno schiaccianoce (pur'esso giocattolo) è diventato un mago... Perciò si è dovuto aggiungere un « prologo » riguardante quel mago nel suo laboratorio. Come coreografia quel prologo, dove si vede il mago mostrare i denti, strisciare per terra, insomma fare di tutto fuorché « preparare la bambola in forma di schiaccianoce », mi sembra la parte più infelice, ma tutto il primo atto è debole assai. Poi il sig. Romanoff dovrebbe decidersi. O il mago è mago e la bambola schiaccianoce dunque fatata e allora gli eventi ulteriori succedono realmente; oppure la bambina Clara si sogna soltanto il suo viaggio a lato dello Schiaccianoce nel « Paese dei Dolci » per poi risvegliarsi con la sua bambola del tutto normale. Le due cose non si possono avere! Ma non sarebbe assai meglio tornare al vecchio testo elaborato da Petipa e alla coreografia di Ivanov, certo più difficile ad eseguirsi ma tanto più bella e armoniosa?

E se « Schiaccianoce » non è un balletto di altissimo valore, abbiamo visto nello stesso programma trattato con altrettanto pochi riguardi, uno degli autentici capolavori del recente passato, « Pulcinella ». Questa volta il colpevole è di nuovo Aurel Millos. All'autentico « Pulcinella » hanno lavorato con appassionate ricerche e poi con infiniti e talvolta tempestosi conciliaboli, per oltre due anni, quattro grandi: Diaghilev, Stravinsky, Picasso e Massine. La trama è basata su un testo trovato in un antico manoscritto di commedie napoletane: fu poi elaborata da Massine il quale, come sempre, è riuscito a legare nella sua coreografia l'azione in modo magistrale alla grande musica di Stravinsky. Quella musica è pur essa basata su una composizione che data dalla stessa epoca del testo originale, una composizione cioè di Pergolesi. Il protagonista, Pulcinella, ha una parte mirabile, poiché pur coperto il viso dalla tradizionale maschera nera, deve suggerire con i soli movimenti del corpo tutta una infinita gamma di emozioni. E' una parte difficilissima, ma che dà grande soddisfazione all'artista che la sa interpretare. Massine stesso e più tardi Leon Woizikowski hanno entusiasmato in tutta l'Europa gli intenditori proprio in quella parte di Pulcinella. Nel rifacimento di Millos il racconto è guastato e reso perfino incomprensibile. Nell'originale è Pulcinella che prende le batoste da Caviello e Florindo, due giovani le cui amoroze subiscono il fascino dell'irresistibile Pulcinella. Appena toccato dalla spada di Florindo, Pulcinella finge di morire; ma subito dopo la partenza dei suoi assalitori, egli si alza e se ne va. Poco dopo entrano in scena quattro piccoli Pulcinella che portano il cadavere di un quinto e solo nel progredire della storia noi ci accorgiamo che Pulcinella ha indotto un suo amico, Furbo, a travestirsi da « Pulcinella » e da fare il finto morto. E allora vediamo il vero Pulcinella, travestito da mago, che risuscita il morto, con stupore e gioia di tutti. Il Pulcinella di Millos — ed è quasi l'unico tratto della storia originale che egli ha conservato — si traveste pure da mago e risuscita pure un morto, il suo amico Furbo. Però egli ha dato il suo vestito a Furbo un po' prima dell'arrivo degli assalitori per poi uscire dalla scena: è dunque Furbo a prendere le busse. Come allora fa Pulcinella a sapere che quel « morto » non è veramente morto? E, anche ammettendo che lui solo e gli altri no, si accorge di quel fatto, quando e in qual modo egli ha potuto convenire coll'amico l'esatto momento che quello deve risuscitare? E poi, mentre Massine giustamente ascrive a Pulcinella tanto la furbizia di fingersi morto che quella di imbrogliare il prossimo facendo il mago, qui la metà dell'inganno viene fatta da Furbo, la seconda metà da Pulcinella, due cervelli che senza essersi messi d'accordo hanno dunque inventato lo stesso stratagemma. E' cosa che non convincerà mai nessuno.

Questo non sembri una critica meschina. Nel balletto, per quanto fantastico possa essere il racconto, vi ha da essere un certo « naturalismo » e il tutto deve rimanere plausibile. Noverre ha scritto in materia delle pagine fondamentali che Millos farebbe bene a rileggere. Visto che nel balletto di Millos questo stratagemma è l'unica parte consistente (mentre per Massine è sì il fatto centrale, ma vi sono infiniti altri particolari pieni di senso) abbiamo una trama che non regge con contorno di movimenti vari che non hanno vero significato. La parte mimica poi, tanto importante nell'originale, viene quasi ridotta a zero e per quanto ne risulta sempre un balletto gradevole nel quale si possono apprezzare non poche raffinatezze coreografiche, è cosa insipida per chi conosce il capolavoro di Massine. Che padreterno è poi quel coreografo che osa rifare non solo il lavoro di Massine, ma « completa » inoltre la musica di Stravinsky aggiungendovi « tre voci cantanti » (sempre un povero ripiego in una arte che deve esprimere tutto colla danza) che si raccontano delle cose che poco hanno da fare colla trama del balletto, e disturbano maledettamente? Per di più poi viene soppresso il sipario fatto appositamente per questo balletto da Picasso, mentre le scene e i costumi pure essi di Picasso vengono rimpiazzati da altri, belli sì ma poco improntati alla vaporosa leggiadria della Commedia dell'Arte, su bozzetti di Renato Guttuso. Naturalmente ad ognuno è permesso fare un altro balletto sulla musica di Stravinsky, ma che allora abbia un nome e un contenuto del tutto diverso! E ancora è lecito usare la trama dei « Quattro Pulcinella » per farne un balletto, ma allora non si ricorri anche alla musica che su richiesta e in collaborazione con Diaghilev, Picasso e Massine è stato composto per il loro balletto, da Stravinsky. Facendo come ha fatto Millos, si ha l'imprudenza di invitare al confronto e la magra figura non la fanno davvero Stravinsky, Diaghilev, Massine e Picasso! Il Millos, tra altro con « Mystères », ci ha dato dei lavori profondi, magistrali: che bisogno ha di rifare in meno buono ciò che i suoi maggiori hanno creato ed esporsi a simili confronti? E' stato un piacere costatare che il pubblico, pur ancora poco esperto, del Teatro dell'Opera, si sia reso conto che qualche cosa in quei primi due balletti non andava e ha applaudito l'unico lavoro veramente perfetto della serata, il « Beau Danube » e ciò nonostante l'ora assai avanzata che in genere influisce negativamente sugli applausi. Senza rendersene conto quel pubblico aveva sentito che lì c'era la mano di un vero maestro.

Psicologia e simbolo in Renè Clément

di

GIUSEPPE FERRARA

I

Premessa

Senza dubbio un linguaggio difficile a penetrarsi, quello di Clément, saturo di cultura e sostanzialmente profondo, disposto per natura all'analisi minuta, quasi vivisezionamento, alla costruzione precisa e sottile d'ogni situazione e d'ogni problema. Tanto più difficile per noi italiani, da tempo assuefatti all'immediatezza, alla pura realtà del nostro cinema che nulla sottintende, o alieni o almeno non preparati alle ricerche puntuali, allo svisceramento di significati riposti, alla rivelazione di atteggiamenti non consoni al nostro modo di pensare (1)

Nel cosiddetto neorealismo, realtà esterna e realtà interna, significato apparente e significato riposto coincidono: o meglio, il primo assorbe il secondo, potenziandolo. Non così il Clément di *Jeux interdits*: qui la realtà apparente è un medium per raggiungere una verità più profonda (che non rimane però più celata) è un punto di trapasso: l'apparente viene assorbito dal significato che sta al di là di esso, che lo trascende: e in quello si potenzia. Esattamente il processo inverso del neorealismo. Se in questo è l'immanenza che impone il suo carattere, nell'altro è la trascendenza.

Una trascendenza che dalla sua nascita segue e caratterizza il naturalismo francese, e colla quale i maggiori esponenti di quel cinema contemporaneo, quali Bresson, Autant-Lara, Clouzot, e anche Clément, non possono non avere addentellati. E' insomma il proseguimento storico d'una tradizione, oltre che un contrasto di fenomenologie, a distinguere il cosiddetto realismo francese da quello italiano, nato invece come rivolta, rottura completa con una falsa e bolsa concezione mentale: « la differenza di questi due momenti della storia realistica è proprio qua, in questo essere e non essere legata ad un fatto di fratturazione, in questo non essere ed essere legata ad un fatto di tradizione e di continuità » (2).

Ma per René Clément non basta questa sistemazione, non basta definirlo continuatore d'una tradizione naturalistica: nella sua opera non solo si spe-

(1) « Arte e complicato sono due termini in continuo divorzio », scrive G. Aristarco (Cinema, n. s., n. 7, pag. 220): cosicché appare ovvio che al lume di tale estetica si possa affermare che in *Jeux interdits* gravano « toni letterari, che insistono ad esempio su aspetti macabri non sempre umanamente e psicologicamente giustificati » (Cinema, n. s., n. 93).

(2) EDOARDO BRUNO, *I film della Mostra*, « Filmcritica », n. 17, pag. 103.

cifica un timbro assolutamente nuovo, ma anche si sommano troppi apporti culturali, per poterla circoscrivere comodamente. Un'opera preziosamente intellettuale, certo, che conduce al massimo grado quel « ripensamento intellettuale che domina le opere del cinema francese rendendo meditato e attento ogni loro accento » (3), raffinata e consapevole, ma non perciò meno valida, e soprattutto inclassificabile.

La carriera di Clément

Fu *la bataille du Rail* a « rivelare » clamorosamente al cinema l'architetto René Clément: un'opera che respirava l'atmosfera della Liberazione, nata nello stesso anno in cui nascevano in Italia *Paisà* e *Il sole sorge ancora*.

Ma Clément non era al suo primo film: aveva già al suo attivo, nel 1946, un decina di cortometraggi « avant guerre », tra cui rimangono interessanti *La Grande Pastorale*, *Ceux du Rail*, e particolarmente notevole, un « reportage » sull'Arabia proibita.

Il suo fu dunque un inizio indipendente: Clément non è stato, come un Becker o un Daquin, « l'assistente d'un grande regista la cui influenza diventa poi pressoché inevitabile » (4). E tale posizione d'indipendenza, inoltre, non s'è limitata al nascimento: l'evoluzione di Clément sarà sempre improntata da originalità creativa, di cui gli infiniti apporti culturali costituiranno una caratteristica, senza diminuirne la personalità.

La bataille, che in origine doveva essere un semplice documentario, e che invece venne poi ampliato nel corso della realizzazione fino a divenire un lungometraggio, ricevette accoglienze entusiastiche. Si parlò d'epopea della resistenza, di neorealismo francese, di « forte caratterizzazione dei tipi sociali », di sincerità di tono, che avrebbero mutato un « film di circostanza in un capolavoro » (5).

Oggi tuttavia, quando quegli avvenimenti allora troppo vicini appaiono già come ricordo, *La bataille du rail*, se non ha perduto nulla in sincerità, non ha retto al tempo come l'analoga e contemporanea opera di Rossellini (6): perché mentre ogni episodio di *Paisà* sembra ancor oggi unire, alla verità del documento, il senso agghiacciante della guerra, profondamente rivissuto nei suoi aspetti più esistenziali (e parentesi bellissima, l'ingenuo candore di anime che la distruzione e la morte non hanno toccato), *La bataille*, invece, e non solo nella opaca unicità del suo tema, rivela già i suoi limiti.

Se i primi brani, densi e rigidamente drammatici, costituiscono la parte migliore dell'opera, culminante nella bellissima sequenza della fucilazione, le parti seguenti denotano un sensibile abbassamento di tono, imputabile forse al diluimento della materia. Crediamo infatti di non sbagliare, quando pensiamo che le prime sequenze siano quelle originariamente girate per il docu-

(3) NINO GHELLI, *Jeux interdits*, « Bianco e Nero », Anno XIII, n. 9-10.

(4) ANDRÉ BAZIN, « Cinema Nuovo », 2, pag. 20.

(5) GEORGE SADOUL, « Storia del Cinema », pag. 465, Einaudi 1951.

(6) Quanto a *Il sole sorge ancora*, accusa un frammentarismo sconcertante, quasi non fosse opera di un solo autore.

mentario, e che le altre appartengono invece a quanto si realizzò dopo aver ampliata l'idea iniziale. Difettosa dunque nella sua struttura, per non esser riuscito Clément a saldare le due fasi di lavorazione, *La bataille* alterna punti di ristagno — come l'assalto al treno blindato, eccessivamente insistito — ad altri d'altissimo valore.

Ma fu questa, nella carriera del regista, esperienza certo più fondamentale della collaborazione con Noël-Noël per *Le père tranquille* (« Eroi senz'armi », 1946), un altro film sulla resistenza, stavolta intorno alla piccola borghesia, operante senza scalpore ma assai fattivamente e furbescamente contro l'invasore tedesco, « maniaco della guerra, che gli disturba la pace provinciale con una serie di scomodità che possono andare dal coprifuoco all'uccisione di qualche amico del "caffè" e, fors'anche, dei figli » (7).

Probabilmente più importante dell'incontro con lo spirito bonario ma acuto di Noël-Noël, che tuttavia servì a mitigare momentaneamente la predilezione tutta documentaristica di Clément per il « fatto crudo », è l'incontro con Cocteau, del quale fu consulente tecnico per *La belle e la bête* (1946). E' da questo momento infatti che nell'opera di Clément, accanto al vivo senso della realtà, spesso colta nelle situazioni più violente, si unisce una ricerca di valori puramente formali. Si veda *Les maudits* (« I maledetti », 1947), storia d'un sottomarino tedesco dopo l'armistizio, segnante anche l'inizio di attenti studi psicologici. Qui ogni immagine, ogni sequenza è sottilmente calcolata in relazione al suo significato, fino a spingere lo studio alla funzione delle stesse linee predominanti delle inquadrature. Il film aveva « ammirevoli momenti », ma non sempre si evitava di cadere « nella tecnologia » (8). Pregno di maggior significato risultò *Au delà des grilles* (« Le mura di Malapaga », 1948), dove alla regia di Clément s'univa il considerevole apporto degli sceneggiatori Aurenche e Bost, la cui collaborazione non doveva più mancare nei film successivi. Era un dramma eminentemente psicologico, che si riallacciava con chiarezza al realismo cosiddetto « nero » de *Le grand Jeu*, e di *Pépé le Moko* (« Il bandito della Casbah », 1937), dove tuttavia il « mito » del divo Gabin veniva ripudiato, mentre lo studio della realtà era continuamente immerso in una rigida costruzione stilistica. Perché l'apporto di Clément al cinema francese consiste appunto nel ripudio d'un naturalismo quasi romantico, sconfinante nella mitologia, e nell'indagine attenta d'un mondo, se non più realistico, visto almeno con occhio sgombro da sentimentalismi: inoltre, accanto ad una maggiore concretezza, dalla quale non è estraneo forse l'influsso del neorealismo italiano, coesiste in Clément una spiccata ricerca estetica (che non è estetismo), potenziante l'apparente documento, o l'apparente obiettività, di significati ad essa trascendenti: in *Au delà des grilles*, come in *Les Maudits*, l'orizzontalità delle linee di certe inquadrature, suggerisce tranquillità e amore; la verticalità, dramma e lotta. E' così che Clément trova paradossalmente, « nel realismo delle scenografie naturali, l'essenza dell'espressionismo: una psicologia, ossia una metafisica dello spazio, analo-

(7) RENZO RENZI, « Cinema », n. s., n. 82, pag. 126, *La doppia vita del piccolo borghese*.

(8) JEAN QUEVAL, « Mercure de France », n. 1067, 14 luglio 1952, pag. 500.

ghe a quelle messe in atto da Murnau mediante l'accidentale caos dell'espressionismo tedesco del '25 » (9).

Tale posizione si determina con più concretezza nella salda costruzione dei personaggi de *Le château de verre* (« L'amante di una notte », 1949-50), in cui un aneddoto in sé banale, era ravvivato « in vivente materia drammatica » (10); realizzazione che però Lo Duca trova « fredda come l'oggetto che serve da simbolo, e che la recitazione di Jean Marais e Michèl Morgan non riscalda certo » (11).

L'opera rischiò di aggiudicarsi il premio Delluc 1951 (già *La bataille*, e *Au delà des grilles*, avevano avuto a Cannes il miglior premio per la regia, rispettivamente nel '46 e nel '49) ma i critici aggiudicarono con più oculatezza il premio a *Le journal d'un curé de campagne*, rammaricandosi che un regista come Clément, ottimi attori, e uno scenarista come Pierre Bost « avessero messo il loro talento al servizio d'un romanzo d'appendice » (12).

Se dopo queste prove, qualche dubbio ancora poteva esistere sul valore di Clément, la stupenda prova ch'egli fornì in *Jeux interdits* (« Giochi proibiti », 1951-52) avrebbe dovuto fugare ogni indecisione. Ma il film fu accolto con molta prudenza, e premi e consensi non rinnovarono l'entusiasmo che *La bataille* aveva suscitato.

L'opera si riallaccia direttamente, con la sequenza iniziale, a quel film sulla resistenza, ma quanto, anche in questo brano « d'action », più profondo e denso è il significato! Clément, evolvendosi, ha guadagnato in interiorità e potenza. Si vede la continua presenza, e l'importanza, in *Jeux interdits*, degli animali, persino degli insetti: sono un altro contatto con *La bataille du rail*. Non si può dimenticare che la più bella inquadratura di quel film, era il soffermarsi dello sguardo del partigiano sul muro contro il quale stava per esser fucilato. Egli vede un ragno (un primissimo piano), che corre sulla superficie rugosa della pietra, e poi scompare in un interstizio. L'ultimo sguardo a questa vita, l'ultima cosa bella da vedere. E in *Jeux interdits* c'è la quasi analoga sequenza d'un morente che osserva una farfalla bruciarsi al fuoco della lampada; c'è la sequenza spietata dello scarafaggio; né dimentichiamo che la bambina finisce tra i contadini per voler seguire il cane trascinato dalla corrente. Animali e insetti, pur rimanendo tali, a differenza de *La bataille*, assurgono qui valore di simbolo. Inoltre, se là caratterizzavano un momento solo del film, in *Jeux interdits* essi costituiscono uno dei motivi più salienti.

Ma è soprattutto la ricerca psicologica a prevalere: uno scavare nell'intimo, uno studiare sorvegliato che pur raggiunge la freschezza (si pensi a Paulette), che pone Clément non solo nella stessa linea che oggi caratterizza il miglior cinema francese, ma lo eleva anche sullo stesso piano di valore de « *Le journal d'un curé* », o più indietro, de « *Le diable au corps* ».

Ma il limite, che ricorrentemente si pone a *Jeux interdits*, è l'indulgenza, da parte di Clément, « in compiacimenti che fanno apparire tragedia e ma-

(9) A. BAZIN, op. cit.

(10) J. QUEVAL, op. cit.

(11) *Un parroco tra peccatori*, « Cinema », n. 69.

(12) G. SADOUL, *Il curato di campagna ha lasciato l'indirizzo*, « Cinema », n. 55, pag. 40.

cabro gioco come attraverso una lente morbosa » (13). Quanto troppo facile è stato affermarla, difficilissimo risulta dimostrare la morbosità di Clément. Tale giudizio apparirebbe giustificato se venisse riferito al romanzo di Boyer, dal quale la vicenda è tratta, davvero troppo indulgente verso l'« anormalità » dei fanciulli (14). Basti leggere questo brano: « Accarezzò dolcemente la bestiola morta; era ancora più soffice e serica del cane. E poi il cane aveva una specie di ciuffo ruvido, sulla macchia nera, che graffiava la mano...

Paulette sfiorò più volte la talpa con le labbra... » (15). Clément ha tutta un'altra misura, Clément conosce benissimo il limite oltre il quale non si può andare, per non cadere nel morboso, ed è lì che si ferma. Si veda la sequenza del ritorno di Francis: egli suona la tromba, e gli squilli rendono più tragica la morte, più dinamica la vita. Questo contrasto è reso dalla successione di due inquadrature, entrambe pervase dal suono dello strumento: la camera ardente di Francis, il subitaneo guizzo di Michel dal letto, e il suo correre a vedere. Ecco dunque la misura di Clément: il cadavere di Francis, appare lontano, tra i quattro ceri, per un breve istante. Quanto basta per esprimere ciò che l'artista vuole. Un'occasione mancata, allora, per compiacersi del macabro.

Ho però timore che le limitazioni poste a *Jeux interdits* abbiano un'origine diversa, e che non si debba discutere se in questo film il morboso ci sia o non ci sia, ma se la concezione mentale dell'autore sia accettabile o no. Il linguaggio di Clément è spesso spaventosamente crudo, o d'un grottesco a volte spietato: ogni pregiudizio abbandonato, capovolta ogni mitologia, i due fanciulli, e specialmente Michel, non sono visti come amiamo solitamente pensare i bambini, cioè innocenti e purificati da ogni peccato: *Jeux interdits* « ci rifiuta questa concessione... per una volontà di verità di cui sa ha il primo esempio sullo schermo » (16).

Ma ogni poetica, è chiaro, qualunque siano i suoi postulati, non porta in sé nessuna limitazione all'opera dell'artista.

Il problema assume quindi, se si vuole centrare l'aspetto e il valore di Clément, carattere soprattutto interpretativo. E' a questa istanza, da noi postulata, e a quella precedentemente sollecitata dal Gerosa (« Bisognerà studiare a fondo queste due figure, per vedere di quali vibrazioni interiori, di

(13) EGIDIO BONFANTE, *La XIII Mostra del Cinema*, in « Rivista del Movimento Comunità », anno VI, n. 15, ottobre 1952.

(14) Anormalità che nei bambini di Clément non si riscontra. Se mai, « la loro genericità e normalità di bambini è travolta dalla sensazione della spaventosa tragedia accaduta » (F. AMODEI, « Rassegna del film », anno II, n. 18). Non privo d'interesse inoltre risulterebbe un parallelo tra film e romanzo (che è stato desunto da uno scenario, sempre di Boyer), già tentato in parte da A. Bazin (in « Esprit », n. 197). Ma resta ancora da vedere come la Paulette di Boyer sia, anche esternamente, molto scossa dagli avvenimenti vissuti, tanto da apparire addirittura isterica (« Paulette lanciò un grido di bestia ferita e fuggì attraverso i rovi. Cadde sul limitare del campo e si rotolò per terra, singhiozzando nervosamente... Poi si abbandonò, il corpo scosso da forti convulsioni, da subiti irrigidimenti, battendo le mani, la testa »), mentre la Paulette di Clément è più dolce e pacata: il suo dramma si svolge lento, commisto a dolore misurato. Inoltre, non solo lo sviluppo psicologico della bimba nel film è molto diverso e più complesso di quella del romanzo, ma qui è anche trattata da Boyer sullo stesso piano di brutalità e crudeltà degli adulti.

(15) FRANÇOIS BOYER, « Giochi proibiti », ed. Edi, Milano 1952, pag. 62.

(16) A. BAZIN, *L'enfance Sans Mythes: Les J. I.*; da « Esprit » 20. Année, n. 197, Paris, Décembre 1952.

quale ricchezza spirituale è fatta quella commozione ch'esse suscitano in noi. Ché se Michel discende per li rami dal *Poil de Carotte* duviveriano, Paulette è una figura completamente nuova ed originale del cinema francese » (17), che intendiamo rispondere nelle pagine seguenti.

II

Centralità di Paulette

Giuochi proibiti non è, come finora s'è voluto affermare, la storia di due fanciulli: o meglio, è anche questo, ma l'attenzione dell'artista non è *precipua*mente diretta a narrarci l'amicizia di Paulette e Michel, o tanto meno lo scontro « fra la vita (inumana, egoistica) dei « grandi » e l'indifferenza « natural » (anche se spietata e atroce) dei bimbi » (18). *Giuochi proibiti* è anzitutto la storia d'una bambina. Sembra un'affermazione banale, ma è un punto basilare per condurre una qualsiasi interpretazione del film: Paulette è la vera e unica creatura intorno alla quale Clément fa ruotare tutto un mondo: e in questo mondo si badi bene, è anche Michel.

La vicenda inizia con la terribile esperienza che la fanciulla fa della guerra e della morte. Ma per Paulette è troppo presto per poter piangere: trovando Michel, ella si rassegnerà alla promessa d'un nuovo cane, e lo seguirà fiduciosa. La sua vita con i Dollé, la sua amicizia e intesa con Michel, al quale suggerirà involontariamente, per l'ascendente che esercita su di lui, il principio dei « giochi proibiti »; infine la separazione da tutto questo.

E' rimasta sola, tra tanti volti sconosciuti. Scoppiierà allora la disperazione, il pianto che non poteva sgorgare quando toccava il volto della madre morta. Solo ora Paulette sa d'aver perduto Michel, e tutto insieme a lui. Grida il suo nome, mescolandolo a quello della madre; come in una ricerca disperata. E il movimento di grue della camera che conchiude l'opera, più che assumere « significato simbolico con il suo guardare un'umanità sperduta » (19), sintetizza lo smarrimento della bambina, e la sua grande solitudine in quella folla anonima, entro la quale si perde.

A questo finale stupendo tende tutta la storia: spiegare come e perchè Paulette giungerà a piangere, dopo che la guerra tutto le avrà strappato; ecco quanto s'era proposto Clément.

Paulette, dunque, personaggio centrale. L'unica figura, tra le tante che ha creato, amata dall'artista: per gli altri personaggi, quando non nutre disprezzo, è indifferenza (la figura del prete) o gusto di renderli grotteschi.

GIUSEPPE FERRARA

(continuazione e fine al prossimo numero)

(17) *L'ultima pleiade del cinema francese*, « Bianco e Nero », anno XIV, n. 3, p. 46.

(18) FERNANDO DI GIAMMATTEO, *Giochi proibiti*, in « Rassegna del film », anno II, n. 16, pag. 29.

(19) N. CHELLI, op. cit.

IL CINEMA E LA STORIA

di

RAFFAELLO FRANCHINI

Forse è troppo presto per affermare recisamente che non si dà vera poesia senza un profondo pathos storico o addirittura storiografico: ma certo è il momento giusto per confessare, non senza soddisfazione intima, che il cinema, tra gli altri suoi meriti, ha quello di affinare il senso storico delle moltitudini, e per conseguenza la possibilità di attenuarne il tendenziale irrazionalismo che, a ben guardare, altro non è se non incapacità di mettersi in un rapporto di civiltà col passato.

Sappiamo, sappiamo che cosa ci potranno obiettare i catoni — e i cafo-
ni — della purezza storiografica: ci diranno che le ricostruzioni storiche di registi e soggettisti sono spesso infedeli o arbitrarie; che il Napoleone di Boyer o l'Enrico VIII di Laughton sono irreali e magari ciarlataneschi; che il Seicento francese di *Cirano* si presta a non poche riserve; che il Ferdinando I di *Lady Hamilton* è buffonesco più del necessario; che lo Chopin di qualche regista è decisamente atletico o il Disraeli di qualche attore è venato di una comicità inconsapevole per il richiamo inevitabile ad altri e ben diversi personaggi incarnati dallo stesso interprete. E via di seguito. Ma le persone di buon gusto non si lasceranno impressionare da queste e simili osservazioni, non solo perché sono marginali e per verità ipotetiche; ma per il più sostanzioso motivo che non toccano il centro della questione. Cultore di studi storici con l'aggravante della filosofia, devo qui ricordare che il cinema offre allo storico una serie di aperture storiografiche mai prima di questo secolo immaginabili. Direi, tanto per non fare offesa alla verità, che il cinema è in grado di realizzare il sogno più voluttuosamente accarezzato da ogni storico antifilosofico che si rispetti: rivivere cioè il passato *ut sic* così com'esso si dovette effettivamente svolgere. Alludo qui al noto canone metodologico di Leopoldo Von Ranke, al quale gli storici ordinari si richiamano sì volentieri: ciò che il racconto scritto tenterà sempre invano di fare, fermare cioè l'attimo fuggente, il presente che è già passato —, ecco è in grado di farlo la macchina da presa.

Ma qualche lettore sottile avrà percepito in quest'ultima osservazione un'involontaria ironia. E allora mi permetterò di capovolgere i termini dell'argomentazione e di sostenere che, consapevoli come siamo dell'impossibilità di ricostruire il passato con assoluta esattezza per il semplice motivo che il segno dell'esattezza non è quello della verità, potremo invece trarre utili e stimolanti raffigurazioni del passato e perfino possibilità di nuove in-

terpretazioni storiche da amorose e patetiche (nel senso etimologico del termine) immaginazioni di registi, di sceneggiatori, di costumisti. Quanti di noi amatori del passato non hanno sognato almeno per un attimo che il *Musée de l'Armée* di Parigi, che la *National Gallery* di Londra, che gli Uffizi o Pitti si animassero d'un tratto per un colpo di bacchetta magica e focosi cavalieri indossassero le pesanti armature e il Maometto II di Gentile Bellini fuoriuscisse dal quadro animato della potente vita storica di un Gibbon e papi e imperatori ci sfilassero dinanzi col ritmo inafferrabile dei secoli irrevocabilmente trascorsi? Ebbene questo miracolo il cinema storico può compiere, direi anzi che da anni e anni, insensibilmente, lo va compiendo.

Naturalmente, lasciate che io pensi al meglio di quella che, con qualche scandalo degli accademici, vorrei definire la storiografia filmata: e qui non so quali ragioni artistiche mi opporranno i critici se citerò il *Nemico di Napoleone* di Rech e il *Tamburino sardo* di Blasetti (*Altri Tempi*) e, tanto per eliminare le obiezioni artistiche, gli scioperi nelle campagne del *Mulino del Po* di Lattuada e la battaglia di Azincourt dell'*Enrico V* di Olivier. Naturalmente, ancora, qui sono nate delle pagine cinestoriografiche perché i registi si erano ben documentati, ovvero potevano valersi della consulenza di competenti: ma sarebbe da superficiali interrompere il ragionamento a questo punto e non aggiungere che se è innegabile e necessario un influsso della storiografia in senso lato sul film storico, è del pari innegabile e necessario un influsso di ritorno della cinestoriografia sulla storiografia e, più generalmente parlando, sull'affinamento della vita storiografica delle collettività umane. Perché, lasciatemelo dire, la storia è fatta di personaggi, di movimento, di splendori e di miserie; è una scienza visiva, cioè artistica per eccellenza, e solo attraverso le immagini possiamo pensarne i concetti che la governano e la spiegano.

Il nostro discorso, in fondo, non è che un caso particolare di quello che spesso si sente fare, sia pure con l'aria di una concessione, circa l'influenza del cinema sulla cultura; o meglio si direbbe, intorno al cinema come elemento indispensabile della cultura. Oramai siamo giunti ben al di là della vecchia questione se il cinema sia o non arte e andiamo avvicinandoci a problemi sempre più complessi, addirittura a una nuova struttura culturale dell'uomo moderno. Quella che ci ostiniamo a considerare un tara del nostro tempo è cioè la insistente e spesso trionfante prevalenza dell'immagine sulla parola e in particolare sulla parola scritta, potrà forse diventare col passar degli anni un elemento positivo di giudizio e un fattore di progresso. E qui — visto che ho osato parlare come di una realtà della storiografia cinematografica — mi sia concesso concludere con alcune considerazioni che potranno essere di qualche utilità ai molti amatori del cinema come fattore di cultura: mentre è un bene che i documenti cinematografici brutti (e purtroppo sono la stragrande maggioranza) durino nelle sale di proiezione un effimero numero di giorni, cadendo poi in un provvidenziale dimenticatoio, è una vera iattura che la stessa sorte tocchi a quei rari documenti di umanità e di arte e di storia che ci riesce talora di vedere nelle pubbliche sale. Ecco

non solo il più grave inconveniente alla diffusione di una seria cultura cinematografica, ma soprattutto ecco ciò che impedisce al cinema di esercitare un influsso diretto e costante sull'ambiente culturale (e il discorso non vale solo per l'Italia). Resta, tuttavia, l'effetto, a mio parere, positivo del cinema non solo, come si nota spesso, sulla letteratura inventiva; ma anche, come non mi pareva notato, sulla formazione di una mentalità storiografica.

Con le mie considerazioni non vorrei però tanto tirarmi addosso le ire dei cultori di discipline storiche (molti dei quali certo non ammetterebbero volentieri di aver imparato qualche cosa dallo schermo), quanto esprimere la speranza che i registi resistano, per quanto è possibile, alle lusinghe ingannatrici della « cassetta » e ci diano in misura sempre maggiore film, più che di argomento, d'ispirazione e di pathos storici. Con tutta la discrezione che la mia posizione di dilettante in fatto di problemi cinematografici consiglia, credo di aver fatto riferimento ad una via lungo la quale molto spesso l'ispirazione può trasformarsi in poesia, perché la poesia nasce dalla realtà e la realtà « è storia e nient'altro che storia ». Dove si vede, anche, come e perché il cosiddetto neorealismo, almeno nel suo astratto e spesso demagogico programma, si fermi, malgrado il suo retorico appello alla realtà « storica » sofisticamente intesa come il presente « fotografico », nell'anticamera della poesia (*).

RAFFAELLO FRANCHINI

(*) Per l'impostazione metodologica del presente articolo mi permetto di rimandare il lettore al mio volume *Esperienze dello Storicismo* (Giannini, Napoli, 1953).

Il mito di Tristano e Isotta nel cinema

di

BARTHELEMY AMENGUAL

2

L'AMORE IMPOSSIBILE

Il mito allo stato puro, per quanto ne sappia, non è stato mai espresso in cinema. Non si hanno dei film in cui l'avventura amorosa sia anche una ascesa morale e spirituale e la morte e il ritorno all'Unità divina.

Ma la maggior parte delle tappe della secolarizzazione e della degradazione del mito vi sono illustrate e continuano ad esserlo senza cronologia — (il cinema ricomincia la storia dell'umanità ma non ne rispetta l'ordine delle tappe).

Lo stesso *Eternel Retour* che è la trasposizione attuale, un ritorno ai nostri tempi, del mito di Tristano, ignora o perlomeno svia l'aspetto sacro della leggenda.

Come molti altri film esso presenta il mito laicizzato in una forma più pura o meglio la meno impura della degradazione del mito. L'amore concepito come perdizione snervante, come una fuga meravigliosa e affascinante verso la morte, gli conferisce questa terribile grandezza, questa solennità e queste risonanze tragiche che caratterizzano tutto un gruppo di capolavori cinematografici.

Da *L'Angelo azzurro* al *Diable au corps*, da *Quai des brumes* a *Pepé le Moko*, da *Senza pietà* al *Visiteurs du soir*, è sempre un bel dramma « d'amore e di morte » che lo schermo di racconta. E, se la passione non rappresenta più il cammino verso una liberazione metafisica essa è ormai divenuta una parte dell'esistenza, la sua più fedele e logica compagna.

Gli amanti hanno bruciato le tappe. Percorrendo rapidamente i tempi, il che è proprio della tragedia, (secondo la brillante osservazione di Paul Arnold) essi consumano in pochi mesi quello che altri avrebbero impiegato per anni.

Gli amanti vivono ad « alta tensione ». Muoiono. Ma tutto il mondo morrà: ed essi, almeno, avranno vissuto *pienamente*.

Così la loro morte diventa il prezzo quasi legittimo di questa intensità. Pagano per qualcosa. Noi tutti paghiamo per nulla.

Dunque: « Sollevati tempesta desiderata! ».

E' da notare come, in questo periodo di crescente prolificità, le avventure erotiche del romanzo cinematografico del mito di Tristano, restino sterili, anche nei film in cui il mito è laicizzato.

Pare dunque che nel cinema il figlio dell'amore sia appannaggio del melodramma.

« LE JOUR SE LEVE »

Ma, a proposito di questi film, è interessante notare come essi abbiano tutti parteggiato per la notte contro il giorno. Non so se, come me, abbiate notato lo sviluppo de « La chèvre de M. Séguin ». Quale commovente e segreto rapporto esiste tra il capriccioso desiderio di Biquette e lo spegnersi dell'ultima stella?

Biquette voleva imitare la Renaude.

Ma la Renaude?

Questo segreto può essere svelato dopo aver letto il Rougemont. E' il segreto della Passione. La passione ha optato per la notte e l'alba non può più niente su chi ha trionfato sulla morte.

Così si apre il giorno nei poemi dei trovatori, (un genere di poemi si chiamava pure *alba*):

« Je la tiens dans mes bras donc plus ne me souci
ni de jaloux, ni d'aube ».
« La dame a tenu son ami dans ses bras
Jusqu'à ce que le guetteur ait orié;
Dieu c'est l'aube! Qu'elle vient donc vite! ».

Si apre il giorno all'ultimo atto di Giulietta e Romeo.

Si apre nel Tristano di Wagner: « Attenti! Attenti! Ecco che la notte cede al giorno ».

E Tristano risponde: « Che la notte ci avvolga eternamente! ».

Ma alla fine di quanti film non si apre il giorno?

Alla fine de *Le jour se lève*, certamente, di *Quai des brumes*, de *Les portes de la nuit*, de *La bête humaine*, de *La signora di Shangai*, de *Les Amants de Verone* e di *Scarface*, de *Senza pietà*, di *Dedé d'Anvers*, di *Juliette ou la clé des songes*, di *Il fuggiasco*, e beneinteso alla fine di *Monsieur Verdoux*, poiché si tratta di una esecuzione capitale. Si apre il giorno anche alla fine di *Lumière d'été* e di *Le ciel est à vous*. Ma in questo caso è il giorno che vince la notte. Quanto all'alba del principio di *La règle du jeu* essa ha due significati: vittoria della notte per Jurieux, l'aviatore, vittoria del giorno per gli altri, quelli che obbediscono alla regola del gioco.

Perché la regola vacilla. Sembrerebbe che Renoir abbia letto Rougemont — la Passione rovescia regola e giuoca; essa è antisociale, rivoluzionaria se le istituzioni sociali cominciano a vacillare — « Les Goncourt ont très

bien senti l'identité foncière des phénomènes de la guerre et de l'amour au 18ème siècle » (La Règle du jeu non è « Le nozze di Figaro » di Renoir? La caccia non è la guerra?) E ancora: « Chaque fois que reparaît l'élément de jeu (dunque le regole) dans la guerre, on peut en conclure que la société et sa culture font un effort pour rendre à la puissance anarchique de la passion un cadre et des moyens d'expression rituels » (*L'Amour et l'Occident* pag. 255-256).

LA DEGRADAZIONE DEL MITO

Accanto a questi grandi film, (grandi senza dubbio per altre ragioni piuttosto che per la loro parziale fedeltà al mito) che mantengono nella tragedia della passione l'esigenza della morte, il cinema ha prodotto una enorme massa di opere che hanno volgarizzato, profanato, degradato il mito di Tristano al punto di farne questo sogno vago, questa ossessione inappagata questo romanticismo a buon mercato, che sono impressi nelle nostre coscienze e nei nostri costumi. In questi film dei quali il valore artistico è fortemente variabile, si ritrovano denaturati gli elementi del mito. Il filtro è diventato il colpo di fulmine, il destino l'incontro di due esseri fatti l'uno per l'altro (« è il mio tipo »). La ricerca di Isotta dalle trecce d'oro, si è degradata nel classico triangolo dell'adulterio, dove il re Marco è il *cocu*, Tristano l'attor giovane e Isotta la moglie borghese che *bovarizza*.

L'avventura ha prodotto i cicli dei *western* e dei film di gangsters. *Isotta la straniera*, l'inaccessibile, la misteriosa e la lontana, ha preso le spoglie di Greta Garbo, Marlène Dietrich o di Michele Morgan. Ormai Douglas Fairbanks, Errol Flynn e Humphrey Bogart compiono le prodezze cavalleresche di Tristano.

In quanto al diritto della *Passione*, che eleva gli amanti al di sopra della condizione umana che li divinizza al di sopra delle sordide meschinità sociali, esiste la favola di Cenerentola che è amata da un principe, di una *reginetta* di bellezza che si sposa il re del petrolio, e dell'autista che convalerà a giuste nozze con la figlia del suo padrone miliardario, poiché l'amore non conosce leggi.

DA ISOTTA ALLA PIN-UP

Il cinema ha inseguito questo ritorno del mito sviluppandolo in due correnti principali. (Ripeto che il cinema non è che uno degli agenti di questa evoluzione. Tutti i generi d'arte e molte teorie filosofiche vi hanno lavorato sopra).

D'altra parte mentre l'avventura di Tristano è una ascesa, un rifiuto della carne, il cinema ne ha fatto una esaltazione della vita sessuale, un erotismo profondamente carnale, una magnificazione dell'istinto. D'altra parte, mentre Tristano e Isotta, trovano la loro liberazione nella morte, il cinema, si è affaticato e si affatica a rendere il mito inoffensivo.

Adesso la passione è una esaltante fiamma che brucia senza pericolo. La prima di queste due correnti ha prodotto la *Vamp*, la *donna fatta solo per l'amore*, la Donna Fatale: «Ella abbraccia per uccidere». Il fascino che esercita la *vamp* è ormai razionalmente giustificato dai suoi attributi fisici e morali.

In quanto alla morte che ne segue, ne è la causa la perversa volontà della *star* a tal punto, che essa talvolta può apparire come lo strumento di una forza oscura che la domina: Destino, eterno femminile.

In tutti i casi la morte è soltanto un incidente ed è soltanto Tristano che muore. (*La Chienne*, *La Donna del ritratto*, *La Bête Humaine*, *L'Angelo azzurro*, *La belle équipe*).

La seconda corrente ha condotto al famoso *Happy-end*, il lieto fine condito in tutte le salse e che permette allo spettatore di esaltarsi, di vibrare e di vivere ad «alta tensione» durante un'ora e mezza, ma che in *extremis* lo salva dalla morte riconciliando così il desiderio di godere il mito con un legittimo desiderio di tranquilla serenità. Baci frementi con musica e bei paesaggi, eccetera.

«Essi furono felici ed ebbero molti figli».

Faccio notare che questa soluzione posticcia denuncia tuttavia una morte simbolica degli eroi.

Ora le avventure sono finite, il seguito è senza storia.

Essi non ci interessano più. Sono dunque in uno stato di catalessi!

Gli inventori dello *Happy-end* dovevano pensare, assieme a quei personaggi di Malraux, che «il matrimonio è un suicidio senza morte».

(continua)

BARTHELEMY AMENGUAL

(Copyright by Filmcritica - Traduzione di L. Contardi)

ERRATA CORRIGE

Nell'articolo di Mario Orsoni, «Appunti su Poggioli», pubblicato nel numero 31 (dicembre 1953), a pag. 262, riga 29, anziché «il suo aiutante...», leggere: «... aiutante...».

A pag. 263, riga I, al posto di «allontanarsi da quel modo...», leggere: «allontanarsi da quel mondo...»; e nella stessa pag., riga 17, anziché «... dalla sentimentalità melanconica e crepuscolare (o, se preferite, crepuscolarismo moderno) di "Sissignora" non ci passa poi molto», leggere: «... dalla sentimentalità melanconica e crepuscolare di "Addio, giovinezza!" al realismo crepuscolare (o, se preferite, crepuscolarismo moderno) di "Sissignora" non ci passa poi molto».

NOTE E CORSIVI

Le mattinate dei critici milanesi

In campo cinematografico si parla spesso dell'incompatibilità, dell'aperto contrasto di giudizio tra il pubblico e la critica. Ciò che per il primo va bene, non va bene per la seconda. Si direbbe che per anni, per decenni, la critica, con un linguaggio chiaro e preciso, che davvero faccia da guida allo spettatore, senza assumere accenti dittatoriali. Troppo spesso, infatti, il tono del critico ha l'aria di scendere dalla cattedra, troppo spesso si avverte il puerile gusto di sfoggiare una sapienza ed una cultura troppo ostentate per essere autentiche. E capita, magari, di vedere tirati in ballo Croce e Voltaire, laddove in effetti si tratta tutt'al più di Rascel. Il che, se lo sapessero, sarebbe assai spiacevole per Croce e per Voltaire, mentre, d'altronde, non fa neppure molto bene a Rascel.

Quanto al povero lettore, poi, sarà indotto a pensar male di tutti e tre con ogni probabilità, ma farà bene, ad ogni modo, a pensar male dell'incauto critico, che non ha il senso della misura e delle proporzioni.

Ci vuole, al contrario, un contatto più concreto tra pubblico e critica che agevoli una comprensione maggiore sul piano pratico.

A qualche cosa del genere hanno pensato, e non da ieri, i critici milanesi. Se qui ne parlo, è perché ritengo che l'esempio del "Gruppo milanese critici cinematografici" potrebbe essere benissimo imitato anche in altre città d'Italia, cosa che non è stata finora fatta.

I critici milanesi, dunque, la cui occupazione principale non consiste nell'odiarsi accanitamente l'un l'altro, hanno da tempo stabilito un dialogo col pubblico, un dialogo effettivo, cioè, di fronte al film. L'iniziativa perdura ormai da cinque anni. E' infatti alla primavera del 1949 che risale la prima proiezione organizzata dai critici di Milano, con Anni difficili di Zampa. Le proiezioni sono effettuate la domenica mattina, quando il film è ancora una "primizia", per la quale il pubblico della visione normale è obbligato a pagare dalle 500 alle 600 lire, mentre la mattinata speciale costa appena 200 lire. Per i film italiani, si cerca di invitare per l'occasione il regista e alcuni degli attori, perché presentino la loro opera. E' un invito, di solito accolto molto volentieri, perché all'autore d'un film non può non interessare una presa di contatto diretta col pubblico, "un colloquio" autentico con lo spettatore. Bisogna avere assistito a queste manifestazioni, per rendersi conto dell'intelligenza e della vivacità colla quale questo pubblico coglie taluni particolari che, normalmente, immaginiamo gli sfuggano.

Ricordo, per esempio, la proiezione dedicata a Ladri di biciclette ed il

grande applauso col quale fu accolta la sequenza dell'uscita mattutina degli attacchini in bicicletta. Questi applausi "a schermo acceso" sono la miglior prova di una sensibilità e di una attenzione che, di solito, nei locali di prima visione, viene a mancare completamente. Il pubblico, poi, è invitato ad esprimersi più compiutamente: si distribuiscono cartoline con le quali esso è invitato a rispondere a tre o quattro domande precise. Le risposte vengono pubblicate dai quotidiani e dalle riviste specializzate.

Queste proiezioni organizzate dai critici sono diventate una istituzione a carattere non rigorosamente periodico, ma regolata dall'apparizione di pellicole davvero significative per il loro valore artistico e culturale. Ciò non significa purtroppo che ogni grande film venga proiettato dai critici milanesi: essi presentano ogni film interessante su cui riescono a mettere le mani. Ciò riesce o non riesce, a seconda della mentalità, non sempre molto aperta, delle Case produttrici, dei noleggiatori, degli esercenti. Sono quasi sempre trattative lunghe e faticose. C'è, è vero, anche chi ha capito che la scelta da parte dei critici, costituisce un titolo di nobiltà, una segnalazione che si ripercuote, dopo tutto, favorevolmente anche sull'esito commerciale dell'opera. Ma ci sono, più spesso, coloro che fanno mille difficoltà, per gretti ragionamenti di cassette immediati, spaventati, di solito, dal basso prezzo della "mattinata". Ad ogni modo la perseveranza, diciamo pure la cocciutaggine, dei giornalisti milanesi, ha fatto sì che le più importanti opere del nuovo cinema italiano hanno potuto essere presentate nel modo accennato, e se ne sono giovate. Segnaliamo, tra l'altro, La Terra trema, In nome della Legge, Il cammino della speranza, Miracolo a Milano, Stazione Termini, Domenica d'Agosto, Il mulino del Po, Luci del Varietà, Le infedeli, Achtung banditi!, La signora senza camelie ed in questi ultimi tempi Amore in città, presentato insieme all'eccezionale documentario « Lettera di condannati a morte della Resistenza », e Pane, amore e fantasia, alla presenza del regista Luigi Comencini e dello sceneggiatore Margadonna, commossi dall'accoglienza calorosissima del pubblico. Registi come De Sica, Visconti, Lattuada, Germi, Zampa, Antonioni, Comencini, Emmer apprezzano questa iniziativa, intesa a sostenere il nostro cinema migliore, e, quando possono, intervengono personalmente alle manifestazioni. Naturalmente queste mattinate, se particolarmente dedicate al cinema italiano, non trascurano i film stranieri di particolare rilievo. Certamente, le difficoltà di procurarsi le pellicole sono in questo caso ancora maggiori. Tuttavia i critici milanesi hanno potuto presentare, tra l'altro, film come:

Dio ha bisogno degli uomini, Enrico V, Stasera ho vinto anch'io, Biancheggia una vela, Pinky, E mi lasciò senza indirizzo, Il piccolo fuggitivo.

Altrettanto, se volessero, e forse di più, potrebbero fare i colleghi delle altre città, dove forse le difficoltà da superare sarebbero minori, ma dove la necessità di un più pratico ed efficace orientamento del gusto sarebbe anche più urgente.

RUDI BERGER

Che cosa è la Fedic?

FEDIC: una delle sigle che in questi ultimi tempi è ricorsa più frequentemente nelle discussioni di una categoria di cittadini italiani, liberamente associati, e in alcune rubriche dei periodici cinematografici. Ma forse, ciononostante, molti ancora non ne conoscono il significato (Federazione Italiana dei Cine Clubs), nè le funzioni che a detta associazione sono attribuite. Essa, comunque, non va considerata alla stregua delle Federazioni dei circoli del cinema, coi quali — avendo, in un certo senso, scopi comuni, pur nel rispettivo campo di attività — potrebbe mettere in atto una effettiva ed efficace integrazione.

In effetti, mentre nei circoli del cinema si svolge una attività culturale essenzialmente basata su conversazioni, conferenze, dibattiti e soprattutto proiezioni, senza particolari riferimenti, la Fedic si propone — come risulta dall'art. 2 dello statuto — di organizzare in modo analogo proiezioni, riunioni, conferenze e lezioni, ed anche di allestire complessi tecnici ed una cineteca, ma tutto in relazione al formato ridotto (più comunemente indicato, in questa era di sigle, F. R.). E perciò ne consegue l'organizzazione di proiezioni di film, particolarmente di quelli realizzati dai soci dei cineclub e la promozione, infine, di tutte quelle attività che possano interessare i soci stessi, in vista di facilitare e incrementare la loro produzione in F. R.

La Fedic, sorta nel 1949 in seguito alla fusione della F.I.C. (Federazione Italiana Cineamatori) con l'E.I.C.A. (Ente Italiano dei Cine Amatori), si ebbe l'adesione dei cineclub regolarmente costituiti in quella epoca. Sempre nell'anno 1949 si tenne a Montecatini (rimasta poi la sede permanente delle annuali manifestazioni nazionali) il I° Convegno, in cui si decise « l'istituzione di una Mostra annuale di film a passo ridotto di produzione non professionale » (« Cinema ridotto », a. IV, n. 7, luglio 1949). A tuttoggi, così, si sono avuti quattro concorsi nazionali e cinque convegni.

Nei giorni 9 e 10 dello scorso gennaio, inoltre, si è tenuta l'Assemblea Generale dei Cineclub per le elezioni delle cariche sociali e per le varianti da apportare al regolamento del V Concorso, nonchè per proposte di emendamenti da sottoporre all'Unica (Union International du Cinéma d'Amateur), della quale la Fedic è membro. Nel corso della riunione sono state anche consegnate, ai cineclub che ne avevano fatta richiesta secondo modalità prescritte, diverse cineprese 16 mm. ed altro materiale. Ciò rientra nelle normali funzioni della Fedic che, in altra analoga manifestazione, svoltosi nel 1953, consegnò tra l'altro materiale del genere, un parco lampade, moviole 16 mm. ed una titolatrice Paillard.

Nel complesso, l'insieme del materiale per la ripresa — pur essendo ancora modesto dal punto di vista tecnico, soprattutto in rapporto all'elevato numero dei cineclub costituitisi nel frattempo (circa 60) — è abbastanza considerevole. E' chiaro, però, che il cineamatore, sia singolarmente che collegialmente, debba supplire con mezzi propri e fra questi, in primo luogo, è il materiale sensibile (con relative spese di sviluppo e di stampa). Si tratta

di un ostacolo non indifferente che non si è saputo ancora rimuovere, dato che la Fedic non intende fornire pellicola, con i fondi che la Presidenza del Consiglio le assegna, in quanto detto materiale non risulterebbe pienamente utilizzabile nel caso di scioglimento del cineclub, al contrario di quanto potrebbe verificarsi invece con le apparecchiature. Si è cercato, sì, di supplire organizzando delle mattinate cinematografiche, il cui ricavato avrebbe dovuto alimentare un fondo per lo acquisto della pellicola, ma per varie cause non si è riusciti nello scopo.

Queste, a grandi linee, la storia e le funzioni della Fedic. Per quanto riguarda i risultati, dando una occhiata panoramica alla mole davvero imponente — ma purtroppo solo numericamente — dei lavori presentati, quelli che meritano una segnalazione non son molti. *Dimora di un patrizio veneto, Un'isola semplice, Note su Stromboli, Marciapiedi, Sortilegio, Poesia delle buone intenzioni, Vacanze straordinarie, Ricordo, Penne e piombo, La città di cera, Forme nuove del ferro.* Questi, partecipanti ai concorsi svoltisi negli anni 1951 e 1952. Del concorso del 1953 — stando ai resoconti, in quanto non ho potuto assistere alla manifestazione — so che possono segnalarsi *Treno merci* (con pupazzi animati), *Dadi, La colpa, Los caprichos de Goya, Comica d'altri tempi, Il cielo risponde sempre.*

A parte, però, le segnalazioni avanti fatte — che costituiscono una esigua percentuale in rapporto al complesso dei film (215 circa) iscritti ai tre ultimi concorsi — sulla attività dei cineamatori va posta un'ampia riserva.

Secondo taluni, il cineamatorismo dovrebbe essere inteso come la innocua mania propria di certi filodrammatici cinquantenni ancora impegnati nella parte di Romeo. Ho avuto a occuparmi molte volte di questa faccenda: in una mia nota (« *Gelosie e collaborazione, gloriuzze e cultura* », in « *Cinema ridotto* », a. VIII, n. 7, luglio 1953), feci un'analisi della situazione e dissi, fra l'altro: « Sarebbe opportuno che facessimo l'esame di coscienza, per chiederci cosa è venuto fuori di concreto dalle manifestazioni finora svoltesi; quali personalità si sono affermate; se il tono dell'attività cineamatoristica sia caratterizzato da qualche cosa o se, invece, sia esclusivamente dilettantistico e alieno da preoccupazioni di ricerche espressive. Una delle osservazioni che ebbi a fare dopo l'ultimo concorso, fu che se il livello medio tecnico era nettamente migliorato rispetto all'anno precedente, quello culturale ed espressivo e le tendenze dei cineamatori fossero molto, ma molto poco percepibili ed apprezzabili dalla produzione presentata. Credo che il difetto stia nel porre tutta l'attenzione sulla parte strettamente tecnica, comprendendo in questa espressione non solo la parte della ripresa. Si pone più cura nella determinazione della inquadratura, nella fotografia, nel montaggio, nell'effetto di colore, ad esempio, considerando questi elementi di per sé e non in funzione dei fini espressivi, sì che il film risulta un insieme astratto e senza senso. Ho l'impressione che il cineamatore si compiaccia dei dati esteriori e formalistici e non voglia guardare a tutto il complesso del lavoro, inteso come concretizzazione di una immagine, anche se con qualche difetto ».

E ciò senza riferirmi alle deficienze tecniche causate dagli inadeguati mezzi tecnici a disposizione, ma a quelle formali da addebitarsi alla incompetenza più palese o ad ambizioni esorbitanti una reale capacità.

D'altra parte cosa ha fatto la Fedic per ovviare a questo inconveniente? Sì, è vero che ogni cineclub ha avuto come mezzo strumentale almeno una cinepresa in dotazione, ma è pur vero che la Federazione non è altrettanto sollecita nella cura dell'anima, diciamo, dei club federati.

E' altresì vero, però, che se una associazione non va molto dipende dalla base, dai soci che compongono l'organismo e che eleggono i dirigenti. Molte volte si sono avute delle lamentele, fondate o non, ma in sede privata, in privati colloqui; e quando si è presentata l'occasione di parlarne in sede sociale si è preferito tacere, si è tergiversato.

A proposito dell'ultimo Convegno (Montecatini, 1953) è stato detto che alla lettura delle relazioni non sono seguite quelle auspiccate discussioni sulle lacune « che esistono nella struttura della Fedic e che non si prestano ad una facile analisi, poiché la Fedic stessa manca di nozioni esatte nei riguardi della propria struttura » (Claudio Triscoli, *In margine al V Convegno di Montecatini*, in « Cinema ridotto », a. VIII, n. 8, agosto 1953). Il che va poi a confermare il concetto del difetto di base.

« Né d'altro canto », prosegue il Triscoli, « i convegni si sono mai proposti di approfondire il significato della Fedic, neppure per lo scopo utilitaristico di evitare che il Concorso di Montecatini fosse scambiato per un circolo in cui si impone la visione di scenette cinematografiche ad uso strettamente familiare ». Effettivamente, il convegno ha tutta l'aria d'esserlo, ma non lo è, per il semplice motivo che non si è mai pensato di organizzarlo ponendo un tema preciso da discutere con serietà e preparazione.

Tutto questo potrebbe essere eliminato, sempre che il nuovo Consiglio Direttivo della Fedic — ora costituito prevalentemente proprio da elementi della base (al contrario di quanto era in precedenza) — si mostrasse sensibile e sollecito alle esigenze artistiche e culturali della nostra epoca. Affinché, oltre tutto, non abbia più a verificarsi il deplorabile incidente (che non merita altra definizione) di un convegno-lampo fatto alla meno peggio — fra una proiezione e l'altra dei troppi e troppo scadenti film iscritti al concorso — solo perché simile manifestazione... fa tanto cultura.

BRUNO CRESCENZI

Camillo Boito novelliere e Luchino Visconti

di

ANTONINO CATALDO

Siamo grati a Luchino Visconti che, trasportando sullo schermo le vicende della novella « Senso », ha rivelato agli immemori un aspetto pressoché ignoto della personalità artistica del grande architetto Camillo Boito. Ci ha ricordato in lui lo scrittore che, poco o tanto, fece parte col Rovani, col Tarchetti, col Dossi e con altri, di quel movimento letterario che fu la cosiddetta « scapigliatura » milanese. E' ben vero che Camillo Boito, tutto preso dai problemi dell'architettura, ostentava di non dare — e non dava infatti — importanza agli scritti che gli uscivano dalla penna, ma spetta a noi posteri di scoprire, sotto quella apparente trascuratezza, un vigore, uno spirito e talora, come nella novella « Senso », una potenza narrativa tali da fare invidia a più di un letterato di professione.

Lo scrittore Boito è come Boito uomo: sincero, talora aspro nelle polemiche, ma sempre signorile, il che si spiega anche con la sua nascita: egli e il fratello Arrigo infatti erano figli di un miniaturista bellunese, e da lui ereditarono certo quella specie di rustichezza montanina che era anche nel loro aspetto fisico; la madre era invece una nobildonna polacca, la contessa Radolinski, e da lei assorbirono quei sentimenti di finezza che, se non parevano evidenti nell'aspetto esteriore dei due fratelli, pur si rivelavano nelle loro azioni.

Benché nato a Roma (era il 30 ottobre dell'anno 1836) ebbe la sua prima educazione artistica e intellettuale a Venezia, dove si trasferì all'età di sei anni con la famiglia. La sua carriera di architetto e di insegnante si svolse, si può dire, sotto il segno della buona sorte, in quanto la sua genialità e le sue idee rinnovatrici trovarono riconoscimento ufficiale quand'egli era poco più che un giovinetto. Alunno dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, litigò per diversità di vedute col suo maestro, il Lazzari; simpatizzò invece col successore del Lazzari, che fu il marchese Selvatico e questi, uomo di spirito libero, alieno dal fossilizzarsi sui vecchi canoni, tanto ammirò il giovane Boito che gli cedette la cattedra: ed ecco Camillo Boito professore a 19 anni! Destò larga eco la sua prelezione, tenuta il 15 gennaio 1856: egli esponeva il suo programma che era un atto di ribellione al bigottismo classicista e al vecchio insegnamento. Dopo un anno ecco il giovane Boito che, munito di una pensione provvisoria, fa un viaggio di studi in Italia. Nel '59 rischia l'arresto a Venezia e se ne va a Milano liberata ove si ricongiunge col fratello Arrigo che si era appena iscritto al Conservatorio. Entra all'Accademia di Brera e nel 1860 succede allo Schmidt nella cattedra di architettura superiore; non ha che 24 anni ed ha l'onore di avere a collega il pittore Francesco Hayez!

Da allora egli tenne l'insegnamento a Brera per 48 anni: ma in quegli anni quante cose fece, fuor dell'ambito dell'insegnamento, come architetto, come scrittore di cose d'arte, come viaggiatore in vari Stati d'Europa, come novelliere, come presidente della stessa Accademia di Brera e di innumerevoli comitati e come oratore sempre tonante contro l'incomprensione dei burocrati e contro gli iconoclasti delle vere opere d'arte, benché egli stesso fosse in un certo senso un iconoclasta in quanto nemico di ogni « fissità » e di ogni idolatria nel campo delle forme architettoniche.

In quanto professore ufficiale per decenni e nello stesso tempo combattente di tutte le battaglie artistiche, nonché per quella sua natura battagliera e disprezzante dei facili guadagni ove questi dovessero compromettere la sua dignità di artista, egli mi sembra ben paragonabile al suo contemporaneo e quasi coetaneo Giosuè Carducci. Morì a Milano il 28 giugno del 1914.

Soprattutto nella capitale lombarda e nel Veneto lasciò segni incancellabili della sua genialità di architetto. Di lui (per dire solo di Milano) è quello splendido edificio caro a tutti gli italiani che è la Casa di Riposo dei Musicisti in cui i vecchi artisti non arrisi dalla fortuna finanziaria vivono una vecchiaia dignitosa e serena, accanto alla tomba di papà Verdi; sua è la sistemazione, nelle sue linee generali, della Piazza del Duomo; a lui possiamo essere grati se i monumentali Archi di Porta Nuova in Via Manzoni non furono demoliti; né vorremo dimenticare (tanto per rimanere nell'ambito geografico della Lombardia) che tuttora splende di una sua raccolta e malinconica bellezza il mausoleo della famiglia Ponti nel cimitero di Gallarate. E ancora di lui come architetto insigne possiamo ricordare, per quanto riguarda il Veneto, il Palazzo delle Debite, tutto ridente di porticati, a Padova: e manco male che quel palazzo ride, ma piangevano i debitori morosi che un tempo occupavano il carcere sulla cui area sorse appunto il palazzo boitiano che nel nome ricorda la triste fabbrica precedente e la sua speciale destinazione; poi il Museo Civico pure a Padova, e ancora il superbo scalone di Palazzo Franchetti a Venezia.

In generalè per l'uomo della strada l'architettura è la cenerentola delle arti. Si va abbastanza frequentemente a sentire l'opera in musica, si entra a visitare una mostra di pittura o di scultura, si entra da un libraio a comprare un romanzo moderno o un'opera classica, ma è raro che ci si soffermi ad ammirare un edificio artistico innalzando un pensiero di gratitudine a chi lo ideò. Pure l'aspetto degli edifici ha un grande ascendente sulla psiche del viandante anche se questi non se ne accorga: non sarebbe possibile, ad esempio, pensare di far male a qualcuno traversando il cortile di uno di quei chiostri di convento francescano o benedettino in cui sembra che le volute del soffitto vogliano avvolgere l'anima di chi passa per portarla in alto, e dove pare che le colonne sian lì a rappresentare il numero delle azioni buone e di quelle cattive della nostra vita, sì che dalla eccedenza delle une sull'altre dipenda il giudizio divino sul nostro modo di essere nella vita eterna. E, per contrario, nessuna coppia di innamorati potrebbe abbandonarsi ad espansioni sentimentali, od anche a scherzi e a risa, radendo le gelide tremendissime mura di quell'edificio carceresco-cimiteriale che è il Palazzo di Giu-

stizia di Milano. Nel primo caso, per volere il male di qualcuno, bisognerebbe proprio che il passante fosse un inveterato delinquente: nel secondo che quegli innamorati fossero misera gente priva del più elementare senso estetico e incapaci di avvertire quel fluido, quella corrente, quel « quid » che i luoghi esercitano sulle persone che vi si trovano.

Ma (*pardon!*) qui si voleva dire di Camillo Boito scrittore. Di lui come tale abbiamo le « Storielle vane », « L'anima di un pittore », le « Gite di un artista », senza contare gli articoli sui giornali « Lo Spettatore » e il « Crepuscolo », nonché le relazioni su questioni di edilizia e d'arte.

Come s'è detto, egli ha un modo di scrivere vivace, pronto, che fa subito presa sull'interesse del lettore. In nessun testo di storia di Venezia abbiamo letto una esposizione delle vicende dell'isola di S. Elena (all'estrema punta di Venezia verso il Lido) come sa darcela il Boito nelle sue « Gite di un artista »: e in nessun libro di impressioni di viaggio abbiamo gustato una descrizione delle feste popolari in Santa Marta di Venezia così come ce la fa il nostro autore nello stesso libro.

Altrettanto vive le novelle, tra le quali quella che ben a ragione attrasse l'attenzione di Luchino Visconti, quella intitolata « Senso ».

Lo sfondo stesso dei fatti narrati è costituito dalla nostra guerra del 1866, quella che vide gli italiani alleati coi prussiani contro gli Austriaci, la guerra che liberò il Veneto. Il racconto è, nella finzione, lo squarcio autobiografico di una tal contessa Livia, trentina: secondo la moda ottocentensca essa ha voluto scrivere un diario, convinta che « *il confidare alla carta i vecchi ricordi deve servire a mitigarne l'acerbità e la tenacia* ». Sposata giovanissima ad un vecchio conte destinato a non mai conoscere i tumulti amorosi di sua moglie, dopo aver troppo scherzato col fuoco incappa in una sciagurata passione, violentissima, per un ufficiale dell'esercito austriaco, Remigio Ruiz, italiano però di nascita: un tipo fisicamente splendido, erculeo, ma moralmente corrottissimo, mentitore, sfruttatore, vile. Per una di quelle stranezze di cui son capaci le donne essa adora questo Adone in divisa militare, per quanto egli sia così spregevole, e si lascia estorcere denaro a non finire, ma a lei basta una parolina amorosa per cedere sempre ad ogni pretesa. Trascorre con lui settimane di felicità tra gli incanti di Venezia. Intanto scoppia la guerra che separa i due amanti: lui a Verona, lei a Trento. Un giorno egli fa una rapida comparsa a Trento e chiede alla donna una somma di danaro ancor più forte del solito: se essa non l'ha, dia i suoi gioielli affinché egli ne realizzi il valore. Ma a che cosa dovrà servire tanto danaro? Ecco, la guerra è scoppiata ed egli dovrà partire per il fronte. Volendo e potendo, egli corromperà con una forte somma i medici militari e potrà starsene tranquillo a Verona, fingendo di avere una malattia a una gamba che lo costringerà a zoppicare un po', così per darla a bere. Il progetto è esposto da lui all'amante con un ributtante cinismo. « *Senti dunque. Con duemilacinquecento fiorini i due medici dell'ospedale e i due della brigata mi fanno un certificato di malattia, e vengono a visitarmi ogni tanto per confermare presso il Comando una mia infermità qualunque, la quale mi renda inabile affatto al servizio. Non perdo il mio grado, non perdo il mio soldo, scanso ogni pericolo e rimango a casa* »

tranquillo, zoppicando un poco, è vero, per una sciatica maligna o per una lesione all'osso della gamba, ma quieto e beato».

Accontentato, il bel Remigio riparte per Verona: di là manda lettere di amore a Livia, ma intanto col denaro di lei se la spassa indegnamente con le bagasce della città, alle quali racconta persino, sghignazzando, che la contessa Livia è innamorata di lui e gli passa denaro.

Stanca di non vedere l'amato, Livia, un giorno, smarrito ogni pudore, ogni prudenza e ogni senso di orgoglio, corre da Trento a Verona, facendo quasi morire di fatica i cavalli della carrozza. Trova la casa di Remigio, sale le scale, riesce a metter piede sulla soglia dell'uscio socchiuso del quartierino di lui; da lì dietro partono voci miste e si distingue anche quella di lui. Nella semioscurità essa, non vista, vede l'amante che abbraccia una ragazza discinta; Livia ascolta i loro dialoghi, sente che i due parlano anche di lei deridendo la sua passione. I due, presi dai fumi della lussuria, non hanno nemmeno visto Livia, e la delusa si ritira a passi di lupo. Ormai nell'animo di lei l'amore ha ceduto il posto all'odio. Essa va al Quartier Generale austriaco e denuncia l'indegno trucco dell'ufficiale Remigio Ruiz per sottrarsi alla guerra combattuta; lo stesso generale al quale essa ha parlato invita la contessa a riflettere sulle conseguenze di una tale denuncia. Ma Livia è decisa. L'ufficiale sarà fucilato. « Signora, ci pensi: la delazione è un'infamia e l'opera sua è un assassinio ». Risposta della contessa: « Signor generale — esclama, alzando il viso e guardandolo altera — compia il suo dovere ». La donna riesce ad assistere, inosservata, alla esecuzione, vede l'amante cadere, ne gode. E poco le importa che lì, sul posto, un ufficiale austriaco al corrente del caso, riconosciuta la delatrice, le sputi in faccia.

In questo racconto l'arte di Camillo Boito rifulge per la efficacia delle espressioni, per la continuità dell'interesse che la narrazione suscita nel lettore, per il fascino acre, da verismo zoliano, di certe situazioni. La passione della donna è descritta con una potenza icastica.

La precipitosa scarrozzata da Trento a Verona, durante la quale sembra che i battiti del cuore di lei abbiano il potere di accelerare i giri delle ruote, ci richiama la corsa affannosa di Carlotta verso la casa di Werther, così come la immaginò il Massenet nel suo melodramma che appunto si intitola allo sventurato personaggio goethiano. E, a sfondo di questa vicenda passionale, i giorni fatidici, misti per noi di fatti gloriosi e ingloriosi, della terza guerra della nostra indipendenza: le città venete, ancor tenute dagli austriaci che stanno per cedere all'impeto degli italiani; il disagio suscitato nel testimone di quelle giornate dallo spettacolo di una guarnigione militare che sta per abbandonare la città al nemico: tutta un'orgia di disfaccimento e di volgarità. « *Sempre carri e soldati, ronde di gendarmi, polvere e armamenti un frastuono assordante e uno stridore acuto di ferramenta, a momenti un mormorio confuso e pauroso, nel quale si distinguevano gemiti e imprecazioni e le strofe di qualche canzonaccia oscena, cantata da voci strozzate* ».

Attendiamo di assaggiare i frutti della grande fatica di Luchino Visconti: il soggetto è tale da offrire le più grandi lusinghe di una fama duratura a chi lo tratti con coscienza di vero artista.

ANTONINO CATALDO

SCHEDE CRITICHE

(a cura di RUDI BERGER)

Ha ballato una sola estate

Uno dei non moltissimi meriti delle varie mostre cinematografiche di questi ultimi anni è quello di ricordarci ogni tanto l'esistenza di cinematografie già illustri, oggi però praticamente scomparse dalle nostre comuni sale di proiezione. Tra le più interessanti di queste cinematografie sconosciute al pubblico italiano è certamente quella nordica, che subito dopo la prima guerra mondiale occupò una posizione di primo piano. Per una decina di anni gli scandinavi avevano allora puntato su un cinema « nazionale », avevano confidato nella suggestione dei loro paesaggi, nella natura quale elemento determinante la vita e la psicologia dei personaggi: leggende, superstizioni, misticismi erano tenuti in gran conto, ma non mancava neppure il generoso apporto di una letteratura allora in auge: all'eco di Ibsen, di Stringberg, e naturalmente anche a Selma Lagerlöf il cinema nordico doveva molto del suo prestigio. Ciò che però soprattutto lo aveva reso importante e valido fu la sua autenticità, la costanza nel rimaner fedele alla propria terra, al proprio spirito, alle proprie tradizioni. Non appena, dopo una decina d'anni, questo impegno venne abbandonato dal cinema svedese, per esempio, in omaggio ad una pretesa internazionalizzazione, esso perse la sua virtù più preziosa, e decadde rapidamente. Come del resto avviene per ogni cinematografia mirante a mimetizzarsi, a tradire i temi e le realtà proprie. Ragione per cui l'idea recentemente auspicata d'un « pool » cinematografico europeo non può non preoccupare cerca nell'opera cinematografica qualche cosa di meglio d'un prodotto commerciale. Gli svedesi, comunque, questi l'hanno compreso, e la loro nuova generazione di registi si è decisamente orientata verso un cinema con caratteristiche nazionali chiaramente individuabili. Ogni mostra cinematografica da parecchi anni ce lo conferma, e se registi non più giovani ma ancora attivissimi e vigorosi come Gustav Molander ed altri raramente

sanno liberarsi dall'eterno ossessionante tema erotico caro alla loro tradizione, lo affrontano con un coraggio e con un impegno altrove difficilmente riscontrabili.

Tra le figure notevoli del moderno cinema svedese, accanto ad Alf Sjöberg, del quale solo *Spasimo* e *Iris* sono apparsi sui nostri schermi normali, ed anch'essi malmenati dalla censura e dal doppiaggio, bisogna collocare anche Anne Mattson, realizzatore di « Hon dansade en sommar » (*Ha ballato una sola estate*), film che si ispira ad un romanzo di Olaf Ekström, che non abbiamo letto. Ciò che comunque da quel romanzo è stato trasferito nel film è una storia estremamente semplice, tanto piana nell'esposizione dei fatti e delle reazioni, tanto ignara di espedienti necessari ad una drammaturgia del racconto filmico, che quasi stenta a contenere entrambi i suoi assunti: la lirica, limpida idealizzazione d'un amore giovanile, e la polemica contro il getto puritanesimo che quell'amore sincero ostacola. Göran, diciannovenne studente trascorre le sue vacanze estive presso la fattoria d'uno zio bonario, Anders. E là, all'aria libera, tra le spighe dolcemente cullate del vento, tra le fatiche del lavoro sui campi, nasce l'amore tra Göran ed una contadinella poco più che bambina, la diciassettenne Kirsten. Gran parte della suggestione e della validità dell'opera deriva dalla spontanea analogia tra la natura-personaggio ed i sentimenti e gli impulsi umani. Questi ultimi sono quasi considerati una naturale, giusta conseguenza della prima: e così il film, con un evidente e chiaro giuoco di allusioni, che tuttavia non risulta mai ostentato e quindi artificioso, stabilisce un parallelismo poeticamente realizzato tra l'attrazione naturale, e perciò sana, tra i due adolescenti, e l'atavico attaccamento alla terra ed alle sue leggi eterne, profondamente sentito da ogni essere umano normale. Tale intento non è divulgato mai da una rettorica voce fuori campo, neppure scaturisce da dialoghi, ma è affidato esclusivamente all'eloquenza delle immagini: i campi fecondati dal duro lavoro degli uomini, i prati lievemente ondeggianti, le acque

tranquille del lago in cui la giovane coppia si bagnerà in nudità completa ma priva di malizia, il primitivo, delizioso ballo campestre. Così inquadrata, e sostenuta da un dialogo estremamente semplice e del tutto esente da ogni preziosismo letterario, la narrazione acquista un pudore ed una genuina sincerità, a nostro avviso, qualsiasi raffronto con la sostanza di « Le diable au corps », magnifico film che, a parte il fatto di avere anch'esso al centro una relazione tra semi-adolescenti, non ha però altro punto di contatto con quest'opera, che è piana, forse anche troppo ingenua e primitiva, quanto l'altra fu psicologicamente raffinata, scettica e crudele. Il film francese era un saggio di bravura cerebrale, sorretto da una tecnica narrativa di eccezionale sicurezza, dove tutto fu elaborato minuziosamente; ne venne fuori un capolavoro in cui il vigore polemico non era inferiore al palpito poetico; testimonianza insomma d'una civiltà e d'una sensibilità diametralmente opposta a quelle del film svedese che, assolto il suo primo assunto — l'esaltazione d'un naturalismo delicato e tenero — mostra la sua fragilità e la sua sprovvedutezza dialettica laddove tenta, con esito invero scarso, di erigersi contro l'inflessibile etica moralistica dei cantachiari, avversi al naturale germogliare di quel giovanile amore. Ed ecco che il dialogo si fa

non più semplice ma semplicistico, ecco che le figure di contorno perdono rilievo e chiaroscuro, ecco che la stessa soluzione giunge posticcia e improvvisa: dopo la morte della giovane durante una gita in motocicletta, le parole del pastore, convenzionali e non certo chiarificatrici. Ciò nulla toglie alla poesia che sprigiona da questo film fresco e onesto: accettiamo la castità della sua audacia, l'accorata bellezza della stupenda, crepuscolare carrellata finale, i molti pregi della fotografia di Strindberg che fa pittura con tanta apparente modestia; si veda ad esempio la sequenza sui lavori dei campi, il contro-luce sul lago, tutta l'apertura e la chiusura del film; ed accettiamo infine la acerba ma appropriata protagonista Ulla Jacobsoon, e pure certi accorgimenti narrativi come l'inquadratura della motocicletta all'inizio, cauta anticipazione simbolica della tragica conclusione dell'idillio. Non ci convince invece, insistiamo, la sbrigativa contrapposizione dialettica, la troppo programmatica rappresentazione del conflitto tra la coppia e « gli altri », non perché questi ultimi appaiono inverosimili, ma perché la loro statura per giustificare il *deus ex machina*, cioè l'incidente, che vorrebbe suggellare, con la morte della fanciulla, la loro tesi.

RUDI BERGER

A MARZO IN TUTTE LE LIBRERIE:

NICOLA CIARLETTA

“DA AMLETO A CHARLOT,,

(Scritti d'occasione)

È il secondo volume della « Piccola Biblioteca dello Spettacolo » nella quale è già uscito « Film 1952 » di Giovanni Calendoli. Nella stessa collezione sono annunciati libri di

Umberto Barbaro, Arnaldo Frateili e Galvano della Volpe

UN VOLUME DI 130 PAGINE CON SOVRACOPERTA A COLORI

L. 800



EDIZIONI FILMCRITICA

EDIZIONI



FILMCRITICA

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

**COLLEZIONE
DELLO SPETTACOLO**

Saggi critici e statistici
sul cinema e sul teatro

Film 1952

di Giovanni Calendoli

Di imminente pubblicazione:

Film 1953

di Giovanni Calendoli

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

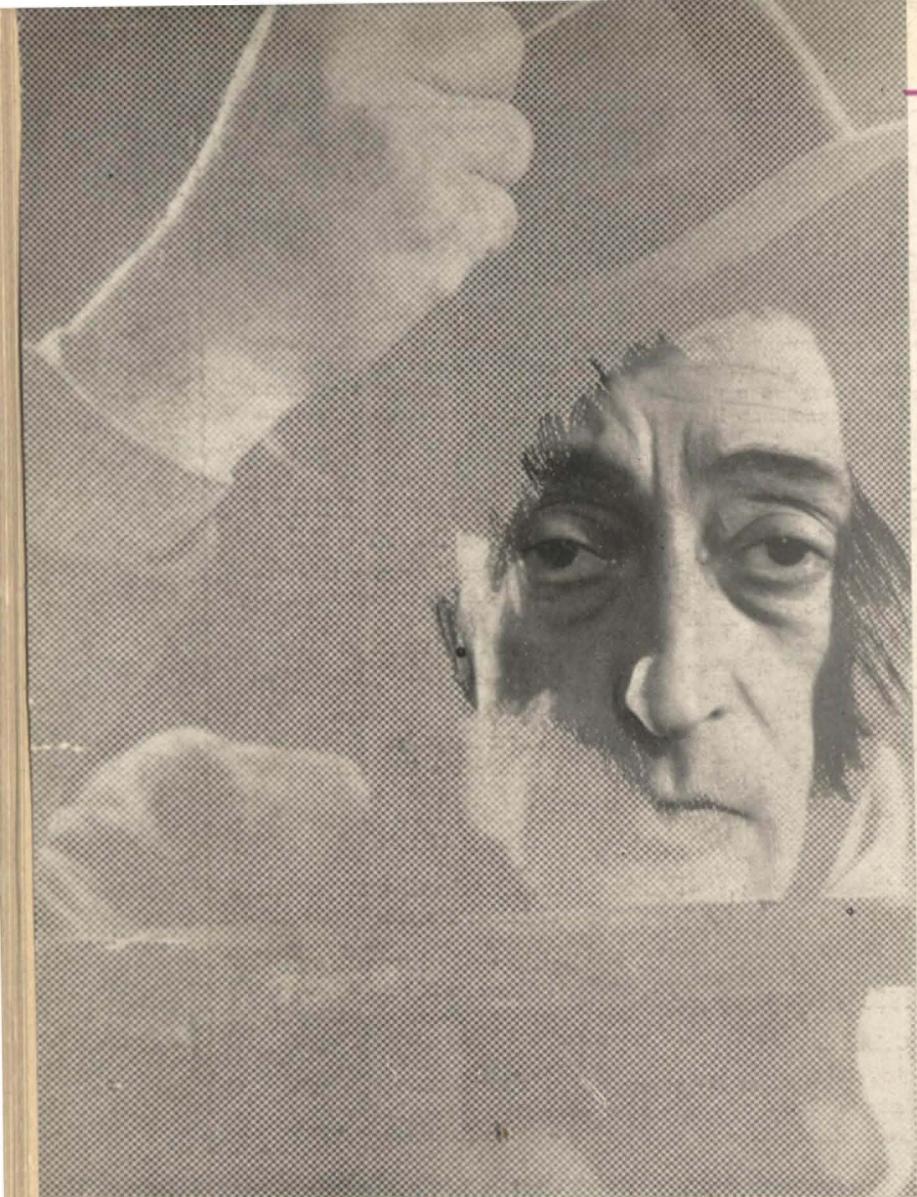
Vol. I, II, III, IV

E' uscito:

«DA AMLETO A CHARLOT»

di Nicola Ciarletta

DISTRIBUZIONE EDIZIONI DELL'ATENEO



dov'è la libertà

di ROBERTO ROSSELLINI

con TOTO'

Vera Molnar - Nyta Dover - Leopoldo Trieste
Giacomo Rondinella - Franca Faldini

Produzione Golden Film-Ponti De Laurentiis

Distribuzione Lux Film