

FILMCRITICA



Maria Pia Casilio e Roland Lesaffre nel film di Carné
"L'air de Paris",

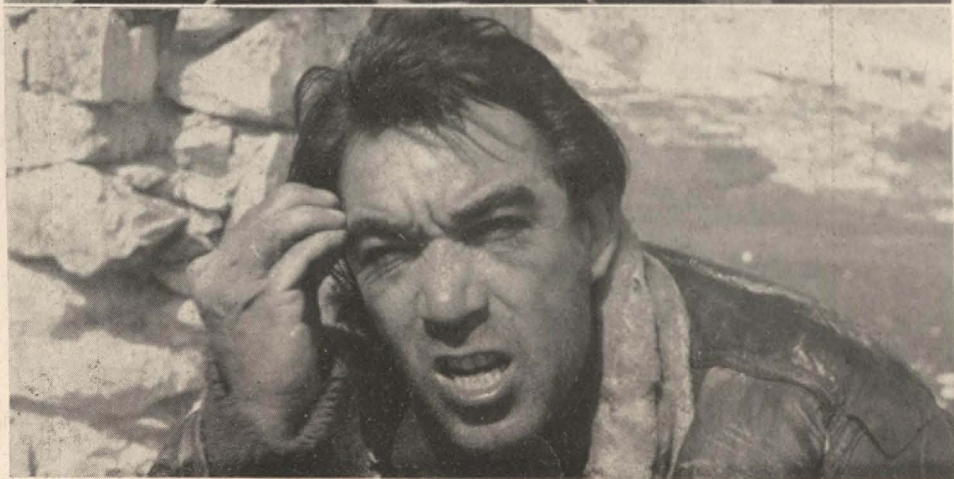
Numero 36



Lire 200

BARBARO - BERGER - BRUNO - CLEMENTE - CONTINI
LATTUADA - ROSSI

LA STRADA di F. Fellini



Giulietta Masina, Richard Basehart e Anthony Quinn sono gli interpreti del nuovo film di Federico Fellini «La strada» - (Produzione Ponti-de Laurentiis - Distribuzione Paramount)

Sommario

« Guardie svizzere » e « utili idioti »	Alberto Lattuada	159
La camera oscura	Umberto Barbaro	162
Cannes, fiera campionaria	Ermanno Contini	170
Appunti sulla scenografia cinematografica	Vittorio Rossi	176
Psicologia e simbolo di René Clément (3)	Giuseppe Ferrara	184
Il mito di Tristano e Isotta nel cinema	Barthelemy Amengual	186
Cinema Biblioteca:		
50 anni di cinema italiano	b.	188
Storia del cinema italiano	c.	188
Cinema tedesco	f.	189
Schede critiche:		
Cronache di poveri amanti	Edoardo Bruno	191
Dov'è la libertà	Marcello Clemente	193
Julius Caesar — O'Congaceiro	Rudi Berger	194



In copertina: Maria Pia Casilio e Roland Lesaffre in « L'air de Paris » di Marcel Carné.

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 Prencess 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 - *Filmcritica* 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*



La Paramount presenta

1° GRUPPO DELLA STAGIONE 1954-55

Il bambino perduto (Little Boy Lost) (Provvisorio)	Inter.: Bing Crosby, Nicole Maurey, Gabrielle Dorziat, Claude Dauphin, Christian Fourcade Regia: GEORGE SEATON
Furia bianca (The Naked Jungle) (Provvisorio) TECHNICOLOR	Inter.: Eleanor Parker, Charlton Heston Regia: BYRON HASKIN
La grande notte di Casanova (Casanova's Big Night) (Provvisorio) TECHNICOLOR	Inter.: Bob Hope, Joan Fontaine, Audrey Dalton, Primo Carnera Regia: NORMAN MC LEOD
Contrabbando a Tangeri (Flight to Tangier) TECHNICOLOR	Inter.: Joan Fontaine, Jack Palance, Corinne Calvet, Marcel Dalio Regia: CHARLES MARQUIS WARREN
Arrivano le ragazze! (Here come the girls) TECHNICOLOR	Inter.: Bob Hope, Arlene Dahl, Rosemary Clooney, Tony Martin Regia: CLAUDE BINYON
Il segreto degli Incas (Secret of the Incas) TECHNICOLOR	Inter.: Charlton Heston, Nicole Maurey, Yma Sumac, Robert Young Regia: JERRY HOPPER
La pista degli elefanti (Elephant Walk) TECHNICOLOR	Inter.: Elizabeth Taylor, Dana Andrews, Peter Finch Regia: WILLIAM DIETERLE
The Caddy (Provvisorio)	Inter.: Dean Martin, Jerry Lewis, Donna Reed, Barbara Bates Regia: NORMAN TAUROG
I figli del secolo (Money from Home) TECHNICOLOR	Inter.: Dean Martin, Jerry Lewis, Pat Crowley, Marjie Millar Regia: GEORGE MARSHALL
Un pizzico di follia (Knock on Wood) TECHNICOLOR	Inter.: Danny Kaye, May Zetterlin Regia: NORMAN PANAMA e MELVIN FRANK
La signora Leslie (About Mrs. Leslie) (Provvisorio)	Inter.: Shirley Booth, Robert Ryan, Marjie Millar, Alex Nicol Regia: DANIEL MANN
La strada	Inter.: Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart Regia: FEDERICO FELLINI
Mambo	Inter.: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Shelley Winters, Michael Rennie, Katherine Dunham
L'oro di Napoli	Inter.: Totò, Vittorio De Sica, Silvana Mangano, Eduardo De Filippo, Sophia Loren Regia: VITTORIO DE SICA

PROSSIMAMENTE UN GRANDE AVVENIMENTO

VISTAVISION VISTAVISION VISTAVISION

UNITALIA FILM

*per la diffusione del
Film italiano all'Estero*

R O M A

Via Sistina, 91

«Guardie svizzere,, e «utili idioti,,

di

ALBERTO LATTUADA

«Dovunque tu trovi la verità, considerala cristiana». Sono le parole di un grande umanista cattolico: Erasmo da Rotterdam. Oggi il mondo intero, per non finire avvelenato dal fanatismo politico, prima che dalla radioattività ha bisogno di un nuovo umanesimo, e il cinema potrebbe essere il suo nuovo linguaggio, dopo il fallimento dell'esperanto. E' di questa forza potentissima che si discute tanto ed è di questa forza che gli intellettuali vorrebbero disporre per sostenere la loro grande opera di mediazione umana. Ed ecco perchè il cinema è sempre sotto processo.

D'altra parte chi sono gli intellettuali che destano tanti sospetti? Senza entrare in lunghe classificazioni direi che gli intellettuali sono i critici perenni della vita sociale nella sua evoluzione più profonda e inavvertibile, sono i testimoni più tenaci e disinteressati della verità. I governi vorrebbero inquadrarli, vorrebbero catalogarli, attrupparli in modo chiaro e preciso. Il partito degli intellettuali, così diviso e così unito, così invisibile nella sua forza, così resistente alle suggestioni, è un'élite utile e scomodissima.

Fino ad oggi gli intellettuali non disponevano di un altoparlante; dal momento in cui il cinema glielo ha dato le cose si sono complicate maledettamente. Se si stacca il contatto con questo altoparlante che grida al mondo parole amplificate dall'immagine, se si costringono dolcemente gli intellettuali a chiudersi nelle torri d'avorio, allora la loro fisionomia impallidisce, e anche maggiore diventa la tolleranza verso di loro. Le parole di Norberto Bobbio (1) tracciano il loro ritratto attuale con sconcertante chiarezza: essi sono «un blocco di ghiaccio, compatto, preso fra due correnti di flutti: i flutti non lo spezzeranno (lo sgretoleranno forse); ma esso non domina i flutti, ne è dominato, e oscilla, a seconda della forza della corrente, ora più a destra ora più a sinistra. Più vicini ai comunisti quando si tratta di indignarsi della miseria, dell'analfabetismo, della struttura antiquata dello stato dei baroni e dei grandi industriali; più vicini ai liberali quando si tratta di protestare in favore della libertà contro certe

(1) NORBERTO BOBBIO: *Intellettuali e vita politica in Italia* su *Nuovi Argomenti*, n. 7 marzo-aprile 1954

forche, certe purghe, certi processi. E naturalmente sono accusati contemporaneamente di essere « guardie svizzere della reazione dagli uni e « utili idioti » del comunismo internazionale dagli altri ».

Questa situazione crea i vari fenomeni che vanno sotto il nome di « distacco degli intellettuali dalla massa », di « divorzio della cultura dalla politica ». Il cinema, nelle sue infinite forme, dalle umili e disarmate alle più rare ed alte, offre davvero il mezzo per operare la saldatura tra le masse e il pensiero, il quale lavora incessantemente al fine di migliorare l'uomo e la società e desidera gli strumenti per influire concretamente sulla storia. L'evidenza delle immagini supera di colpo migliaia di pagine stampate e le emozioni che suscitano queste immagini restano nel cuore di chi non sa leggere o non ha tempo e forza, oggi, di leggere.

Se alle ragioni già dette sopra si aggiunge la pesante bardatura industriale e commerciale che domina il fenomeno cinematografico, si avrà un quadro completo delle difficoltà che interrompono il nuovo grandioso dialogo fra gli intellettuali e la massa.

E' ben vero che la misura di questa forza non opera sempre positivamente nella coscienza di chi esercita la funzione di narrare attraverso lo schermo. Ma non si deve fare l'errore grossolano di scambiare gli effetti con la causa.

Se noi autori siamo inferiori al compito, è tuttavia fuori di dubbio che il cinema è già stato inserito dai maestri nel cammino della cultura contemporanea e vi ha preso il posto più preminente. Oggi, nel bilancio più che attivo del cinema italiano, le forze in gioco sono tali da meritare la più ampia fiducia. Non si tratta di presunzione, ma di umiltà, che è la caratteristica di ogni impulso d'arte. Mentre il veleno della propaganda, agitando i mostruosi fantasmi della paura, sembra offuscare la coscienza per farne facile strumento politico, gli intellettuali hanno il dovere di reagire serenamente e chiedere la fiducia che è dovuta alla loro opera nata sotto il segno non sospetto della indipendenza e della sincerità. Si sa che dove è propaganda non è arte, e dove è arte è amore. Descrivendo il mondo nella sua realtà gli artisti per conoscerlo compiono tanti atti di amore (non v'è conoscenza senza amore) ed è là, nel tracciare la fisionomia complessa dell'uomo nella sua costante ambivalenza di bene e di male, di razionale e irrazionale, che si arriva alla pacificazione del rapporto. Nessun autore odia i suoi personaggi, di qualunque essenza essi siano: protagonisti e antagonisti sono frutto del medesimo amore e la meta finale che l'artista si propone è la ricerca dell'errore.

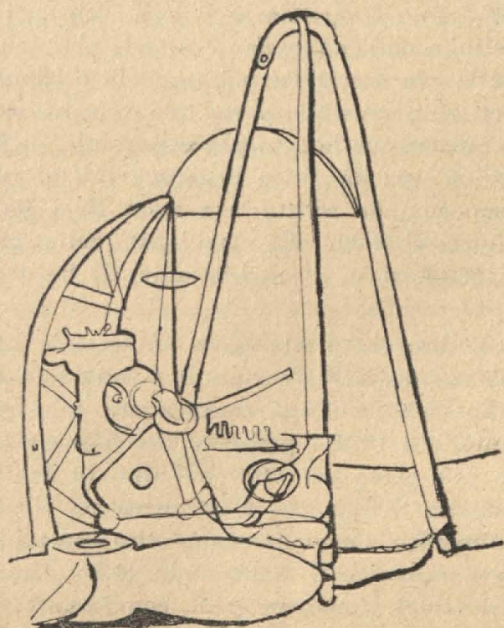
Qualunque governo, di qualunque colore esso sia, dovrebbe essere grato a chi cerca con tanta fatica di conoscere e di fargli conoscere l'uomo

ch'esso deve governare per il bene della società. Avviene sovente il contrario, e specie in Italia, che questa opera tenace e laboriosa sia ripagata col sospetto, la calunnia, l'indifferenza. Quale errore sia questo e quanto grandi le conseguenze nefaste di tale errore lo dice la storia lontana e recente del nostro paese.

Se oggi godiamo di una democrazia che è costata tanto sangue abbiamo il dovere di difenderla, tutti uniti e saldi, man mano che le speciose ragioni per soffocare la democrazia sono messe avanti sotto l'aspetto della salvezza della patria da chi la patria ha già una volta ferita quasi a morte.

In questo frastuono il cinema è oggi la parola più forte e più sommessa che si possa pronunciare. Chiediamo a tutti che questa parola non si spenga nel servilismo giornaliero e che gli sia lasciata l'ambizione di porsi al servizio dell'uomo. Chiediamo agli autori che abbiano la forza di inserirsi fra i blocchi mondiali che si agitano sull'orlo dell'abisso, e di continuare a parlare questo linguaggio nel modo più alto e quindi più chiaro e umano. Chiediamo che rileggano Erasmo il quale nell'Europa straziata e divisa del suo tempo alzò il suo individualismo illuminato per difendere la cultura nell'immenso quadro della cristianità umanistica, ch'è il nocciolo della resistenza più forte per difendere la libertà e la verità, madre e figlia reciprocamente del bene. « Dovunque tu trovi la verità, considerala cristiana », e comunica questa verità agli altri.

ALBERTO LATTUADA



Mario Tarchetti (disegno)

La camera oscura

di

UMBERTO BARBARO

L'attuale momento di stasi e di stagnazione delle ricerche tecniche sul film, fino a ieri sviluppatasi con così vigoroso rigoglio, non deve far supporre che esse abbiano esaurito ormai ogni possibile problematica; non significa che ogni attività, in questo campo, debba ormai circoscriversi alla sistemazione storica delle vecchie opere e alla penetrazione critica delle nuove. Le riserve avanzate più volte alla cosiddetta *filmologia*, per considerare essa il film da tutti i possibili punti di vista meno che da quello specifico e che solo interessa, il punto di vista artistico, non tolgono che i complessi assaissimi problemi che il film suscita, specialmente quelli inerenti alla sua sempre più rilevante e vistosa potenza formatrice e trasformatrice della massa immane dei suoi spettatori, inerenti cioè all'importanza, sempre più grande, che il film ha nella vita dei popoli di tutta la terra, debbano essere respinti in blocco, come secondari e non pertinenti, perchè alieni al campo specifico di queste ricerche, che non può essere che l'estetica.

La potenza del film risulta, in questo senso, anche ad una osservazione superficiale, assai maggiore, sia per estensione che per durata di influenza, di quelle delle altre forme di spettacolo e delle altre arti tradizionali; l'importanza del film risulta così molteplice e grande che deborda e trascorre il concetto di arte, nella sua accezione più generale e comunemente accettata, da farne quasi sospettare impossibile la sua totale risoluzione che, nei riguardi del film, l'arte non è nemmeno la cosa più importante, di fronte al suo determinare una più acuita capacità visiva negli uomini, al suo aver creato una nuova civiltà ottica, come ha scritto una volta Béla Balázs: cioè, diremo con più intierezza forse, di fronte alla complessità della sua molteplice e profonda azione sugli spettatori, e, in altri termini, di fronte alla sua significazione e responsabilità sociale.

Ma è poi esatto dire che l'arte passa in seconda linea di fronte alla significazione e alla responsabilità sociale e a tutta la complessa problematica del film? Meglio sarà, fin d'ora, congetturare, salvo a meglio vederlo e dimostrarlo in seguito, che tutti i problemi del film rientrano in un nuovo, più approfondito e più pieno concetto dell'arte, in una nuova filosofia ed estetica. Alla cui nascita il film non è estraneo, ma alla quale ha dato un valido, un decisivo impulso. Certo questa estetica aspetta ancora una trattazione organica ed esauriente; e il cinema, che ci ha dato e ci dà i più alti prodotti artistici dei nostri giorni, ne pone con forza l'istanza. Non acconciandosi alle soluzioni proposte dall'estetica dell'idealismo, alle quali rilut-

tano le sue caratteristiche più notevoli, il cinema non chiede un'estetica autonoma, ma ha l'ambizione, più vasta, di approfondire il concetto stesso di arte, meglio intendendo, e più compiutamente, non solo i film, ma anche le opere delle altre arti tradizionali; e ripudiano, con l'estetica idealistica, anche l'impostazione generale di questa capovolta visione del mondo, responsabile oltre che dei tentennamenti e delle esitazioni nel riconoscere validità artistica al film — tenuto per tanto tempo in quarantena — di un'infinità di stravolgimenti e di errori.

Il presupposto, da cui ogni cosciente e valida riflessione ed azione deve modernamente prender le mosse, dell'esistenza di già ben individuate e formulate leggi oggettive dello sviluppo della natura e della società, leggi sempre e ovunque confermate dalla storia, ci consente di ripensare intiero, nella sua poliedricità, il problema del film; e questo generale ripensamento, contro ogni avventata presunzione e immediata esteriore apparenza, comporterà una semplificazione dell'attuale groviglio di problemi mal posti e di soluzioni sbagliate che s'abbarbicano al film con la fertilità delle male erbe.

Definire che cosa sia, quando e come sia nato e che cosa sia diventato oggi il film, può sembrare espositivo e recapitolatorio e manualistico: una serie di dati scientifici, della chimica, della fisica, dell'ottica, della meccanica di precisione e la creazione da essi di un complesso di apparecchi, da un canto; e, dall'altro, una serie di prodotti dell'impiego di questi apparecchi, sempre più progrediti, che, a un dato punto del loro sviluppo, hanno riconosciuto e documentati.

Eppure, anche a voler solo tentare, esenti e immuni da ogni prurito di polemica e di disputa, qualche preliminare definizione, ci si accorge di essere ancora di fronte a materia controversa e a soluzioni sbagliate. Anche indipendentemente da questioni estetiche e dalla definizione del film si veda qui il problema delle sue origini. L'origine del film è oggetto di polemiche interminabili, ma solo per quelle che possono essere questioni di priorità e per la definizione della parte da attribuire, nell'invenzione, ai fratelli Lumière, ai fratelli Skladanowski, a Edison o chi altro sia. Persino l'atto di nascita ufficiale del cinematografo, che esso sia nato colla prima pubblica programmazione a Parigi, nel 1895, al Grand Café des Capucins è una verità che urta le convinzioni e i nervi di molti ricercatori e studiosi.

Ma le origini del cinema vanno poste come ben altro problema, che non sia quello dell'esser stato Tizio o Caio il primo a impiegar l'emulsione su di un supporto di celluloido o la croce di Malta. Va posto come uno di quei problemi rompicapo, quello dell'uovo e della gallina, che involve ben più grosse questioni e impegna tutta una concezione del mondo: come *il problema della primalità o meno dello spirituale*.

Sono stati ricordati spesso i poveri, e diciamolo pure, un po' equivoci natali del film, come spettacolo di attrazione, da baracca di fiera, tra giochi di prestigio, caroselli, musei degli errori e delle statue di cera. Origine più che modesta, anche se parallela alle ricerche scientifiche sul trotto dei cavalli o sul volo degli uccelli; e magari anche origine un po' truffaldina, come

di un trucco sedicente magico, per il pubblico, ma poi di fatto misconosciuto, non solo nelle sue possibilità artistiche future, ma persino nella sua importanza commerciale dal suo più qualificato inventore. Non così dai primi che poterono immediatamente conoscerlo. Si sa che del cinematografo dovevano immediatamente interessarsi George Meliès, direttore allora del Teatro Robert-Houdin, Thomas, direttore del Musée Grevin e M. Lallemand, direttore delle Folies Bergère, ospiti eletti da Lumière per una seduta privata dei suoi primi minuscoli film; e che quegli spettatori gli fecero offerte per la concessione dello sfruttamento commerciale dell'invenzione, per quei tempi colossali: diecimila il primo, ventimila il secondo, cinquantamila il terzo.

Piaccia o non piaccia, questi furono i primi a interessarsi del cinematografo; quello stesso cinematografo che, solo pochi anni dopo, doveva attrarre nella sua orbita Sarah Bernhardt, Réjane, la Duse, D'Annunzio, Saint-Saens e Pizzetti.

Origini modeste e sviluppo impetuosamente rapido: ma appena giunto al suo imprevedibile stadio di diffusione e di importanza, riconosciuto come arte, e proclamato definitivamente *la più importante delle arti*, il cinema, come un qualsiasi risalito, fattosi largo in una nobile, ristretta e chiusa cerchia, quella delle arti tradizionali, s'è affrettato alla ricerca di palle araldiche per la sua corona, e di quarti di nobiltà: inventandoli, naturalmente, coll'aiuto non solo di pubblicisti instancabili e indefessi poligrafi, fatti zelatori del nuovo potere, ma anche di ricercatori adorni di filosofica preparazione.

E ne è sortita la stravagante audacia dell'affermazione, che gode ancora oggi un bel credito, per cui *il film è antico quanto l'umanità*.

Questa sentenza non è un'uscita meramente bizzarra e paradossale, messa in testa ad uno zibaldone di fotografie di film; nè uno scherzo del genere di quelli di cui si compiacciono gli scolaretti per cui Petronio, andato a farsi fotografare si sentì rispondere che erano spiacenti di non poterlo servire perchè la macchina fotografica aspettava ancora il suo inventore. E' un'affermazione che la pretende a validità scientifica e filosofica: è una tesi che ha la sua paleontologia, la sua filologia, la sua teorica giustificazione. Ed è, manco a dirlo, una frottola bene inventata, come appare d'acchito, anche al più indotto osservatore.

Il palinsesto cinematografico, il protofilm, anzi l'Ur-Film, giacchè sospetto che questa frottola sia di origine tedesca, (e, se non lo è, bene si attaglia al gusto di certa pseudo-scienza tedesca) risale a circa 20.000 anni or sono: a quelle rozze e suggestive figurazioni di bisonti e di cinghiali, che son graffite nei cavernicoli di Santillana, presso Altamira, nel nord della Spagna. Secondo una diffusa interpretazione, cinghiali e bisonti vi sarebbero raffigurati in movimento. La numerose zampe, anteriori e posteriori, in qualcuno di essi starebbero a significare il movimento delle bestie, essendo situate in diversi punti dello spazio, corrispondenti ai diversi momenti del loro muoversi.

Da questo araldico ed emblematico bisonte o cinghiale prendono le mosse, per giungere al film moderno, innumerevoli trattati cinematografici e

quasi tutte le storie del film. E ci sono caduto, irriflessivamente anch'io (cfr. *Filmcritica* 1,2 Roma, 1951).

Ora ciò che stupisce immediatamente, appena si rifletta un poco su quelle antiche immagini, è la supposizione che i loro primitivi autori volessero riprodurre il movimento delle bestie e avessero una capacità di concepirne e eseguirne la rappresentazione simbolica mediante la ripetizione, in vari punti dello spazio, degli arti della bestia.

La soluzione che essi avrebbero dato corrisponde appieno a quella che dovevano dare, tanti secoli dopo, i campioni del futurismo italiano e del dinamismo plastico; per esempio Giacomo Balla, col suo quadro *La signora dal cagnolino*, che è, se non erro, del 1913; dove, come si ricorda, il cagnolino dovrebbe risultare in movimento per il fatto di avere numerose zampe, sia anteriori che posteriori, così come il guinzaglio, per la stessa ragione, è raffigurato come una serie di guinzagli. La verità è che l'esigenza del *dinamismo plastico* nasceva, nei futuristi dall'esistenza del cinematografo, come il *fotodinamismo*, inventato da Anton Giulio Bragaglia è probabilmente il responsabile della soluzione della reiterazione degli arti del cagnolino per indicarne in movimento.

E' per lo meno strano che artisti, e per di più futuristi, abbiano aspettato la macchina fotografica e il cinematografo per porsi il problema del dinamismo plastico e per trovarne la soluzione, che sarebbe stata naturalmente e istintivamente trovata nella preistoria, 20.000 anni prima.

Tanto più sorprendente appare l'interpretazione dei graffiti di Altamira quando si constata che quel tipo di riproduzione del movimento non si trova mai più, successivamente; quando si constata cioè che i successivi protofilm delle varie storie del cinema, che vanno così allegramente romanzandone le origini e la preistoria, non presentano mai analoghe soluzioni del problema della raffigurazione del movimento. Anzi non si pongono affatto il problema della riproduzione in figura del movimento. Le spesso citate immagini dell'età del bronzo, circa 2.000 anni avanti Cristo, le lastre di roccia del monumento Kivik a Schonen, in Svezia, rappresentano una serie di figurette, tutte dotate di un regolare numero di gambe e di braccia. Ma, si dice, il movimento vi risulta dalla reiterazione della stessa figura: la stessa persona o la stessa bestia, sempre ripetute, danno l'impressione del suo incedere. Altrettanto varrebbe per la costruzione del tempio, nelle figurazioni sepolcrali egiziane o nei rilievi capitolini, dove sono narrate le storie di Briseide, dell'ira di Achille e delle *divine quadrella* di Apollo, dal canto primo dell'*Iliade*.

Ma non ci vuol molto ad accorgersi che, nella costruzione del tempio egizio non si tratta affatto delle stessa persona che si muove, ma di una squadra di schiavi al lavoro; che nei rilievi capitolini, dove effettivamente ci sono in più scene gli stessi personaggi, si raffigurano non persone in movimento, ma una serie di momenti successivi di una stessa storia, nella quale per questo compaiono gli stessi protagonisti. Cosa ben diversa dalla raffigurazione del movimento e solo la puntualizzazione di una storia da raccontare in una serie di punti salienti. Tanto è vero che, se il racconto di una storia puntualizzata in momenti salienti è comunissima nelle arti figurative,

queste ingnorano, in tutto il loro sviluppo, la soluzione ideografica del moto mediante la ripetizione di una persona, di una bestia, di un arto. Colla eccezione della già citata *signora dal cagnolino* e di certi disegni recenti, per lo più infantili, come quelli, ad esempio del Corriere dei Piccoli, nelle storie della Checca, di Fortunello o di Capitan Cocoricò.

La singolarità, anzi l'unicità del caso dei bisonti e dei cinghiali di Altamira non ha dato da pensare a coloro che così spesso e così recisamente ne hanno fatto il *primo film dell'umanità*? E' strano che non si sia diffusamente rilevata la retta interpretazione di quelle antiche figure dalle molteplici zampe; nemmeno dopo che essa è stata ripetuta, e proprio su di una rivista cinematografica, coll'opportuno corredo di referenze scientifiche. (1)

Si tratta di pitture sovrapposte, le prime delle quali emergono, parzialmente, sotto le ultime.

Fino a questo segno dunque è giunta la smania di nobilitare il cinematografo. Ma questa smania ci rivela tutto un modo stravolto di intendere il mondo, come meglio vedremo più oltre.

Una appena maggior giustificazione possono avere, come precedente del cinematografo, l'antichissimo gioco delle ombre cinesi, e le leggiadre leggende circa la loro origine. Mentre naturalmente, è giusto citare i versi di Luciano che descrivono il fenomeno della persistenza delle immagini sulla retina, come una delle tappe essenziali verso la definitiva invenzione e così le successive intuizioni e invenzioni di Daniele Barbaro, di Leonardo, di Padre Kirker, di Agrippa, di Giovan Battista della Porta e così via; dalla lanterna magica alla fotografia ai primi apparecchi da ripresa e da proiezione. Si tratta qui di precedenti di fatto e indispensabili; ma allo stesso modo che la ruota è un precedente dell'automobile; e, dall'antichissima scoperta della ruota non abbiamo ancora sentito dedurne che l'automobile esiste dacchè esiste l'umanità.

Dopo questo spaccio dell'*Ur-Film* occorre dileguare anche l'*Ur-Trieb*, l'ancestrale bisogno del cinematografo. Dileguare cioè le pretese giustificazioni teoriche della sbalorditiva affermazione del film vecchio quanto l'umanità.

Dire che il film è un'aspirazione ab eterno dell'umanità è un'altra stravaganza, che si è diffusa e che è sostenuta a volta avventatamente ma spesso anche con copia di argomentazioni e di considerazioni. Anzitutto da alcuni studiosi di psicoanalisi, per i quali il cinematografo è un bisogno latente da sempre nell'uomo come il bisogno di volare, sostenuto come tale dallo stesso Freud.

Il cinema s'identicherebbe, secondo alcuni psicoanalisti, con il sogno e sarebbe quindi una manifestazione, una diretta espressione dell'inconscio umano, tendente sempre a esteriorizzare e a proiettare fuori di sè le proprie fantasmagorie, i propri *film psichici*. Il film verrebbe ad essere il linguaggio dell'inconscio. E il bisogno eterno del cinematografo, testimoniato dai vec-

(1) ANTONIO FORNARI in « *Saper vedere i documentari* » (Cinema n. s. 1, XIII, 1951).

chi graffiti, ed anche dalle scritture ideografiche, urterebbe contro una *censura psichica*, subendone una costante *repressione*. In conseguenza di questa censura e di questa repressione, la tendenza avrebbe subito una soddisfazione parziale appagandosi, di ripiego, mediante una *sostituzione*: trasformandosi così il linguaggio diretto delle immagini in movimento nell'articolato linguaggio concettuale — trasformando quindi la scrittura ideografica in scrittura alfabetica. Il bisogno del cinematografo, il bisogno di esternare i propri film psichici però, perdurando oltre, e nonostante, gli appagamenti sostitutivi, avrebbe generato varie forme di spettacolo nonchè quelle manifestazioni, cosiddette artistiche che si sogliono chiamare d'avanguardia, il futurismo, l'astrattismo, il surrealismo, il dadaismo. La scoperta del cinematografo, propriamente detta, cioè delle apparecchiature e dei mezzi tecnici adeguati ad esternare i frutti del *lavoro onirico* dell'inconscio, avrebbe finalmente appagato questo antichissimo bisogno dell'uomo. E tanto più e meglio lo appagherà, quanto più i film, allontanandosi dall'espressione logico-concettuale, ed anzi rigorosamente escludendola, e rinunciando a riflettere la realtà esterna, direttamente estorizzeranno il lavoro onirico dell'inconscio producendo *film puri*. I quali avranno la comprensibilità dell'arte, pur così antiletterari, avvicinandosi all'espressione musicale. (2)

A prescindere dalle conseguenze a cui porta questa interpretazione dell'Ur-Trieb cinematografico che implica una concezione errata, sebbene diffusa, dell'arte come fatto alogico ed irrealistico, e che porta a propugnare un tipo esclusivo di film e proprio il meno significativo e valido, la confutazione di queste tesi, brillanti ma paradossali, è già stata ottimamente fatta e con molto acume. E non resta quindi da aggiungere che le prove materiali accampate, come s'è già visto, sono svanite.

Anche se le affermazioni dei due scrittori citati sono coerenti con la dottrina psicanalitica è impossibile attribuire all'inconscio un linguaggio. « Qui, scrive il Secondari, (3) la personificazione dell'Inconscio, omologa alle personificazioni delle entità obiettive presso gli antichi, non potrebbe essere più drastica: l'inconscio viene praticamente assunto come il titolare dell'invenzione, della manutenzione e dell'impiego del cinematografo... Senonchè il cinematografo non è nato, nè si è alimentato, dal bisogno di conquistare nuovi schermi alle sue fantasmagorie più di quel che l'addestramento dei cani sia nato ed alimentato dal bisogno che abbiano i cani di andare a caccia con uomini armati di fucile. All'opposto, nell'un caso e nell'altro, è la coscienza dell'uomo che, postasi in posizione dialettica verso la natura, si è razionalmente prevalsa sia delle brute esigenze automatiche dei cani (che *non* si concretano nel bisogno « di andare a caccia con uomini armati di fucile ») sia delle brute esigenze dell'inconscio (che *non* si concretano nel « bisogno del cinematografo ») per conseguire due tipi di realizzazioni le quali *trascendono infinitamente* sia quelle brute esigenze, sia i loro

(2) G. PIETRANERA e A. MONTANI, « *Psicoanalisi del cinema puro* » (in *Psicoanalisi* n. 1, 1946).

(3) ROBERTO SECONDARI, « *Psicoanalisi e cinema* » (in « Bianco e Nero » n. 1, ottobre 1947).

modestissimi titolari. La brutta esigenza dell'inconscio, della quale l'uomo si è prevalso, è quella di sognare ad occhi aperti, anche quando cioè il soggetto è allo stato di veglia. Ed è questa medesima esigenza (dell'inconscio) della quale l'uomo si prevale in ogni attività estetica. La coscienza costringe l'inconscio a sognare in certo modo, e contestualmente contempla le immagini che l'inconscio esibisce e ne modella l'espressione...

«...Pavlov ha dimostrato l'identità tra inibizione e sonno: una inibizione totale dà un sonno totale — quello che noi chiamiamo ordinariamente il sonno — un'inibizione parziale dà un sonno parziale, circoscritto ai centri inibiti: ma questo è anche sonno, un sonno locale vero e proprio.

«Quindi allo stato di veglia una quota dell'organismo sta in stato sonno; e questa quota abbraccia, di istante in istante, quel tanto di *fibre* centrali che giacciono in stato di inibizione. Il che è come dire che, nell'uomo di oggi, nel quale la stessa psicoanalisi ha scoperto moltissimi nuclei di inibizione, costante o fluttuante, una grossa quota dei centri nervosi è permanentemente inibita, ossia giace in stato di sonno. Ebbene, la finalità oggettiva dei sogni ad occhi aperti è quella di difendere e agevolare questo sonno parziale, annebbiando le stimolazioni che porterebbero a interromperlo, o a ridurlo, o a vietarne l'automatico estendimento».

Due inoppugnabili corollari derivano da queste acute, ed argute, osservazioni del Secondari: che l'artisticità del film, come di ogni altra arte, sta proprio nei limiti che l'uomo mette all'attività dell'inconscio stesso: e che «l'inconscio dell'uomo contemporaneo non è un'entità eterna, ma un prodotto contingente della realtà e della storia, passibile di illimitata redenzione da parte della coscienza».

La tesi di un cinematografo preesistente, come tendenza, al cinematografo stesso, cioè all'invenzione dei mezzi tecnici che lo hanno reso possibile è stata sostenuta anche, e ovviamente, in base alla filosofia idealistica, e crociana in particolare, da Carlo Ludovico Ragghianti per il quale stare ai fatti significa darne un'*interpretazione mitologica*.

«Ho l'impressione, scrive il Prof. Ragghianti, che questa o altra interpretazione un po' mitologica dell'origine del cinema, dal gioco o dall'esigenza scientifica della produzione, siano ancora ben lontane da una rappresentazione storica vera e propria... La storia della visione cinematografica e cioè di quella forma originaria della intuizione-espressione che si configura come un'espressione figurativa avente per carattere peculiare l'oggettivazione del fattore tempo, è molto più antica e coincide, come ho mostrato altre volte, con la storia del teatro come spettacolo... Ma è poi vero che, anche nella forma più moderna, di successione di immagini in movimento, fissate per mezzo della pellicola e proiettate per mezzo di speciali ordigni, abbia un'origine meramente naturalistica o edonistica (gioco?).... una distinzione indispensabile si dovrà fare tra visione cinematografica e cioè fattore produttivo, artistico o non artistico che sia considerato, e *fissazione e riproduzione della visione cinematografica*. E' subito chiaro, in questo modo, che pellicola, macchina da ripresa, macchina da proiezione, e insomma

tutta la complessa ricerca tecnica non può essere un precedente ma un *conseguente* dell'originario interesse o problema. Ragionando diversamente si dovrebbe concludere, per esempio, sull'antiorità ideale della tecnica della pittura ad olio sull'arte o la visione di Jan van Eyck o di Antonello da Messina... » (4)

Il Ragghianti vuoi qui evidentemente sostenere che i frutti artistici non sono fatti meccanici o materiali; e, fin qui siamo tutti d'accordo, concordiamo, credo, tutti. Anch'io ho, in questo senso, citato una volta Lessing e ripetuto che Raffaello sarebbe stato un grande pittore anche se non avesse avuto le mani; ma, in una successiva edizione del mio scritto, mi preoccupai di aggiungere e precisare, per escludere una possibile interpretazione in senso crociano di quell'immagine paradossale ed efficace: « non è quasi necessario aggiungere che il processo creativo non può mai, se non per astrazione, disgiungersi dall'esecuzione dell'opera », nel quale esso, più che concludersi, propriamente consiste.

Le affermazioni del Ragghianti partono dalla posizione crociana per cui i fatti artistici sono solamente fatti spirituali, il processo intuizione-espressione è un processo tutto e solamente interiore e soggettivo, totalmente concluso in se e affatto indipendente dalla sua materiale esteriorizzazione ed estrinsecazione. Estorizzazione tanto secondaria e accessoria che essa può anche non aver luogo senza in alcun modo menomare la intierezza e compiutezza della opera d'arte: e per cui l'estrinsecazione ed esecuzione materiale ha luogo solamente perchè l'artista vuol conservare *memoria* della sua creazione.

Tesi che non ha più bisogno di confutazioni dopo quelle ben note di Adriano Tilgher e di Antonio Gramsci.

Da questa proposizione deriva l'affermazione del Ragghianti per cui è nata prima la pittura ad olio di van Eyck o di Antonello, della sua tecnica, e prima il cinematografo, « almeno come problema e interesse » degli apparecchi necessari a esternalarlo. Che vuol anche dire che la pittura ad olio è nata prima dei pennelli e dell'olio stesso.

Le posizioni fin qui riassunte e confutate derivano tutte, in sostanza, da quel modo di intendere il mondo che parte dal pensiero per giungere all'essere; che capovolge cioè il mondo: proprio come la camera oscura, quando però non ci sia, come nella camera oscura dell'occhio, l'intervento del cervello a raddrizzarlo.

UMBERTO BARBARO

(4) C. L. RAGGHIANI, « *Cinema arte figurativa* » (Einaudi, Torino 1952 pag. 54).

Cannes, fiera campionaria

di

ERMANNO CONTINI

La prima settimana del Festival di Cannes ha favorito le più confortanti aspettative: tredici film di dodici nazioni, fra i quali cinque di notevole interesse, hanno fatto sperare che la mostra potesse finalmente soddisfare l'aspettativa di quanti considerano queste manifestazioni non soltanto una occasione per documentarsi sulle condizioni della produzione mondiale, ma anche per vedere e confrontare le migliori opere delle varie nazioni. In realtà, dopo un così lieto inizio, il Festival è precipitato in quella indiscriminata inflazione di opere mediocri e inutili (quarantadue film di diciannove nazioni con un ritmo che ha raggiunto le cinque proiezioni al giorno) che fa disperare dell'utilità di queste rassegne sempre più tendenti a trasformarsi da esposizioni d'arte in fiere campionarie di semplice finalità commerciale. La decisione ormai universalmente accettata dalle direzioni dei Festival di lasciare la scelta dei film da presentare ai Paesi partecipanti e la libertà chiesta dai produttori e loro concessa di poter importare i film presentati (nelle nazioni nelle quali i Festival hanno luogo) fuori dalle quote di contingentamento e dei vincoli che congelano gli incassi, accentueranno nel prossimo avvenire questa trasformazione segnando in breve la definitiva decadenza dei Festival. Non gioverà a nulla di limitarne il numero: l'unica soluzione possibile del problema è quella di limitare al massimo le proiezioni con un severo vaglio preventivo delle opere iscritte. Questo vaglio, restringendo la competizione a premi alle opere di qualità, potrebbe tutto al più ammettere fuori concorso, nelle visioni pomeridiane, i film di mero interesse commerciale siano essi realizzati in Paesi di alta produzione o in quelli ancora immaturi. Con un simile regolamento avremmo potuto vedere a Cannes non più di quindici film, tanti quanti bastavano a dare interesse ad ogni giornata e ad evitare la penosa impressione di una faragginosa pletora di composizioni scolastiche nella quale fosse capitata, quasi a caso, qualche pellicola di autentico valore.

Avremmo forse potuto vedere ugualmente « Tempeste sotto i mari » (Beneath the 12 mile reef) perché rappresenta una dimostrazione abbastanza suggestiva delle possibilità del cinemascope il quale conserva ancora un certo sapore di novità e perciò un certo interesse, sia pure dal solo punto di vista tecnico; ma vedendolo avremmo avuta la conferma dell'assoluta insufficienza del nuovo ritrovato a neutralizzare la sostanziale mediocrità di un film (non certamente a farla fruttare granché « La Tunica » in sei mesi ha incassato negli Stati Uniti ventisette milioni di dollari, quasi diciotto mi-

liardi, battendo qualsiasi precedente primato). D'altra parte il regista Robert Webb è soprattutto un esperto di riprese panoramiche nelle quali si era specializzato durante i dieci anni di assistenza a Henry King a fianco del quale era stato chiamato nel '36 dopo un lungo tirocinio di operatore e di montatore. Ed egli ci ha coscenziosamente dato prova della sua abilità sia nei luminosi esterni girati lungo le coste della Florida, sia nelle belle sequenze subacquee che fanno da sfondo alla drammatica disputa che nella vicenda oppone una colonia di cercatori di spugne greci ed una di cercatori inglesi per il possesso di una zona pescosa. L'insolito carattere dell'ambiente offre alcune buone risorse, quali ad esempio, la lotta sottomarina con una piovra; ma l'insieme del racconto non esce dai limiti e dalle formule di un film concepito in vista di emozionanti effetti spettacolari.

Non avremmo invece visti « Il mostro » (Al wahche) dell'egiziano Salah Abou Seif che narra in maniera ora ingenua ed ora grossolana la caccia data dalla polizia ad un feroce bandito protetto da influenze politiche e da alibi insospettabili; « Fiore di loto » (Pamposh: Lotus of Kashmir) dell'indiano Ezra Mir lacrimosa, prolissa e superficiale storia di un'orfanello che, maltrattata dalla matrigna, annega in un lago in fondo al quale crede di poter trovare un favoloso regno di rane di cui parla la leggenda; « Il circo Fandango » (Cirkus Fandango) del norvegese Arne Skouen nel quale si ritrovano i più vieti e retorici luoghi comuni sulla vita del circo equestre riassunte nella figura di un vecchio clown, fanatico della tenda e del nomadismo, che prima di morire insegna a due giovani uno strepitoso segreto del mestiere; e nemmeno « Il canto del mare » (O canto do mar) un film brasiliano che, non ostante la regia di Alberto Cavalcante e alcune buone scene documentarie di costumi indigeni, risulta slegato, lento e privo di eloquenza drammatica specialmente nei confronti del problema sociale che vorrebbe affrontare: il tormento della miseria in una regione bruciata dalla siccità che spinge i diseredati a cercare sul mare la via per le ricche terre del sud. Sono film men che modesti, inutili, spesso confusi, sempre privi di fantasia, che non hanno neppure il pregio di una fattura scorrevole o di qualche attraente trovata narrativa come, mettiamo, « Il risveglio della domenica » (Kiriakatico Xipuima) del greco Michael Kakoyanis che racconta l'avventura di una ragazza derubata degli abiti mentre sta facendo un bagno e con essi di un biglietto di lotteria che vince molti milioni. Il biglietto è venduto a un giovane musicista e le complicazioni che nascono vengono alla fine risolte da un provvido matrimonio. Il film è, tutto sommato, piacevole, ma non più di quanto possa esserlo una vivace commediola dialettale. Di maggior impegno e consistenza è « I ladri di bambini » (The Kidnappers) dell'inglese Philip Leacock che sviluppa il tema della fraternità umana rifacendosi all'odio per i boeri nutrito da una specie di biblico patriarca scozzese trasferitosi al principio del secolo nelle aspre solitudini del Canada. Il film racconta la toccante storia di due orfanielli mortificati dalla severa intransigenza del nonno che impone alla moglie e alla figlia la più rigida regola di austerità e di eremitaggio. Non potendo ricevere né dare affetto e nemmeno avere un cane col quale giocare, i due fanciulli si impossessano di una bimba trovata in un campo, la nascondono in una capanna e la circondano di tenere cure. La

scoperta di questo segreto e la ribellione della figlia che, innamorata di un medico boero, non sa piegarsi all'irragionevole disciplina familiare, convincono il vecchio patriarca che i tempi sono cambiati, che gli uomini sono tutti fratelli e che l'amore deve regolare i loro rapporti. Non ostante una lodevole discrezione narrativa, la vicenda rusticana risulta piuttosto melodrammatica e monotona: a sollevarla con un alito di freschezza ci sono fortunatamente i due piccoli protagonisti, John Whitely e Vincent Winter, il secondo dei quali è così spontaneamente vivo da conquistare con la grazia delle sue mosse, la sincerità delle sue espressioni e la malizia delle sue uscite.

Esaurita la serie delle esibizioni campionarie, eccoci finalmente a parlare dei film che, in un senso o nell'altro, hanno una vera consistenza. Gli Stati Uniti si sono presi una bella rivincita con « Da qui all'eternità » (From here to eternity) di Fred Zinnermann che è stato premiato con ben otto Oscar. Troppi per la verità, perché sebbene impeccabile di fattura, ammirevole per l'interpretazione (un Frank Sinatra magnifico, affiancato dall'eccellente quartetto Deborah Kerr, Dona Reed, Montgomery Clift e Burt Lancaster), superiore senza dubbio alla media dell'attuale produzione hollywoodiana, sostenuto dalla solida e complessa struttura di un romanzo a largo respiro e provvisto di tutti i migliori requisiti per un ottimo successo di pubblico (ed è, infatti uno dei capofila della ripresa hollywoodiana), non ha nulla di particolarmente eccezionale, nulla, voglio dire, che lo diversifichi dalla eccellente confezione di quei grossi film che vent'anni or sono uscivano in numero considerevole dagli studi americani. Tratta dall'omonimo romanzo di Tomas Jones cautelosamente purgato delle complicazioni sessuali che accendono i drammi dei vari personaggi e conformisticamente attenuato in molte situazioni oltre che in molti particolari, la vicenda narra la storia di tre soldati americani di stanza a Pearl Harbour: un sergente che diventa l'amante della moglie del proprio capitano senza saper rinunciare alla carriera militare che finirà col dividerlo da lei; uno sportivo che rifiuta di far parte della squadra di boxe della sua compagnia e che, per questo, è crudelmente perseguitato dal comandante e dai compagni; un italo-americano che viene torturato e ucciso dal capo di un campo di punizione al quale si era ribellato. Lo sportivo vendica l'italo-americano uccidendone il seviziatore; ma, rimasto ferito nel duello e rifugiatosi nella casa di colei che vuole sposare, trova la morte nel tentativo di raggiungere la caserma durante l'attacco giapponese (ricostruito, grazie anche a brani documentari, con emozionante evidenza drammatica). Il film si conclude col triste ritorno in patria delle due donne che hanno perduto per sempre coloro che amavano.

Non ostante gli accomodanti adattamenti subiti, come s'è accennato, dalla ricca tenitura del romanzo durante il lavoro di riduzione e di condensazione, il film ha un'amara spregiudicatezza sia per la realistica asprezza con cui imposta e svolge i contrasti, sia per la conseguente rinuncia al lieto fine, sia per il ruolo del tutto inconsueto col quale rappresenta gli aspetti odiosi della vita militare, l'irragionevolezza e l'ingiustizia dei graduati, la mancanza di rispetto umano, l'abuso di potere, l'assurdità dei regolamenti, tutte cose che noi europei non potremmo mai sognarci di rappresentare senza incorrere, non dico nei rigori della censura, ma addirittura in quelli del codice

che pretende, su certi argomenti, toni e modi ciecamente apologetici. Ben intrecciato, disteso in un racconto pieno e fin troppo ricco di situazioni e di particolari, fortemente segnato nel rilievo dei personaggi e dei loro reciproci rapporti, realisticamente colorito nella descrizione degli ambienti e delle psicologie (si vedano i locali dove i soldati vanno a godersi la libera uscita e si pensi alle figure delle due donne ed ai loro complessi), carico di tenzone sentimentale e spettacolare, « Da qui all'eternità » riesce ad avere una continua presa sullo spettatore: mette, forse, troppa carne al fuoco, ma riesce, per così dire, a cuocerla tutta sorvegliato e incisivo senso del racconto, delle proporzioni, dell'equilibrio, dell'eloquente valore delle immagini e del montaggio. Il merito, oltre che al regista, va allo sceneggiatore, Daniel Taradash, che ha saputo concentrare con chiaro vigore di articolazione tanta materia, ed ai bravissimi interpreti.

L'Unione Sovietica, prima di ammannirci, con l'*equipe* degli Stati satelliti una serie di pellicole sui problemi professionali degli agricoltori e dei muratori realizzati con retorico ottimismo iconografico da cartelli pubblicitari della Coca-Cola, ci ha dato un bel film storico-biografico con « Scanderberg » (Veliky wine Albany, Scander-berg) diretto da Serge Yutkevich, regista assai versatile, noto anche come pittore, saggista ed uomo di teatro, un film che può essere preso come esempio del nuovo orientamento della cinematografia sovietica: grande spettacolo a fini propagandistici. Vi si rievocano le gesta di Giorgio Castriota, l'eroe albanese che guidò il suo popolo nella lotta per l'indipendenza dall'opposizione turca. La figura del popolare guerriero alleato del Papa, il quale da secoli conduceva crociate e guerre contro gli Ottomani, dei re di Napoli, che aiutò nella lotta contro gli Angioini ricevendo in compenso il possesso di Trani, del Gargano e di San Giovanni Rotondo, e di Venezia, che gli fornì un esercito ed una flotta e l'iscrisse nel Libro d'Oro della sua nobiltà; la figura di Scanderberg, dicevo, è naturalmente falsata, come falsate sono le vicende della guerra da lui quasi ininterrottamente condotta per venti anni. Non soltanto non si tiene conto delle sue alleanze, della sua devozione di cattolico alla Chiesa, del suo spirito europeo ed occidentale, ma nemmeno del fatto che non riuscì mai a creare fra gli albanesi quella salda solidarietà contro il nemico ereditario che gli avrebbe potuto assicurare la vittoria. Ciò che interessa a Yutkevich è di indicarlo come un campione degli ideali popolari contro l'imperialismo straniero e gli intrighi degli Stati capitalistici; e infatti la vicenda è improntata a due temi principali: lo spirito antiatlantico indicato come unica possibilità di salvezza per la libertà dell'Europa, e la dottrina malenkoviana del comando collettivo esposto come esemplare dogma della forza sovietica. Il primo tema è svolto trasformando gli albanesi del XIV secolo in coscienti seguaci del marxismo-leninismo uniti dalla disperata lotta contro i turchi di Murad II, nei quali è chiaramente raffigurato un militarismo di tipo americano, contro i Dogi di Venezia, presi a simbolo del capitalismo borghese, e contro il papato. Il secondo è espresso nella scena in cui Scanderberg presenta un generale invece di se stesso ad un cieco che chiede di conoscerlo giustificando l'inganno con l'affermazione che lui ed i suoi compagni sono tutti uguali perché in ognuno si riassumono fieramente l'Albania e i suoi ideali.

Il film, diviso in dodici capitoli legati da didascalie illustrative, è girato

con estrema larghezza di mezzi, grande magnificenza di costumi, notevole esattezza iconografica, emozionante virtuosismo di battaglie e di movimento, in un colore veramente stupendo. Ma la ridondante lunghezza, l'eccessiva retorica dei dialoghi pomposamente didascalici, la recitazione ostentatamente teatrale, la ingenuità e la magniloquenza di molte scene e di molti richiami simbolici, fanno sbandare l'epopea in un melodramma di stucchevole gonfiezza retorica mentre molte evidenti reminiscenze dei più famosi modelli di Eisenstein smorzano la suggestione di molte scene e di molte inquadrature.

Un altro film di guerra è « L'ultimo ponte » (Die letzte brücke) presentato dall'Austria e diretto da Helmut Kautner fra le montagne jugoslave con indubbio impegno morale e artistico. La vicenda si ispira a fatti autentici secondo le buone regole del primo « neorealismo » italiano di cui riflette chiaramente lo stile e le esigenze anche in alcuni particolari narrativi e figurativi. Essa rievoca un drammatico episodio della lotta partigiana fra tedeschi, austriaci e jugoslavi accentrato intorno alla figura di una infermiera tedesca fatta prigioniera da un gruppo di partigiani e da questi obbligata a curare i feriti. A poco a poco, dopo le prime resistenze, ella si rende conto che il compito di alleviare le sofferenze umane supera le passioni e gli odi di parte e si consacra alla sua missione con tale fervore da rimanere uccisa su un ponte, durante una battaglia. L'ambiente e le situazioni sono un po' scontati; ma si leva da essi, con chiari se pur indiretti riferimenti all'unità europea, un commosso invito ad un'operante fraternità umana capace di vincere gli antagonismi politici e nazionali. Ed è questo significato che dà valore al film non ostante certi voluti e poco convincenti sviluppi psicologici. La regia di Kautner ha saputo dare al film immediatezza e vigore di rappresentazione grazie ad una ben dosata contrapposizione di conflitti, ad una significativa pertinenza di particolari, ad una serrata tensione di montaggio. L'interpretazione di Maria Schell è più che pregevole: ha rivelato la finezza, la sensibilità, la penetrante intelligenza espressiva di un grande temperamento di attrice. Anche per questo il film lascia una profonda impressione.

Ed eccoci a parlare del vincitore del Festival, del film giapponese « La porta dell'inferno » (Jigoku-mon) diretto da Teinosuke Kinugasa il quale, non ostante tutto, è inferiore agli altri film presentati nelle mostre europee degli anni scorsi. E' un film storico, secondo la migliore tradizione dell'arte rappresentativa nipponica, che rievoca un autentico episodio della cosiddetta rivolta dell'era Heiji (XI secolo) reso popolare sia dalla letteratura che dalla pittura. Questo ricercare i propri argomenti nei fasti delle cronache nazionali i quali per essere universalmente noti, non presentano altro interesse che il modo col quale vengono raccontati, mette il cinema giapponese nelle stesse condizioni in cui si trovava l'antico teatro greco: vale a dire di concentrare lo sforzo creativo nel valore artistico della rappresentazione, nella sua raffinata compiutezza, nel pieno vigore espressivo delle passioni e dei contrasti. Oltre all'imponderabile apporto del sentimento e della fantasia popolari, il lento arricchimento operato durante i secoli dall'arte e dalla leggenda concorre a rendere più denso e stimolante il materiale drammatico, più carico di vibrazioni e di risonanza. E che ciò sia un vantaggio è dimostrato dall'alto livello raggiunto da questi film in confronto a quelli di ambiente moderno.

La vicenda è piuttosto semplice, classicamente lineare. Durante il tentativo di un colpo di Stato, si cerca di salvare l'imperatore e sua sorella sostituendoli con due sosia che devono trarre in inganno i rivoltosi. Un guerriero, Morito riceve il rischioso incarico di proteggere la dama che si presta al sotterfugio e vi riesce contribuendo validamente a far fallire la rivolta; ma Kesa è talmente bella che innamora di sè il difensore il quale, a vittoria ottenuta, chiede all'imperatore la grazia di poterla sposare. Senonchè ella ha già marito e non intende cedere al focoso corteggiatore: circuita, insidiata, minacciata, la dama resiste intrepidamente a tutti i tentativi di Morito fino a quando, accortasi che accecato dalla passione egli è deciso a uccidere il marito per farla sua, si sostituisce a lui, nel suo letto, e muore sotto i colpi del guerriero. Morito, disperato, si ritira in un monastero dove espierà l'orrendo delitto con una vita di penitenza.

Il racconto è insolitamente breve per un film giapponese e la regia di Kinugasa lo svolge ora con incalzante alacrità, come nel bellissimo inizio corale di battaglie e di fughe, ora con solenne calma, come nella parte psicologica che porta in primo piano il dramma dei protagonisti. Ma non è su questo che punta la regia: contrariamente a quanto avveniva in « Rashomon », nella « Storia di O'Haru, donna galante » e in « Agatsu Monogotari », i personaggi hanno due dimensioni, definiti più dall'esteriorità figurativa delle immagini che dall'elaborato approfondimento delle passioni. La derivazione da antichi dipinti è evidente non solo grazie ai continui richiami a stampe e ad affreschi, ma soprattutto ai valori pittorici delle inquadrature regolati dagli effetti luministici e cromatici. Il film è infatti a colori, il primo del genere che arrivi dal Giappone, e pittoricamente stupendo. La luce, sempre concentrata sulla parte centrale del fotogramma, dà luogo a sorprendenti effetti caravaggeschi che caricano ogni immagine di profonda suggestione drammatica. L'opera del fotografo Sugiyama Kohei e del suo consigliere Wada Sanzo rivela un gusto e un'intelligenza che si traducono in vera civiltà pittorica; e se tanto prezioso studio finisce per dare all'insieme qualche freddezza illustrativa, bisogna riconoscere che dà anche sensazioni insolite quali nessuno aveva cercato di raggiungere dopo l'« Enrico V » di Olivier. L'interpretazione è eccellente, dosata sullo stile per così dire decorativo del film. L'intensa e nobile maschera di Kyo-Machiko, la non dimenticata interprete di « Rashomon », e la severa suggestione plastica degli altri attori, unite allo splendore dei costumi, alla magnificenza delle scenografie, alla compostezza degli atteggiamenti, alle delicate trasparenze dei veli, alla evanescente suggestione dei riflessi, al rapporto dei contrasti, conferiscono alla mirabile figurazione una ricchezza e una fantasiosità veramente insolite.

ERMANN0 CONTINI

Appunti sulla scenografia cinematografica

di

VITTORIO ROSSI

Si dice che il vero scenografo è il regista: teoricamente può anche essere vero e spiegherebbe meglio la carestia di scenografi intelligenti nella storia del cinema. Ma il regista esprime le sue idee, sceglie, inquadra, seleziona, ritocca. La scenografia è creazione esclusiva dello scenografo, obbedisce alla fantasia del suo unico autore. Il regista ne è detto l'autore soltanto per il fatto che l'architettura scenica trova in lui la vera interpretazione, la reale concretizzazione nella dimensione filmica. Un regista intelligente sarà l'autore di una buona scenografia perché saprà scegliersi e « lasciar fare » ad uno scenografo intelligente. La storia del cinema dimostra come nelle opere dei migliori registi si riscontrino le migliori opere di scenografia e come quei caratteri scenografici che hanno determinato un linguaggio particolare o impostato nuovi problemi espressivi siano dovuti a personalità che hanno assimilato le correnti artistico-letterarie contemporanee, a un particolare momento storico, a valori figurativi dovuti al paesaggio di una data posizione geografica, a climi intellettuali suscitatori di determinate atmosfere psicologiche.

Per la prima volta Méliès portò la scenografia a livello d'arte. Predominò una fantasia fiabesca realizzata con mezzi semplici e rudimentali: quinte e fondali fissi, ignari del plastico e del tridimensionale, su cui facevano orgia tutte le florealissime tendenze dell'arte figurativa fine e inizio secolo. Ma in Méliès abbiamo la prima personalità che seppe raggiungere un suo singolare clima poetico.

I western furono i primi a valorizzare il paesaggio naturale: montagne, fiumi, nuvole, s'inserirono nella narrazione come elementi essenziali determinanti un clima scenico ed un importante fatto figurativo: era la realtà stessa a diventare scenografia. Il paesaggio nordico, invece, nei primi film scandinavi si elevò a valore lirico e s'integrò agli interni in cui l'illuminazione fu sentita come elemento che definisce la scenografia in funzione psicologica al personaggio e all'azione scenica. La scuola scandinava si sollevò dalla pura realtà col dare alla realtà stessa dei chiaroscuri, delle tonalità, che confermarono l'importanza della scenografia come forza autonoma e preponderante nell'opera cinematografica. Col « Carretto fantasma » di Sjöström venne sperimentata per la prima volta la sovrainpressione: la scenografia acquistò un senso di allucinazione, di stranezza e di morbosità.

Ma è solo dopo la prima guerra mondiale, nel clima ribelle delle arti figurative e nel rinnovamento che pervase i movimenti estetico-letterari, che

anche la scenografia acquistò una fisionomia propria. Cubismo, futurismo, purismo, espressionismo, surrealismo, dadaismo, avevano portato ad una nuova sensibilità estetica e furono esperienze che la scenografia assimilò e rielaborò con mezzi e fini propri. Gli « episodi » più significativi nella storia della scenografia fra le due grandi guerre sono stati la scuola francese e quella tedesca. Volendo ricercarne le fonti generatrici e il clima culturale in cui si sono maturate non ci si può ricollegare che al cubismo e all'espressionismo.

Espressionismo fu uno scavare nell'animo umano, nelle sofferenze, nei drammi sociali, un bisogno d'esternare esplicitamente, senza pudore. E' guerra e dopoguerra che hanno ferito la società, che hanno portato crolli morali e materiali. Il « contenuto » il « significato » e tutto quanto si è « capito » e « assimilato » viene espresso sfociando in una drammatica angoscia formale. E' l'angoscia Kafkiana ad « ammalare » anche la scenografia: si pecca di esuberanze estetiche e si raggiunge un pathos estremamente romantico. Il contributo scenografico alla definizione dell'ambiente scenico non fa che potenziare, dilatare (con un'illuminazione drammatizzante, con eccentruati contrasti figurativi, con un esasperato formalismo) i sentimenti dei personaggi alterandone spessissimo la psicologia. « Il vampiro » e « Il gabinetto del dottor Caligari » possono essere istituiti a modello di questo periodo. Le fughe prospettiche, le linee oblique, gli incroci; i telai di scena messi diagonalmente, evocano un mondo esplicitamente fittizio. « Genuine » di Wiene, scenografi Warm, Reinam e Röhrig, rappresenta l'apice dell'esperienza pittorico-espressionistica e (con un gusto riecheggiante il liberty in un clima erotico-fantastico) dimostra quale grado raggiungevano certe volute atmosfere. L'espressionismo aveva valori figurativi così autonomi che difficilmente trovarono il giusto equilibrio con quelli filmici: la preponderanza di essi era tale che un film non era più « cinema » ma « scenografia ». Così sul piano puramente cinematografico — per la sua « scenografia dipinta », per il cadere nell'esuberante e in false atmosfere di sapore letterario e mistico-romantico — l'espressionismo raramente raggiunse una sincera verità poetica. Al di fuori ed autonome da queste tendenze — anche se si alimentarono da esse — restano personalità come Warm e Hunte. In Warm, il più gran scenografo tedesco, influirono il neoplasticismo, il costruttivismo, la particolare atmosfera intellettuale della Germania post-bellica. Warm fu lo scenografo che suggestionò maggiormente per le sue trovate formali concretate in una specie di impressionismo verista. La sua fortuna è d'essere stato compreso da Dreyer e poter concretare un definitivo programma estetico: essenzialismo risolto in chiare superfici e semplici volumetrie, sfondi nudi, statici, su cui contrastano le sagomature dei personaggi. Warm affermava: « I film devono diventare dei disegni viventi ». La « Giovanna d'Arco » e il « Vampiro » di Dreyer, anche distinguendosi stilisticamente l'una dall'altra, sono le sue migliori fatiche. Mentre, dal punto di vista strettamente psicologico, la « Via senza gioia » di Pabst resta la scenografia più acutamente sottilizzata: in essa trovarono mirabilmente convalidati gli intenti pabstiani di polemiche sociali e di rivolte ideali.

Se con l'espressionismo la scenografia valorizzò la linea e la superficie

col cubismo apprese il linguaggio del volume. L'architettura moderna dall'artificioso gioco cubista ha acquistato un suo inconfondibile dinamismo tridimensionale, una sua rinata linguistica. Architettura e scenografia nel cubismo trovarono intimi legami estetici. La scuola francese ne concretò il linguaggio ed ebbe in Meerson il suo maggiore maestro. Sentiti rapporti di superfici e di volume, senso spaziale, sintetismo, luce morbida diffusa come nei quadri di Braque e quei valori d'equilibrio e di composizione che troviamo in Leger e Picasso. In questo clima l'espressionismo temperò la sua angoscia romantica e le più vive esperienze di Ozenfant e Le Corbusier. La moderna semplicità delle superfici lisce e dei volumi chiari — « Milione » di Clair — i corridoi, le soffitte, i tetti di Parigi, gli angoli delle strade, prendono vita con un loro linguaggio moderno, schietto, che, pur restando nel clima di ambientazioni veriste, ora si vena d'ironia, ora di dosato sentimentalismo, ora di toni surrealistici, ora di colorato senso umoristico. E come Warm-Dreyer costituisce un binomio prezioso anche Meerson-Clair e poi Trauner-Carné dimostrano che uno scenografo intelligente trova credito soltanto presso un regista intelligente. La scenografia tedesca invadeva lo schermo, superava i limiti delle sue funzioni espressive, caratterizzava eccessive atmosfere angosciose, dilatava i sentimenti, deformava la realtà. Quella francese, invece, resta in un più dosato equilibrio filmico, mantiene i rapporti con gli altri elementi del film, ama la chiarezza e la semplicità, contribuisce alla precisazione psicologica del personaggio, interpreta la realtà restando nei confini di una discreta vena poetica e di una melanconica forza evocatrice anche se spesso ama la polemica e l'intellettualismo.

Gli Inglesi, pur non avendo mai determinato una scuola, si son messi in primo piano con delicate ambientazioni intimiste, con raffinate rievocazioni storiche e per certi caratteri singolari come l'indimenticabile « Enrico V » di Oliver, scenografo Sheriff. La difficoltà di raggiungere uno specifico gusto inglese della scenografia va attribuito al fatto che l'industria britannica ha chiamato registi americani e francesi ed ha risentito dell'influsso degli emigrati tedeschi fra cui scenografi come Andreev, Metzner, Junge. Una delle migliori scenografie inglesi è quella di Roger Furse e Ralph Brinton nel « Fuggiasco » di Reed (1947). L'« Amleto » di Oliver, invece, è l'esempio migliore di ambientazione storico-drammatica moderna in un clima difficile come quello shakespeariano.

Gli Americani non hanno mai potuto affermarsi con personalità significative per l'organizzazione essenzialmente industriale del loro cinema. Ogni gran casa di produzione ha uno scenografo capo ed è scientificamente organizzata: i film risentono tutti di un sicuro artigianato ed hanno lo stesso marchio di fabbrica come di un prodotto standard. Per la Metro l'etichetta è Gibbons, per la Paramount è Dreier, per la R.K.O. è Polglase. La scenografia americana è ferma, senza crisi, senza evoluzione, senza complicazioni intellettualistiche. Solo di tanto in tanto essa ci ha dato un'opera esteticamente valida, cioè quando troviamo scenografi che possono lavorare intelligentemente con registi intelligenti: Richard Day in « Furore » di Ford, Hal Perrella in « Pietà per i giusti » di Wyler, Frank Hotaling in « Uomo tranquillo » di Ford, Gary Odell in « Morte di un commesso viaggiatore » di Bene-

dek, ecc. Per ritrovare uno spirito genuino della scenografia americana bisogna fermarci ad ambienti tipicamente americani e che per noi acquistano un sapore documentaristico: « malavita », « polizia », « box », « bassifondi » di vaste metropoli.

La scenografia russa è stata sempre alle strette dipendenze della regia poggiando su tre varianti principali: gli elementi offerti dalla natura e dalla realtà, l'impiego su vasta scala del materiale plastico, gli effetti ottenuti con un esasperante montaggio. Ma lo stesso Eisenstein in « Alessandro Nevsky » sentì la necessità di adeguarsi ad una più moderna sensibilità in fatto di scenografia. I recenti film russi si distinguono per la profonda caratterizzazione ambientale e delineano i segni di un processo evolutivo che chiarisce le esigenze di una nuova verità scenografica.

Agli apporti di carattere storico-letterario, ai film ed alle scuole che ormai fanno parte della storia del cinema, vanno valutate anche quelle manifestazioni isolate del film contemporaneo le cui espressioni diventano importantissime per la formazione di una coscienza moderna della scenografia filmica. Viene così in primo piano la scenografia giapponese illuminata da una specie di segreto misticismo, risolta modernamente e poeticamente, pervasa nelle realizzazioni storiche da un religioso senso dell'etico e dell'eroico. Alla fonte di un puro naturalismo e di un vivo e scarno realismo attinge invece la interessantissima scenografia messicana legata ai valori paesaggistici della sua terra. Ed ancora abbiamo l'intelligente film cecoslovacco, l'ungherese con la definitiva personalità di Jozsef Pan, la moderna sensibilità svedese che, al pari delle correnti contemporanee dell'architettura organica scandinava, è con Arne Akermak esteticamente la più viva attuale e significativa.

Con queste grandi linee della scenografia d'oltr'alpe l'Italia non ha punti di contatto e nell'anteguerra non ha detto parole rilevanti anche se vi sono state personalità mature e intelligenti fra i nostri scenografi. Questo vuoto è derivato soprattutto dall'impreciso volto del nostro cinema.

Nei grandi film storici del periodo muto imperava lo stesso spirito dell'architettura civile: il Vittoriano e Palazzo Giustizia. Il più decadente e deleterio clima culturale portava a certe esuberanze come la scenografia di « Cabiria » (1914) e « Quo vadis » (1913): fastosità, riesumazioni archeologiche, retorica: una specie di sete morbosa per le grandi proporzioni e per tutto ciò che sapeva di classicismo e di romanticismo impastati di dannunzianesimo. Ma questo periodo (preziosissimo se si pensa che in Italia si stavano dando i primi esempi di vera architettura scenografica sentita come costruzione e volume) definisce una mentalità, un carattere e, direi, un linguaggio estetico anche se di gusto dubbio e affatto convincente. Intenzionato a rompere questa sonnolenza intellettuale in cui erano immersi i cineasti, fierissimi dei mastodontici capitelli assiri e babilonesi, fu il grido ribelle lanciato da uno dei più vulcanici futuristi: « Perfido incanto » (1916) di A. G. Braglia era il primo film d'avanguardia, unica eccezione nella storia del cinema d'anteguerra in cui l'Italia ha detto una parole esteticamente nuova. Film ritmico, euritmico e geometrico. La « scenografia fotografica » fu curata oltre che dal Braglia anche dal Prampolini. Gli specchi concavi e con-

vessi situati all'ingresso del Salone Margherita e presi in prestito, prismi diversi applicati agli obbiettivi ed altri trucchi, furono i primi rudimentali espedienti che perfezionati si usano ancora oggi. La scenografia di « Perfido incanto » era scandita da studiati ritmi astratti. Eravamo nel 1916: quattro anni prima delle grandi affermazioni tedesche (il « Gabinetto del Dottor Galigari » è del 1920). Le anticipazioni di « Perfido incanto » in Italia restarono un episodio isolato, senza adeguate risonanze. I cineasti continuarono a dormire sotto i colonnati del film storico e sui canapè dei salotti aristocratici messi lì ad attendere formose e scarmigliate attrici che, al momento giusto, vi svenivano sopra cascando lentamente e tenendosi aggrappate ad una portiera di velluto.

Il ventennio aprì una vasta produzione di film in cui la scenografia passò in rassegna la lunga serie degli educandati, dei saloni ricco-borghesi, delle giungle salgariane e dei telefoni bianchi.

E' solo dopo la seconda guerra mondiale che il cinema italiano ha acquistato la sua ben nota fisionomia e si deve valutare in sede critica e storica la singolare tendenza della scenografia cinematografica italiana anche se nata senza la legittima paternità degli scenografi propriamente detti: scene non costruite intenzionalmente ma determinate dal vastissimo mondo delle cose già esistenti. La realtà è l'interprete di sé stessa. Questa « scenografia realista » rifuggendo in massima parte alle ricostruzioni è interprete della più genuina sostanza umana ed è specchio di una certa spontaneità espressiva. E' il mondo delle cose reali che, opportunamente valorizzato dalla macchina da presa, rinasce acquistando valori nuovi, un significato drammatico, una intonazione ironica o lirica. E' la realtà nuda e cruda che nella bidimensionalità filmica diventa scenografia. Scenografia libera dagli « ismi » e da specifiche derivazioni intellettualistiche come poteva essere l'espressionismo tedesco o la scuola francese e quindi più genuina, tipica, umana. Con la « scenografia realista » l'Italia ha dato il suo primo vero apporto estetico ed è venuta a mettersi storicamente sul piano di quella tedesca e francese.

Il neorealismo non è stato soltanto ricerca di nuova sostanza umana ma anche la rivelazione sul piano scenografico di un mondo interessantissimo per il suo volto esteriore. La macchina da presa ha scrutato nel cuore della città, nei quartieri periferici, nel suburbio. E' penetrata dietro le facciate dei palazzi, nelle fabbriche, nelle risaie, negli ambienti più eterogenei ed inediti. Ha rivelato al pubblico mondi nuovi comunicando il loro linguaggio spesso dibattendosi con gli elementi stessi dell'ambiente nella lotta continua per l'esistenza. Di questa scenografia ne è evidente l'importanza etica e il significato imponderabile dal punto di vista sociale ed umano. L'atto di nascita va ricercato nel clima stesso in cui è nato il cinema neorealista italiano che, alla valutazione di quel critico periodo della vita italiana, seppe trarre profitto anche dalle difficoltà finanziarie, tecniche e dagli scarsi mezzi disponibili.

« Roma città aperta », « Sciuscià », gran parte dei primi film fino a « Sotto il sole di Roma », « Ladri di biciclette » e « Prima Comunione », hanno avuto come mondo ispirativo Roma: potremmo ben dire che Roma ha contribuito essenzialmente alla genesi della scenografia realista italiana del

dopoguerra. L'architettura romana ha presentato un campo vastissimo d'ispirazione non soltanto per le sue chiese barocche, per i grandi palazzi seicenteschi, per gli edifici del Rinascimento, dell'epoca classica o poleocristiana, ma per il valore puramente cinematografico che gli edifici di ogni epoca acquistano nel gioco di luce ed ombra, nella composizione bizzarra di alcune vie e piazze, nella preziosità conferita dal tempo e dalla storia, nel contenuto drammatico che possono suggerire ed a cui possono essere elevati.

Questa trasfigurazione del reale ha avuto col Visconti della « Terra trema » una preziosità lirica e con Rossellini di « Francesco giullare di Dio » una distensione poetica da ricordarci l'atmosfera di certe pitture murali trecentesche.

L'esito estetico ed il successo di pubblico e di critica determinato dal film realista ha portato come conseguenza la contraffazione della scenografia realista: in teatro gli scenografi hanno costruito *la realtà*.

Il cinema è arte drammatico-figurativa: è bene dire e ripetere che lo scenografo è uno dei maggiori collaboratori del film. Ciascun fotogramma si concretizza figurativamente ed acquista la sua atmosfera drammatica in gran parte per lo scenografo. Dal primo all'ultimo fotogramma egli è vigile e presente. Resta quindi inesplicabile come, assai spesso, non gli venga attribuito quel riconoscimento e quella paternità artistica in fatto di valori filmici che, per esempio, si dà sempre al direttore delle luci. La critica corrente, mentre prende in considerazione la fotografia, ignora sempre l'opera dello scenografo anch'essa essenziale e determinante. Per qualsiasi opera teatrale il critico parla della scenografia. Silenzio completo per il film in cui la scenografia assorbe spese di milioni, maestranze, tecnici, lavoro lungo e snervante, ed è molto più importante che in teatro dal punto di vista che il testo di una commedia resta opera indipendente alla scenografia mentre la scenografia cinematografica è connaturata ai dialoghi, alla regia, alla fotografia, al montaggio, alla musica, come uno degli elementi fondamentali. Una commedia resterà sempre un capolavoro anche con una cattiva scenografia. Un film con una scenografia sbagliata o insufficiente non sarà mai un capolavoro.

La realtà non è più l'interprete di se stessa. Alla realtà hanno fatto posto le creazioni scenografiche: esse sole, uniche, poetiche evocatrici di qualsiasi realtà.

VITTORIO ROSSI

La cultura moderna ha dato sempre alla scenografia cinematografica delle basi di appoggio: si pensi al cubismo e all'espressionismo. Attualmente invece essa resta fissa in canoni figurativi che si ripetono per ogni film. Le quattro formule dell'architettura classica, barocca, romantica, ecc., rimangono in tal modo da essere valide per l'architettura scenica sono conosciute dagli scenografi di mestiere e applicate con le solite strategie varianti. E' difficile incontrare una personalità che sia libera dai soliti schemi e non attinga al « repertorio » delle forme scenografiche. Evadere dal repertorio significa avere una personalità propria, un proprio linguaggio estetico. Per definire oggi valida una personalità nel campo dell'architettura scenica non si può che considerarla attraverso la sensibilità delle correnti estetiche contemporanee, attraverso il nostro mondo e la nostra civiltà. Tutto ciò che si è raggiunto esteticamente nell'architettura moderna è valido anche per l'architettura scenica. Uno scenografo non può non trovare elementi formativi nell'evoluzione dell'architettura moderna, nelle concezioni moderne dell'arredamento, nelle intel-

ligenti polemiche sull'architettura razionale e organica. Non può non trovare ispirazione nelle poetiche dei maggiori artisti contemporanei. Il purismo di Le Corbusier, la fluenza spaziale di Mies Van Der Rohe, il gioco volumetrico di Wright, la conquista spaziale di Aalto, l'articolazione volumetrica di Gropius e tutto quanto si è raggiunto fino alla più recente architettura organica svedese non possono non commuovere, formare un sentimento estetico, dare un'impronta moderna, « nostra », allo scenografo. E questa formazione moderna è valida anche per le ambientazioni storiche in cui l'esumazione archeologica dovrebbe essere legata ai tempi di « Quo Vadis » e di « Cabiria ».

Inquadrando la personalità dello scenografo entro questi confini formativi e dichiarandola valida espressivamente soltanto se viva nella vita estetica della civiltà contemporanea non si può che definire quale sia il suo primo problema figurativo nel dar forma alle dimensioni della realtà scenica: l'elemento spaziale e volumetrico. Personalità che esprime questa formazione estetica moderna e che ha risolto i problemi figurativi con linguaggio moderno è, senza dubbio, Franco Lolli.

In tutte le sue opere — sia nella varietà d'ambienti o di clima drammatico, sia nella maggiore o minore disponibilità economica delle produzioni — lo si può seguire in una linea di condotta estetica che chiarifica un ben definito programma, una mentalità moderna e una incompatibilità con le formule e il repertorio. Ritrovare gli elementi base di questo programma, le parole di questo linguaggio espressivo, non si può che riportarci agli stessi elementi base e alle stesse parole che costituiscono una poetica e una sensibilità moderna. Stilizzazione, linearità, senso del volume e della superficie in ben dosati rapporti, senso della costruttività staticamente logica, esclusione di ogni cosa che denunciassi uno sforzo di composizione o un artificio, esclusione di ogni elemento che non sia essenziale e quindi di ciò che è sovrabbondante e pesante, semplicità e spontaneità della composizione, naturalezza nel senso cinematografico. L'architettura scenica dei suoi ambienti è mossa in un dinamismo planimetrico secondo le esigenze visuali-estetiche di ripresa per cui c'è sempre una continuità di campo in senso prospettico.

Molti scenografi, particolarmente quelli di vecchia scuola, lavorano con un metodo che — visto attraverso una luce critica razionale — ha i valori capovolti: partono dall'esterno: per loro è l'architettura scenica che definisce lo spazio scenico, così è alle sole qualità estetiche che deve adattarsi l'azione drammatica e le possibilità di ripresa. E niente è più deleterio per i fini narrativi, per la concisione e sintesi drammatica, che la carestia o la sovrabbondanza delle costruzioni, che la povertà o l'esuberanza decorativa, che la falsità o la prolissità dell'arredamento: errori nei quali si cade sempre col metodo suddetto.

La concezione base di questo scenografo è invece quella che si ricollega ad una concezione base dell'architettura organica: è lo spazio interno che determina l'involucro volumetrico, è « la struttura concepita come un organismo che cresce secondo la legge della propria individuale essenza, secondo il suo ordine specifico, in armonia con le proprie funzioni e con ciò che lo circonda, come una pianta o qualsiasi altro organismo vivente ». Lolli parte dall'interno verso l'esterno, dallo spazio scenico (spazio definito dall'azione dalle esigenze tecniche di ripresa, dalla necessità di campo visivo) verso l'involucro scenografico: è lo spazio scenico che plasma perimetralmente l'architettura scenica. Deriva così, come logica conseguenza, l'essenzialità della costruzione, la sua funzionalità e la sua validità puramente cinematografica. Sintesi e funzionalità sono le due maggiori doti di questo scenografo: passaggio dalla scenografia di vecchia scuola a quella moderna, da un morboso e stanso romanticismo ad un classicismo sano e lineare.

Nei suoi film storici le ricostruzioni interpretano l'architettura classica con moderno spirito semplificatore lontano dal concetto della riesumazione archeologica. Basta aver presente le scene per l'« Aida » all'arena di Verona in cui la rievocazione del clima egizio, pur nella sua grammaticale coerenza ai canoni dell'architettura egiziana, è ripreso con snellezza e moderno senso volumetrico. E lo sudio dell'illuminazione è considerato come complemento e definizione essenziale ai volumi. In « Altri Tempi » di Blasetti la varietà degli ambienti è approfondita e caratterizzata. Nell'episodio « Le canzoni » la gran terrazza veneziana, in cui è coronato con la festa nuziale il sogno d'amore di una coppia « fin de siècle », è risolta a piccoli séparés a grillage spiritosamente disegnati: l'ambiente che ne risulta è tra l'umoristico e il patetico, tra la prosa e il balletto: mondo scenico ideale per quella specifica storia d'amore. La scala dell'episodio « La Morsa » è essenziale nell'arredamento e nella decorazione, crea un'atmosfera psicolo-

gica precisando nei personaggi una profonda tensione drammatica. In « Fanciulle di lusso » il collegio femminile d'alta classe è ambientato in un antico e ricco palazzo che ha per sfondo i boschi e le nevi svizzere. E' la scenografia più ricamata di Lolli. C'è l'amore al dettaglio: le antiche porte intagliate, i pilastri in legno impreziositi da motivi in rilievo, le belle maioliche di rivestimento a mastodontiche stufe, le balastrate risolte con eleganti daghette verticali. Il gran salone, col maestoso camino gentilizio, ha una nobile solennità e nello stesso tempo una atmosfera di raccoglimento. In questo ricco palazzo, dove il segno degli anni e della nobiltà riveste ogni cosa, basta aprire una porta per entrare in un angolo del tutto diverso, in un mondo delicatissimo: la camera letto-soggiorno delle ricche e maliziose educande. Qui l'antica venustà è solo ricordata logicamente nella volumetria ambientale. A rivestirla d'intimità, di quel senso particolare dell'adolescenza femminile, sono i colori chiarissimi, i moderni contrasti cromatici, il colore ligneo delle antiche strutture che gioca con superfici candide e luminose. Tutto è definito da elementi che hanno la loro precisa funzionalità psicologica: una camera letto-soggiorno in cui vi si respirano già le preoccupazioni, i sogni e le angosce di ragazze apperentemente frivole ma che in fondo a loro stesse nascondono un dramma pronto ad esplodere. Il meditato contrasto fra gli ambienti nobili del palazzo e la moderna camera letto-soggiorno approfondiscono e precisano poeticamente i personaggi: le ragazze nella loro camera si sentono in loro stesse con i loro sogni ed i loro drammi, fuori, nella elegante nobiltà del palazzo, tornano ricche figlie di papà che stanno ad imparare le belle maniere del vivere per diventare anch'esse nobili ed eleganti. « Fanciulle di lusso » è una delle scenografie più approfondite ed esteticamente migliori di Franco Lolli. Anche negli ultimi film è ben definita la sua personalità. In « Cose da pazzi » di Pabst l'ambiente è una clinica neuropsichiatrica e in « Cento anni d'amore » di Lionello De Felice si passa in sei ambienti diversi ciascuno caratterizzato con uno stile fra l'incisivo e il sintetico. Dalla casa-tinello di un parroco che tentenna fra Pio IX e Garibaldi, alle dimore principesche e alle segrete garconnières di una società beatamente occupata in pesche di beneficenza, cacce alla volpe e alcove di sapore dannunziano. Dall'untuosa e cocottesca abitazione di una vedette del 1916, ad un nudo e drammatico parlatorio living-room che fa da cornice ad una società snob, intellettualmente vuota ma che vuol prendere come eccentricismi delle rivolte morali superficialmente umane.

Franco Lolli è una personalità matura, compiuta, che sa dosare gli eccessi della fantasia: il suo linguaggio è comunicativo, coerente alle moderne esigenze del gusto ed è tale da definire Lolli come il nostro unico scenografo organico.

V. R.

Psicologia e simbolo di René Clément

di

GIUSEPPE FERRARA

III

Soggettivazione in « *Jeux interdits* »

Le dichiarazioni espresse dall'artista sulla propria opera — è ovvio — pur avendo un loro valore, non posseggono maggiore verità delle affermazioni compiute da altri, e come queste sono passibili di analisi, e se necessario, di confutazione. Per esempio, se Cézanne dichiarava a Emile Bernard, « Ciò che mi manca... è la realizzazione. Vi arriverò, forse, ma sono vecchio e può darsi che muoia senza aver toccato questa meta suprema » (27), non vuol dire (come, in un libro famoso interpreta il Marangoni) che a Cézanne mancasse una « naturale inattitudine tecnica », o che stentasse « a realizzare coerentemente » il proprio linguaggio (28). Vuol dire l'aspirazione dell'artista ad un obiettivo, che è quello d'associare il realismo della sua visione a l'idealismo della sua concezione, e le difficoltà incontrate per renderlo concreto.

E se, per rimanere nel campo cinematografico, John Ford dichiara di ritenere, quale suo miglior film, « Il sole splende alto », si dovrà considerare l'affermazione, com'è stato fatto, con molta circospezione.

Si dirà che vado trattando cose troppo ovvie. Tuttavia certe dichiarazioni che Clément ha espresso intorno a *Jeux interdits* sono state accettate, in linea di massima, con molti consensi. Forse perchè la parola dell'autore è sembrata, di fronte a un film definito « sconcertante » (29), un'ancora di salvezza per condurre un'interpretazione più o meno esatta.

Il regista, infatti, in un'intervista del '52, diceva tra l'altro d'aver mostrato gli « adulti non quali sono, ma quali se li immaginano i bambini »; d'aver piazzato cioè « in continuità (in senso puramente figurativo) la macchina da presa a settanta centimetri dal suolo, all'altezza di uno sguardo infantile » (30).

Immediatamente, mentre Piero Gadda Conti faceva eco — « Dal loro punto di vista (quello dei bambini) il gioco è innocente e poetico: e lo sforzo del regista è stato appunto di mettersi al loro livello, vedendo la realtà, per

(27) Da *Ricordi e lettere di Paul Cézanne*, pag. 72, di EMILE BERNARD, ed. Il Balcone, Milano 1946.

(28) Da « Saper vedere », pag. 307.

(29) Da « Sipario », anno VII, n. 78, ott. '52, *Festival del Cinema*, di P. G. CONTI.

(30) Pubblicata in « L'Ecran Français », 16-23 maggio 1952.

così dire, da quota settanta centimetri » (31) —, Guido Aristarco, nel recensire il film da Venezia, trascriveva, approvandola, buona parte dell'intervista, e specificatamente quanto abbiamo noi stessi citato.

Ma questa aderenza alle parole di Clément sembra pericolosa: è chiaro che molti brani sono visti con gli occhi dei fanciulli (e notevole fra tutti, la « prima visita al cimitero, in cui i movimenti circolari della camera traducono n senso emotivo l'affascinato cerchio di incantamento in cui i fanciulli sono presi ») (32), ma che anche molti altri, come è più della sequenza iniziale (33), sono concepiti con propositi molto diversi: si vedano (quali primi esempi che vengono alla memoria) la sequenza del litigio tra i due Guard, padre e figlio; o quella della confessione della sorella di Michel; e ancora la soverchia preoccupazione di papà Dollé per le tavole sconnesse del suo carro da morto, puntualizzante una volta di più il materialismo del contadino di fronte al trasporto funebre, del quale cura soltanto l'esecuzione fisica (è tutta una sequenza alla quale il punto di vista dei fanciulli è estraneo: mentre l'uomo pianta dei chiodi, scende frettolosa da una bicicletta una giovane donna vestita di nero; porta una corona per il cugino morto. La notizia è giunta così improvvisa, ella dice, che ha dovuto portare quell'unica corona. « E così c'è scritto "cugina" », aggiunge. « Non fa niente, non fa niente », risponde papà Dollé, al quale la differenza non sembra di nessuna entità. Ma la donna protesta dolcemente, « Sì che fa... sì che fa », e stacca dalla fascia la « e » di « cousine ». E' una delle notazioni psicologiche più felici di Clément; ed è l'unico atto di spiritualità che ha un personaggio di quel mondo rusticano: tanto più bello per quella apparizione fugace di donna, per il suo gestire e parlare frettoloso e a un tempo lieve).

Inoltre sempre riguardo alla soggettivazione infantile, rimane un'altra osservazione da fare: ed è che essa mantiene un sapore analitico, ossia d'osservazione e interpretazione, più che apparire amalgamamento completo tra quanto l'obbiettivo coglie, e quanto la mente del fanciullo pensa. Nota felicemente a questo proposito Fausto Amodei, che mentre « De Sica osserva i bambini e le loro vicende, facendosi, in un certo senso, bambino egli stesso, moralmente ed espressivamente; Clément osserva i bambini, rimanendo « grande » (anzi, pur mantenendosi sempre su un tono di calda e commossa umanità, diventa talvolta studioso acuto, di psicologia infantile) » (34).

Il linguaggio di Clément, persino nella più completa soggettivazione, non è mai disgiunto da analisi profonda.

GIUSEPPE FERRARA

(31) Op. cit.

(32) N. GHELLI, op. cit.

(33) E ovviamente, anche l'Aristarco ammette che questa sia « condotta... da un punto di vista soprattutto oggettivo » (« Cinema », n. 93).

(34) F. AMODEI, op. cit.

Il mito di Tristano e Isotta nel cinema

(continuazione e fine)

di

BARTHELEMY AMENCUAL

Oltre alla *pin-up*, deformazione del mito di Isotta, il cinema ha creato un altro mito: quello del Don Giovanni. Liberato da ogni male l'eroticismo si esprime attraverso l'innocua *pin-up*, fantasma puramente cinematografico di donna.

In quanto a Don Giovanni egli rappresenta il doppio di Tristano, ne è l'opposto simmetrico, come Verdoux è l'opposto di Charlot. Don Giovanni, come Tristano aspira alla perfezione, all'assoluto: a una chimera, e dunque alla morte: ma Tristano cerca di esaltare la passione allontanandosi da essa; Don Giovanni la assapora fino in fondo. Il primo mira ad una purezza perfetta, il secondo a rinnovare ogni volta questa stessa purezza. Se attraverso Isotta, Tristano insegue la sua *Isotta*, ossia la perdizione e la morte, Don Giovanni le insegue attraverso varie *Isotte* successive. Ma né nell'uno né nell'altro caso l'Unica e le *Molte* fanno raggiungere lo scopo desiderato.

Contrariamente a ciò che pensa Denis de Rougemont io credo che, a questo punto, la degradazione del Mito, la degradazione particolare di cui il cinema si è fatto apporta-tore, contenga la intima e contraddittoria confusione dei due aspetti del mito: il suo *dritto* è Tristano, il suo *rovescio* Don Giovanni.

Non mancano del resto film nei quali un Don Giovanni più o meno cinico incontra il grande amore e si muti, in Tristano. Don Giovanni, dopo una brusca svolta del caso, vivrà l'avventura di Tristano seppure in tono minore, ma tuttavia, con gli stessi fremiti di passione, di desiderio e di follia, eccezione fatta della morte.

Il caso Chaplin-Charlot è particolarmente significativo a questo riguardo. Si sa che Chaplin si è sposato molte volte. L'opinione *yankee* ne ha fatto una specie di barbablu e André Bazin in *Monsieur Verdoux* ha potuto vedere la rivincita simbolica che Don Giovanni prendeva sulle sue donne successive, colpevoli di aver tradito quell'Edna Purviance che egli aveva visto e ricercava in esse. La rivelazione cinematografica di questa passione è estremamente impressionante. E quando nelle serie dei film nei quali Edna Purviance è la *partenaire* del Chaplin. Charlot ritrova e ama una donna che è sempre la stessa ma che *non conosce*, il mito degradato di Tristano è perfettamente compiuto. Si pensi allora ai versi di Verlaine:

*« D'une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime
Et qui n'est chaque fois ni tout à fait la même,
Ni tout à fait une autre... ».*

Ma il cinema ha saputo dimenticare il mito di Tristano. Sviluppiamo qualche tappa di questa liberazione, in cima alla quale il cinema può ritrovare una concezione umana dell'amore che ancora l'uomo — completo fatto di carne e di spirito — a questo mondo, invece di votarlo alla morte, che libera l'amore dal suo gusto per la sofferenza per gli ostacoli e gli spasimi, che rende infine all'amore un posto nella vita sociale dal quale il mito deliberatamente lo allontanava (gli innamorati sono soli al mondo).

Questo tentativo di liberazione è assai limitato; l'analisi di qualche film servirà a chiarirne i principali momenti.

1) *I miracoli non si ripetono*. In questo film sono rappresentati Tristano e Isotta pallidi e medioeri. Colpi di fulmine, separazione, ostacoli, sofferenze. Matrimonio di Tristano con Isotta dalle bianche mani. Ritorno in Cornovaglia, ossia a Firenze dove il dottore dell'ospedale è il re Marco. Vi è tutto. Ma la passione viva e a un tempo stesso morta che i due amanti trovano l'uno per l'altra non riesce a sublimarsi. Al suo posto vi è la volontà ragionevole e modesta di continuare il romanzo costi quello che costi nella monotonia senza fiamme della vita quotidiana piuttosto che nella morte trasfiguratrice. I miracoli non si ripetono. Ma gli amanti non muoiono dopo il miracolo. E' la passione stessa che muore. Jean Marais lo dice ad Alida Valli alla fine del film per deciderla a

seguirlo. Ecco quindi un Tristano e un'Isotta che vogliono amarsi e vivere. Ma la loro decisione ha un gusto amaro di rassegnazione e di suicidio mancato.

2) *La neutralizzazione del mito in L'Atalante*. Con questo film Jean Vigo riesce ad allontanare i miti dallo schermo, a liberarli dai loro stessi malefici, conservandone tuttavia l'intrinseca poesia. L'evasione, l'Esotismo, la poesia del « dopo », degli incontri, la dialettica dell'ostacolo e della separazione, continuano a farci sentire il loro *charme* ma sono resi inoffensivi. Questa vita semplice di sposi fedeli che si conduce sull'*Atalante* è tuttavia cominciata con il ratto di una contadinella, operato da un falso navigatore, essa sviluppa in un museo galleggiante al limitare dei fasti della grande città (il Bal Musette, l'uomo orchestra in compagnia di un avventuriero il Pere Jules). Ma la riuscita è senza dubbio provvisoria. Il mito prenderà la propria rivincita o cesserà di servire. La chiatta non lo terrà racchiuso per sempre.

3) *Il rifugio del mito in Breve incontro*. In questo film gli autori hanno fatto del tutto per ripudiare la trasfigurazione mortale della passione. I loro eroi si incontrano si conoscono e si amano senza nessun filtro, senza colpo di fulmine, senza interventi extra-terreni, bensì per un consenso reciproco e mutua stima e per un avido desiderio di libertà. Poi, quando il fuoco della passione li prende, essi rifiutano categoricamente di attizzarlo, si rifiutano ossia i tormenti del mito, alle meravigliose catastrofi che esso promette. I due innamorati oppongono ai malefici dell'amore-passione un concetto razionale dell'amore. Essi optano per un avvenire terreno ma umano contro il fantastico sovraumano: è a questo punto che si ha la rivincita del classicismo sul romanticismo.

4) *Il superamento del mito*. A questo proposito ci sono quattro film che trionfano sul mito, lo superano mostrando un nuovo aspetto dell'amore: *Mitchurin*, *Il treno va in Oriente* e particolarmente *Le Point du Jour* e *Le ciel est à vous*.

Come la passione avviluppava gli amanti in un narcisismo e in un egoismo a due, togliendoli dal mondo per rinchiuderli in una vita tutta loro, e creando attorno ad essi ostacoli e disgrazie, così questo nuovo amore dà agli amanti una vita sociale, propone loro di voltarsi verso gli altri e unirsi per fare « qualche cosa » insieme, per lavorare insieme ad una stessa opera. Quindi non più perdersi in se stessi, e verso la morte ma vivere in mezzo agli altri nel mondo e ritrovarsi uniti. Poiché l'uomo è quello che si fa, e si fa facendo. Così Madame Mitchurin collabora con il marito con la stessa passione e la sua stessa fede. Ma questo è ancora troppo banale. Quello che lo è di meno è la meravigliosa magnificazione che fa Dovgenko di questo amore normale, calmo, borghese, di questo amore senza gelosia, senza follia, senza passione.

Il treno va in Oriente, va ancora più lontano poiché riguarda una nuova generazione e sebbene la ragazza per sedurre l'ufficiale di marina si dia al principio delle arie fatali d'avventuriera, il loro amore è immediatamente orientato verso il lavoro, la creazione e l'azione. I due innamorati parlano dei loro studi, dei loro impieghi, delle loro speranze e dei loro progetti là dove tutti parlano di vecchi ricordi svaniti, della loro gioventù incompiuta della loro solitudine. *Le Point du Jour* ha quindi con questo film un punto di contatto: vi si vede infatti una scena d'amore unica, per quanto io ne sappia, nella storia del cinema. Due innamorati sono stesi sull'erba vicino ad una rotaia. Un treno passa immergendo gli innamorati in una nuvola di vapore e quando la camera ritorna sui due colombe, mentre ci si aspetta la solita scena d'amore, li rivediamo buoni buoni parlarsi amorosamente. E che cosa si dicono? Si chiedono se dopo il matrimonio la moglie continuerà a lavorare nella miniera. Si crederebbero due vedovi che preparano un matrimonio di convenienza. Eppure si amano e per essi amarsi vuol dire lavorare verso uno scopo comune: né sogni quindi né evasioni né tormenti solitari. Tutto il film è pervaso di questo rifiuto a sogni gratuiti o egoistici.

Ne *Le ciel est à vous* sembra che il superamento del mito sia maggiormente compiuto e ancor più convincente. In questo film infatti l'amore nasce sotto i nostri occhi, si ricerca e si ritrova in una maniera estremamente commovente. Al principio non si ha che un matrimonio banale senza nessuna ambizione che quella professionale del marito, poi le diverse aspirazioni dei coniugi si fanno strada fino al momento in cui la passione dell'aeroplano prende la donna: allora l'amore sboccia, si incarna in una impresa comune e in una nobile avventura.

L'amore non è più la morte ma la vita creatrice.

BARTHELEMY AMENGUAL

(Esclusiva per « Filmcritica ». Traduzione di L. Contardi)

CINEMA BIBLIOTECA

(a cura della redazione)

CRONACA DEL CINEMA ITALIANO

« Cinquant'anni di cinema italiano » (*) è il primo di tre grossi volumi che l'Editore Bestetti sta preparando sul cinema, sul teatro e sul balletto in Italia. Iniziativa eccellente che soltanto un Editore come Bestetti nel cui catalogo figurano preziosi volumi d'arte riccamente illustrati poteva affrontare con gusto ed eleganza formale. In attesa di poter allineare sul nostro tavolo anche gli altri volumi annunciati per poter trarre un aspetto panoramico assai suggestivo dello spettacolo in Italia, accenniamo, sia pur brevemente, al primo di questi volumi. In verità più che un volume sembra che Bestetti abbia voluto darci un album, un prezioso album di fotografie che a sfogliarlo dà con esattezza « il film » del cinema italiano, cioè a dire la storia illustrata di un cinema che scopriamo giorno per giorno, come il più ricco e sorprendente.

Il « film » è diviso in tre parti la prima va dal 1904 al 1930, e riscopre gli anni di Filoteo Alberini, di Baldassare Negroni, Di *Cabiria* e *Sperduti nel buio*, raccontandoci la storia con le grosse immagini dei nostri divi di allora, la Menichelli, la Francesca Bertini. Grosse immagini, fotogrammi limpidi e ariosi assai più evidenti che le generiche pagine di E. F. Palmieri, qui ripentesi per l'ennesima volta, allineando nomi e date senza un minimo di prospettiva critica e di giudizio. La seconda parte è dedicata agli anni 1930-1942, troppo sommariamente trattati come testo da Margadonna ma riccamente illustrati con le immagini antiche di Angelo Musco, di Elsa Merlini, con le suggestive visioni di *1860*, sino all'elegante e perfetto *Colpo di Pistola* e *Piccolo mondo antico*.

Dopo il preziosismo formale, *Uomini sul fondo* e *Alfa Tau* concludono l'esperienza pre-realistica del cinema italiano. La terza parte è invece dedicata ai registi; si apre con Rossellini toccando le tappe più vive

(*) *Cinquant'anni di Cinema Italiano* (Edizione Bestetti 1954), pagg. 300 con più di 500 illustrazioni. Prefazione di L. Chiarini. Testi di E. Ferdinando Palmieri, Ettore Margadonna, Mario Gromo.

del nostro realismo, *Roma città aperta*, *Paisà*, *Francesco giullare di Dio*, *Europa 51*, col De Sica de *I bambini ci guardano*, di Sciuscià, di *Ladri di biciclette*, di *Stazione Termini* col Visconti di *Ossessione*, *La terra trema* e *Bellissima* e continua con i film di Blasetti, di Zampa, di Genina, di Lattuada, di Castellani, di Gora e Pietrangeli.

Un panorama completo dunque, figurativamente assai interessante, ma inutilmente accompagnato da testi che hanno deluso, anche se la scelta dei collaboratori (Palmieri, Margadonna e Gromo) fosse assolutamente ineccepibile da un punto di vista aprioristico.

b.

STORIA DEL CINEMA ITALIANO

Questo libro di Carlo Lizzani (*) è stato da alcuni tacciato di presunzione. Ci sembra che chi ha formulato un simile giudizio non abbia compreso le intenzioni e i limiti che il Lizzani stesso ha voluto imporre alla sua opera. Anzi tutto questa « Storia del cinema italiano » non si pone, né si vuol porre accanto alle altre storie del cinema. Può tutt'al più riallacciarsi al recente libro di Kraeuer « From Caligar to Hitler », poiché analizza il cinema col sistema della metodologia storica, rintracciando negli avvenimenti sociali e politici di un Paese lo sviluppo ideologico del film.

Ma se un simile metodo si presta facilmente per interpretare troppo soggettivamente situazioni e circostanze è dall'altra parte utile e interessante per tracciare un quadro del nostro cinema che, forse più di ogni altro, ha seguito gli eventi confusi e discordanti della nostra storia dal 1900 ad oggi.

Vedere nel cinema non una produzione a se stante ma addirittura la conseguenza di situazioni politiche, di ideologie opposte e confuse di cui spesso si è fatto araldo, ci sembra estremamente importante. Serve ossia a vedere e comprendere con sufficiente chia-

(*) CARLO LIZZANI: *Il cinema italiano*, Ediz. Parenti, 1953, pagg. 320 con illustrazioni.

rezza il perché delle incertezze, delle contraddizioni dei fenomeni che il nostro cinema ha contenuto in sé fin dalla sua nascita.

Ci sembra che il Lizzani abbia tenuto onestamente fede all'impegno che si era assunto scrivendo il suo libro. Se la premessa è un po' confusa mano a mano i capitoli acquistano maggiore solidità e dimostrano che l'autore possiede un buono spirito analitico.

A nostro avviso questo libro porta in sé il segno dell'imaturità critica dell'autore che a volte si sofferma troppo a lungo su certi argomenti senza peraltro sviscerarli o ne sorvola troppo leggermente alcuni altri.

Ci sembra infatti che la principale dote del critico sia quella di saper cogliere il nucleo di una situazione, di saperne lucidamente osservare gli sviluppi che questa può comportare senza mai perdere di vista il proprio obiettivo.

Scrivere un'opera critica e specie di critica storica è estremamente impegnativo e rischioso e richiede una preparazione profonda.

Forse è per questo che il libro è stato tacciato di presunzione, ma per sottovalutarlo lo si è sopravvalutato. Bisogna considerarlo per quello che è più un saggio critico, che critica storica del cinema italiano.

Le premesse che ci sono contenute non sono adeguatamente sviluppate, certe situazioni sono analizzate un po' confusamente altre con non perfetta obiettività. Il libro è composto da sedici capitoli di cui il primo tratta la situazione storica e in particolare le condizioni sociali dell'Italia immediatamente precedente la nascita del nostro cinema. E sono queste premesse che meritavano di essere approfondite maggiormente e che invece restano a se stanti non trovando adeguato sviluppo negli altri capitoli.

Il periodo strettamente attuale è quello che il Lizzani ha considerato con maggiore lucidità ed autorevolezza; evidentemente lo autore si è trovato a suo agio nel trattare il cinema contemporaneo, le *sente* di più ed alcune sue osservazioni sono assai acute e conducono a conclusioni esatte.

Il Lizzani ha « capito » qual'è il nerbo vitale del cinema italiano che deve trovare nella sua vita sociale, nell'attaccamento alla realtà la sua stessa *vita*.

Lo staccarsene, il travisarla sarebbe pericoloso, lo isterilirebbe in formule false e stereotipate di cui d'altra parte abbiamo moltissimi e recenti esempi.

La filmografia a cura di Leopoldo Poci-

scopi e Giorgio Signorini presenta varie lacune. Sarebbe opportuno rivederla e correggerla.

c.

CINEMA TEDESCO (From Caligari to Hitler)

« La Germania realizzava così quanto il suo cinema aveva previsto fin dai suoi inizi »: « Homunculus andava attorno in carne ed ossa, autolettisi Caligari spingevano migliaia di Cesari all'assassinio... Tutto era come era stato sullo schermo. E anche gli oscuri presentimenti di uno sfacelo finale si realizzarono ».

Con queste amare parole si chiude un volume (*) che va senz'altro considerato notevole nella storiografia cinematografica, nonostante le sue moltissime limitazioni. Anzi, perché questo libro rimanga veramente utile, è necessario leggerlo con molta cautela, lungi dall'accettarlo in toto: ché potrebbe dar seguito a equivoci e compromessi abbastanza deleteri per la critica o comunque la comprensione cinematografica.

Certo, le indagini che l'autore conduce sui modi espressivi non mancano. Ma sono queste indagini essenzialmente dirette a puntualizzare momenti psicologici? Quasi mai. Se non sono notazioni informative (vedi le belle descrizioni delle trovate sonore di Lang, in « M », a pagg. 272-73), soltanto raramente si giunge a convalidare, con l'analisi formale, risultati a cui s'era già pervenuti attraverso l'analisi contenutistica: « Il debole contenuto di tutti questi film è confermato dai modi di rappresentazione; anch'essi, infatti, tradiscono la paralisi dello spirito collettivo » (pag. 181). Quell'« anche » fa la spia al punto debole della trattazione. Perché se invece di « anche », fosse stato un « contemporaneamente », e cioè si fossero trattati allo stesso livello problemi tematici e figurativi, si sarebbe giunti a risultati molto più probanti. Basti ancora un esempio per chiarire quanto vogliamo dire. A un certo punto della storia, Kracauer nota come parecchi registi tedeschi, tra i quali Pabst, rimasero attratti dalle scoperte russe. Era il momento, per l'autore, di spiegarci il perché psicologico di questa influenza sovietica.

Invece si attarda a puntualizzare la differenza tra il montaggio di Pabst e quello di Einstein, tra il concetto di realtà che animava Ruttman e quello che animava Dziga Vertov. Ma perché, sostanzialmente, tra russi e tedeschi correva una certa aderenza stilistica? Kracauer non lo dice. Ed è come dimenticare, in una ipotetica storia psicologica della pittura, il perché dell'aderenza mentale tra Caravaggio e Velasquez, tra Ca. (*) SIEGFRIED KRACAUER: *Cinema tedesco*. Ediz. Mondadori.

ravaggio e Vermeer, tra Caravaggio e Rembrandt.

Così, da tale eccessiva, preponderante importanza che Kracauer concede ai contenuti, derivano gli squilibri cui si accennava, squilibri che possono riassumersi in affermazioni illegittime, sforzate, spesso rasentanti il gratuito, e in consequenziali contraddizioni.

Per le prime, esaminiamone un caso limite. Venendo a parlare de *L'Angelo azzurro*, Kracauer scrive testualmente: «Due personaggi si staccano dagli avvenimenti: il pagliaccio della compagnia di varietà, figura muta che osserva costantemente il suo collega occasionale, e il bidello di scuola che assiste alla morte del professore e ricorda un poco il guardiano notturno di *L'ultima risata*. Anche lui non parla. Questi due personaggi assistono senza partecipare in nessun modo; quali che siano i loro sentimenti, essi si astengono dall'intervenire. La loro silenziosa rassegnazione ricorda la passività di molti sotto il totalitarismo» (pagina 271). Peccato che il Kracauer non abbia letto, perché evidentemente posteriore o contemporanea al suo libro, la «Storia» del Sadoul: avrebbe allora potuto rendersi conto che il pagliaccio «profetizza con la sua presenza che il professore diventerà un guito rimbecillito», e che di conseguenza il suo silenzio non andava interpretato come «rassegnazione» o passività. Anzi, la sua è partecipazione attiva all'opera quanto quella del capitano che vuol spassarsela con Lola. Lola e grida un fiume di parole a Unrat che riesce ad impedirglielo. Da un punto di vista esaurientemente estetico (sul quale deve poggiare quello psicologico), sia il pagliaccio che il capitano partecipano al significato finale dell'opera, a meno che non si voglia sostenere che la partecipazione dei personaggi ad un dramma è matematicamente proporzionale alle parole che essi pronunziano. Quanto al bidello, non è necessario appellarsi a Sadoul per accorgersi che il suo silenzio e non intervento puntualizzano stupendamente la tragicità di quella morte solitaria, di fronte ai banchi vuoti dell'aula. Immaginate per un momento che il bidello dica qualche cosa, si interessi delle condizioni di Unrat, e vedrete quanto avrebbe sofferto l'atmosfera che Stemberg era andato creando. Il bidello, come il pagliaccio, tacciono per esigenze artistiche (e perciò, in ogni senso, sono figure attive). Troppo spesso Kracauer ignora queste esigenze.

Particolari, si dirà. In effetti, la tesi centrale del libro è in gran parte accettabile, anche se basata sui contenuti: sono proprio i particolari, quando l'indagine è condotta al suo eccesso, a svelare il difetto del saggio, fondato su un'interpretazione estetica parziale.

Parzialità, che porta inoltre, come s'è accennato, a contraddizioni evidenti. Infatti, l'interpretazione psicologico-tematica induce l'autore, sebbene senza necessità, a esprimere giudizi morali (in senso sociale). Eccone alcuni esempi: «Pabst penetra la realtà dal punto di vista visivo, ma non ne esamina l'intimo contenuto intellettuale» (cioè non ha profondità tematica); «L'errore più grossolano di *Kuhle Wampe* è il volgare attacco contro la mentalità piccolo-borghese degli operai anziani... sarebbe stato miglior strategia esaltare la solidarietà della massa operaia anziché criticarne una larga parte». E così via.

Fin qui, nessuna contraddizione. Questa nasce quando, accanto al giudizio morale si affianca quello estetico, che non fa tutt'uno col primo — come dovrebbe — ma anzi, a volte, stranamente ne diverge. Ecco un caso: l'epilogo de *I misteri di un'anima*, di Pabst, «trascina il racconto nel campo del melodramma, svuotandolo così d'ogni più vasto significato». Quale significato? Morale, è chiaro. (1) Tuttavia, poco dopo Kracauer afferma: «Come opera d'arte, il film è notevole» (pg. 215).

Leggere queste pagine scritte non solo con serietà d'intenti, ma anche con amore e sincerità, è esperienza più che interessante: oltre a penetrare spesso a fondo nell'intima storia del popolo tedesco prima di Hitler, attraverso notazioni spesso acute e probanti, l'autore non manca di cogliere svariati film sotto un'aspetto propriamente critico, da storico autentico (si legga ad esempio il bellissimo brano su *L'ultima risata*, pg. 128-129, troppo lungo per potersi qui citare). Inoltre, quante notizie, quante precisazioni, e che chiarezza espositiva! Uno stile limpido, quello del Kracauer, che non manca a volte di sottili ironie, preciso e sorvegliato. (C'è infine una discreta bibliografia — priva però di nomi italiani — e numerose belle fotografie, parte integrante del testo e non soltanto semplice appendice editoriale).

Nonostante le sue limitazioni, *Cinema tedesco* rimane dunque un'opera importante: chi in futuro vorrà dire qualcosa sul cinema prehitleriano non potrà dimenticare, tra gli altri fondamentali, questo libro di Kracauer (purché sappia espungerne gli errori).

f.

(1) Che Kracauer giudichi i film secondo la loro tematica, risulta palese da un passo a pag. 311, quando si afferma che la vittoria di Lohmann, ne *Il testamento del Dottor Mabuse*, «manca di un vasto significato morale».

SCHEDE CRITICHE

(a cura di E. Bruno, M. Clemente e R. Berger)

CRONACHE DI POVERI AMANTI

Senza dubbio *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani resterà il film più interessante di questa annata cinematografica, il film che riavvicina il cinema al romanzo, non avendo dato buoni effetti, neppure, sul piano del tentativo, i film a episodi. Avvicinare il cinema al romanzo è un modo di indicare una evoluzione del film verso interessi più consistenti, di significare un accostamento del cinema ai problemi dell'uomo, non per esemplificarli in un frammento di idea, ma per svilupparli, ampliarli, distenderli in una complessità di sentimenti e di situazioni. Per questo rivedendo *Cronache di poveri amanti* ripensavamo per associazione di idee al film *La terra trema* di Luchino Visconti, cioè al rifacimento di un'opera letteraria compiuta, riscritta in termini nuovi, con nuove idee, nuovi caratteri, nuove visioni: una illustrazione con caratteri autonomi propri.

L'illustrazione di un brano di prosa può sovrapporsi al testo o ricrearne l'immagine o addirittura risultare più evidente del testo, se ecciterà nella fantasia di chi guarda particolari sentimenti o emozioni. Persino la fotografia ad illustrazione di un testo, come scriveva Vittorini (1), ha un suo preciso significato estetico a « condizione però che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere, accanto al testo, un specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del libro ». La stessa funzione, aumentata d'impegno estetico per il suo svincolarsi completo dalla forma del testo, compie il cinema, alla sola condizione che riproponga un determinato clima o carattere anche ampliandone significato e morale, rivedendo posizioni e situazioni dei personaggi.

Questo fu l'apporto di *La terra trema* al romanzo di Verga, e quel ritmo ampio e maestoso del libro, che faceva scrivere a Francesco Flora (2) « tutto ne *I Malavoglia* è come nella lenta e devota rappresentazione di un Mistero: un'orchestra invisibile di suoni lontani che paiono confondersi con una luce di orizzonte, o con la raggiera dei santi, palpita attorno ai gesti e alle parole, che anch'esse paiono gesti di un ritmo antico » è riproposto intatto nell'arte sapiente del film, anche se la morale è diversa, anche se dal fallimento della rivolta individuale di Ntoni si ricavano ora insegnamenti più « contemporanei ».

Il richiamo al film di Visconti non è fatto a caso e soltanto per semplice associazione di idee. Visconti lavorò molto attorno al romanzo di Pratolini e qualcosa di suo, nel film di Lizzani, è restata, sarà il clima contemplativo suggerito dal ricordo lontano, sarà il viso di Elisa così dolce e così nuovo, incorniciato in una storia sommessa, sarà, in definitiva, l'andamento lento e solo in apparenza prolisso (e che meglio si giustifica ad una seconda visione del film) a dare questo carattere preciso e suadente. Via del Corno è una porzione d'Italia, dice ricordando il narratore del film: e *Cronache di poveri amanti* è una porzione di quella storia d'Italia sulla quale si dovrebbe lavorare con maturato impegno, alla quale si dovrebbe attingere più sovente. In questo senso va avvertito il realismo, in questo senso va inteso e risolto il « neorealismo come posizione morale », in questo impegno di riproporre dappresso, fatti e situazioni storiche, va ricercata la validità di una posizione.

Cronache di poveri amanti inizia questa « apertura storica », apre questo colloquio su un tema attuale come è il riesame delle nostre posizioni morali, della nostra storia di ieri, registrando i fatti minuti, la resistenza ostinata e precisa dei « minori », di fronte al fascismo, apre una prospettiva di valori umani e morali attraverso i quali i cedimenti,

(1) ELIO VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in « Cinema nuovo », Anno III, n. 33, 15 aprile 1954.

(2) FRANCESCO FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Volume III, pag. 533 (Arnoldo Mondadori Ed. 1947).

le passioni, i tradimenti dei singoli, non contano che per meglio far risaltare la pienezza di una vita collettiva.

Indubbiamente il film non deve esaurirsi sul piano della revisione storica; non può neppure concludersi attorno a singoli fatti, senza inquadrarli in una più vasta prospettiva estetica. Ragioni estetiche soprattutto, debbono guidare l'occhio del regista e del critico, ragioni di forma riguardo al verosimile e al linguaggio filmico, questioni di stile che non sono davvero aride disquisizioni, se in campo marxista si assiste di continuo ad un rinato interesse per le questioni poetiche, di linguaggio, di forma. Non basta essere realisti o difensori dell'arte realista, bisogna, soprattutto, preoccuparsi della poesia. « Noi denuncieremo l'assenza di poesia in qualsiasi opera d'arte non riuscita, a prescindere dalla sua etichetta », scriveva di recente Antonello Trombadori (3) e ancora « Non c'è movimento in arte che non si difenda e non conduca offensiva senza impeto polemico, senza tendenziale esclusivismo. E tanto più dev'essere tendenziale e di principio la condotta di un movimento come quello realista, che cerca per l'arte moderna nuovi sentimenti, nuove forme, nuova destinazione sociale. Ma vi è un limite, che nella battaglia artistica, come del resto in ogni altra battaglia dell'uomo, non può essere superato: quello stabilito dal valore delle opere, senza le quali nè critica, nè ideologia hanno alcun diritto di sentenziare. Ed ecco perché delle opere soprattutto bisogna tornare a parlare ».

Ragioni estetiche hanno difatti guidato l'opera di Lizzani, ragioni estetiche, in primo luogo, quando discernendo tra il « tipico » e il « simbolico » si è risolto a dare un'anima ed una umanità, persino al personaggio del ragioniere fascista (« Io ho combattuto e ho creduto in quello che dicevano anche quando mi sembrava che facessero degli sbagli. Ho sempre ubbidito e fatto il mio dovere. E ora? »). Ragioni estetiche hanno mosso quelle lunghe carrellate dentro via del Corno toccando ora questo o quel personaggio con precisione, per meglio accostarsi al cuore di ognuno, per meglio « fissare » nella mente dello spettatore un gesto e un carattere (bellissima quella reazione del ciabattino che volge all'aria il suo deschetto, all'annuncio dell'arresto di Mario). Ragioni estetiche hanno determinato quella fredda e casta posizione che egli ha assunto nel raccontare la storia dei « poveri amanti ». Fredda e casta posizione che equivale ad una antiretorica espressiva che se ha radice nella preparazione culturale dell'autore ha in questo film (e non nel precedente *Achtung Banditi!*) una sua giustificazione poetica.

Per questo *Cronache di poveri amanti* è un atto di serena bellezza. Le pagine di Pratolini scorrono via come nel ricordo, la traduzione in film è merito personale di Lizzani, e certe pagine che in Pratolini erano già immaginate e descritte col ritmo « cinematografico » nel film sono rimaste letteratura, mentre cinema è divenuto quella mirabile via del Corno, ripresa con un ritmo lento, quasi a creare uno stile rievocativo e poetico, cinema sono divenute quelle dolci creature femminili, Milena, Elisa, Gesuina, personaggi che assieme ad altri affollano, ma non appesantiscono il film. Una cosa però è mancata al regista: la visione di una Firenze viva che ci desse l'equivalente di quella descritta dal Pratolini o di quella bellissima appena suggerita dall'arte impressionista di Roberto Rossellini nell'episodio di *Paisà*. Firenze è mancata al film: per quanto la rievocazione nel tempo fosse netta e precisa e scorcì panoramici, piazze celebri e strade affollassero il film.

Ma il film, anche senza Firenze, senza cioè quel significato preciso che la città ha assunto nell'opera di Pratolini per le stesse dichiarazioni dello scrittore, (« ... A Firenze il fascismo si impose allo stesso modo che si imposero i Guelfi con l'eliminazione fisica dell'avversario, col terrore. Fu una lotta violenta, che impegnò l'individuo fino alla gola, che richiese audacia, che costrinse alla complicità anche lo spirito più agnostico ») (4) il film appare come opera unitaria e precisa. Precisa per la sua chiarezza, per la sua vena poetica, impostato come ricordo di Mario « il povero amante casto » che ricorda attraverso quella via del Corno, l'immagine di un'Italia « minore » alla quale si è tentata invano di sovrapporre, sino a farla sparire, l'altra Italia, cosiddetta maggiore.

(3) ANTONELLO TROMBADORI, *Realtà e maniera*, in « Il contemporaneo », Anno I, n. 6, 1° maggio 1954.

(4) VASCO PRATOLINI, *Cronache fiorentine del XX secolo*, in « Il politecnico », n. 39, dicembre 1947.

DOVE' LA LIBERTA'

Non sappiamo se l'ottimismo sia obbligatorio. La visione di Rossellini, in « *Dov'è la libertà* », non è ottimista. La gente, proprio la gente comune, sprovvista di qualità eccezionali, quella che sta nelle case qualsiasi e cammina le pubbliche vie, è cattiva e insidiosa. Rossellini ha trovato solo un omicida, per affermare che un uomo può essere generoso e innocente, disposto a credere ai propri simili e a sacrificarsi. Non appena costui si oppone al modo di vivere degli altri, ecco gli tagliano ogni possibilità: osservate il gesto veloce e leggero, vuoto di sensibilità, col quale Giacomino riprende dalla mano aperta di Lojaco le duemila lire, compenso all'involontaria complicità nel cambio della banconota fasulla. Pronti, esercitati, sicuri gli ingannatori. « La solita vita » dice Giacomino, cioè la truffa. Il barbiere Salvatore Lojaco, l'assassino, lo insegue con quella definizione: « delinquente! » che riesce carica di senso nuovo, e le corrisponde, all'inverso, la parola « passionale » lanciata a lui, Lojaco, da un galeotto: l'assassino non è dei loro, anzi è un povero ingannato. (Finanche il giudice togato, interrogandolo, vorrà vesarlo; lo apostrofa il difensore: « l'interesse della giustizia non è il tuo » — ma questo motivo è trattato frettolosamente).

Soli a custodire un resto di umanità sono i « superiori » della prigione. Già la prigione è il castello antico di Portofino; il regista ce lo presenta in un limpido attacco. L'eloquio evocativo del protagonista ammonisce che il castello « sorge in una posizione veramente incantevole ». « L'aria quando riesce ad entrare è ottima ». Quelli del carcere fidano nel mondo di fuori, sicuramente perchè non gli partecipano, e per inveterata abitudine stimano valida la morale convenzionale. Al detenuto in uscita porgono suggerimenti di condotta savia, « tu hai un mestiere », « vai tra la gente per bene ». Sono accondiscendenti e amichevoli.

Questo è dunque il tema, francamente un paradosso: che la possibilità e la felicità di vivere — del vivere onesto — risiedano nelle galere. Un tema vale un altro. Rossellini per parte sua ha avuto l'idea e ci ha creduto: si confronti, nel finale, il memorabile movimento arretrante su gru, che libra l'obiettivo dal cortile sugli spalti, e vede il ghigno di neurotica gioia del protagonista riammesso alla sua casa d'elezione, movimento realizzato in arioso respiro di canto.

Il tema è esposto per episodi, raccordati da una diffusa narrazione retrospettiva, e invariabilmente conclusi nella sconfitta sentimentale e pratica del personaggio. Resterà sospeso il chiarimento di qualche fatto, non però degli stati d'animo, che maggiormente importano: è probabile che brani previsti si siano omessi nella realizzazione o tolti al montaggio. Si sa che Rossellini rifugge dalle rifiniture, ama cogliere l'occasione espressiva prescindendo dai legamenti. Ugualmente il film risulta unitario nella sua intonazione grottesca, sorretta dall'audacia stilistica della deformazione, che — oltre ad improntare la ricca mimica di Totò — in non rari momenti colora persone e situazioni di mostruosità, specie al secondo tempo, nelle azioni della casa dei Torquati: notate l'usuraia che sogguarda Abramò attraverso le dita, per spiarlo, nella finzione del pianto convulso; e i gesti frenetici di Romoletto, quando, felice di veder Salvatore partire per un secondo disastro, ad utile di lui che l'ha abilmente istigato, pure a scanso di responsabilità ostanta di trattenerlo. Così il regista ha tradotto lucidamente le bassezza e falsità ripugnanti delle sue figure.

Le fasi deformate in senso espressionistico non esauriscono però il racconto, e anzi la singolarità del film si rivela proprio nel continuo inserimento di dati desunti da una puntuale osservazione della realtà. Nella tesi satirica era implicato il pericolo dell'intellettualismo, ma il vigoroso temperamento di Rossellini l'ha superato nutrendo la rappresentazione, che rimane grottesca nella sostanza, di note psicologiche colte con la acutissima freschezza che è caratteristica emergente dal suo cinema, e più in generale del cinema italiano del dopoguerra, fin dalle sequenze di *Roma città aperta*.

Le immagini — non più piatte e stemperate in nero, secondo il modo dell'operatore Tonti (si ricorderà *Proibito rubare*) ma ancora opache — rendono ambienti, spogli o acconciati, che il sospetto di « artistiche » ricostruzioni non può raggiungere. Esemplificando: guardate la sala da ballo deserta, impregnata di sonno e di stanchezza; i muri mangiati dall'umido, nella miserabile pensione della signora Teresa, e il volgare salotto della famiglia Torquati. Spesso illumina i luoghi una luce distesa e uniforme, che sa di inverno e allude a una povertà morale. Attraverso la apparente semplificazione dei mezzi scenografici e luministici, il regista perviene all'effetto di assoluto realismo; e intanto l'inquadratura è composta in linee severe, d'una difficile bellezza. E

nella colonna sonora, dove non la conduce a più largo sentimento la stimolante musica di Renzo Rossellini, alla parlata franca, piena di umore, di Totò, si alterna il dialetto romanesco degli altri, che con la sua cadenza appoggiata porta un gusto di concretezza plebea, e a tratti si apre incisivamente al gergo. Sentiamo la signora Teresa: « Quadrini in bocca ». E Fred, il campione di ballo: « Io non sapevo che era stato a bottega ».

Davvero, personaggi che così parlano sono esenti da ogni abbellimento letterario. Uno solo ce n'è, fantasticamente impennato, è il giovane ebreo Abramuccio Piperno, interpretato da Leopoldo Trieste. Il dubbio e la follia gli rilucono negli occhi spalancati. Gli altri son chiusi in una positiva aridità, dediti a progetti di vantaggi brutali e obliqui. Sono definitivamente impassibili: il maturo spettatore del cinematografo, che nega di scappellarsi, e anzi ribatte a Lojaco no un'aggressiva ironia; l'impresario della maratona di danza, che si prepara a scappar con la cassa, e intanto non paga la cena ai campioni, e dichiara di star peggio di loro; Agnesina, disinteressatamente disposta a spacciare una ipotetica purezza, e a farsi sposare, già incinta. Qualcuno, l'autore lo plasma con insuperabile ferocia: la madre usuraia, che c'è accaduto di notare. Un autentico ritratto è quello di Nandino, l'amante della « povera Aida », la moglie di Lojaco no, così bene accomodato nell'amoralità trionfante da concedersi d'aiutare il gonzo, di scoprirgli le verità più impudiche, con sinistra franchezza: figura compiuta, di balzante rilievo. Non meno significativo il personaggio, rapidamente e precisamente disegnato, della cameriera dei Torquati, sbrigativa ed esperta nei loro truci maneggi. Un raggianti sorriso, che stordisce l'innamorato protagonista, attribuisce a Maria (Franca Faldini) un soffio di giovinezza sincera: il sorriso però l'aveva rivolto a se stessa, chè poi, quando la signora Teresa caccia via il barbiere, lei « non s'impiccia ». Crudele perchè estranea, come la passeggiatrice del primo episodio romano, che ha sentito la confessione di Lojaco no, ma non la ha ascoltata.

Tutta la speranza e la sollecitudine, il regista le ha riversate su Lojaco no, sulla sua intatta ingenuità. Tutto il dramma si iscrive sulla maschera di Totò, martoriata e mobilissima, inquadrata da una parrucca bassa e fitta, di pelo duro, quasi scimmiesca. Totò incide la fiducia e gli spasimi, le perdute occhiate d'amore, il rider sarca-

stico, l'inutilità di ogni sforzo giusto, d'ogni pensiero buono. Il regista ha penetrato l'anima di Lojaco no, ha toccato il suo dolore. Guardate Totò curvo a raccogliere lesto le poche robe nel materasso troppo pesante, al momento di lasciare il carcere; ne traspare la debolezza, non solo fisica, del pover'uomo; guardate la risata ebbra, appena fuori, e l'improvviso sgomento che cala sugli occhi attristati, per il pensiero dell'esistenza nuova e ignota.

Intensi attimi lirici. Considerate il breve carrello diagonale in gru da Totò contemplante sul ballatoio al balcone dov'è affacciata Maria; considerate la panoramica che apre la veduta dei tetti di tegole, e da quello spazio, pur limitato, indica un'ansia ascendente di pienezza, di purificazione; e l'inquadratura dell'incontro sul marciapiede, con la testa di Lojaco no che batte sul busto della ragazza, tanto più alta, chiusa nel cappotto inquadratura che traduce nettamente l'irraggiungibilità della donna sperata. Ricordate Totò, cacciato dal dormitorio, all'alba, dopo la notte sulla strada, incalzato dal muglio crescente e insistente dei buoi che lo spingono al cancello, e pare vogliano chiuderlo e sopraffarlo; e la lunga sequenza dell'« invasione » del carcere, cadenzata da una musica aderentissima, coi sette cancelli che si schiudono all'uomo dal bavero alzato, e questo li passa, salutando con la mano al cappello, finchè si cala, col classico lenzuolo intrecciato, nella sua cella, e là, conclusa la fatica, si stende sulla branda e s'acqueta: brano di grande cinematografo, dove la pietà di Rossellini al suo eroe si spiega in strofe di contenuta commozione, di calda drammaticità.

Poi, si osserveranno, in varie fasi del film, lievi sbavature di stile; e una grossa macchia è l'ultima scena in tribunale, di triviale intonazione farsesca, con le sforzate caricature dell'avvocato e del pubblico ministero; ma quanto più spesso la rappresentazione è segnata da una stringente proprietà espressiva. *Dov'è la libertà* è opera originale, non indegna certo del fortissimo artista che l'ha firmata.

MARCELLO CLEMENTE

JULIUS CAESAR

Finora, tra le diverse maniere con cui la macchina da presa si è avvicinata al genio di Shakespeare, il *Giulio Cesare* di Joseph Mankievitz ha scelto la via di mezzo. Per via di mezzo intendo riferirmi al livello

artistico raggiunto dalla traduzione cinematografica: qui si è rinunciato tanto all'oleografia, che oggi appare sfacciata, del vecchio *Giulietta e Romeo* di fattura tipicamente metrogoldwyniana, quanto al macchinoso e grandioso apparato scenografico messo in funzione da Dieterle molti anni or sono per il *Sogno di una notte di mezza estate*, sotto la superiore vigilanza di Max Reinhardt, il regista teatrale « mago » che in quell'unica occasione si dedicò anche al cinema. Fino ad oggi abbiamo avuto soltanto i suddetti esempi americani, degni di qualche rilievo, di fronte alle due famose opere di Laurence Olivier, *l'Enrico V* e *l'Amleto*: prove queste d'una dedizione ossequiosa al testo, e nello stesso tempo d'una cultura severa e cauta, ossia aliena da « interpretazioni » moderne che in pratica equivalgono spesso ad una alterazione, e quindi ad un travisamento dell'originale. E' vero che alle opere citate va aggiunto il *Macbeth* di Orson Welles, ma si è trattato in questo caso soprattutto di un « tour de force » che, insieme alle ambizioni tipiche di questo regista, perseguì lo scopo dimostrativo che un film lo si può anche realizzare nel giro di poche settimane e con modesti capitali, con intenti eminentemente divulgativi. Mankievitz è rimasto, per contro, a metà strada tra la « traduzione » cinematografica e l'« interpretazione » del testo. Il che significa che, nelle grandi linee, il testo è stato rispettato scrupolosamente, per cui i punti salienti del film poggiano sulla scena del lamento di Antonio dinanzi alla salma di Cesare, opportunamente troncata, ai fini della suggestione, prima del sopraggiungere del servo, a quella dell'elogio funebre in onore dell'ucciso, al foro, stupenda nell'antitesi tra le giustificazioni nobili di Bruto e le sarcastiche, abilmente mascherate accuse di Antonio, (« ma Bruto è persona rispettabile.... »), che riescono a mutare gli umori della folla. Questo brano, per la composta stilizzazione della recitazione, che conferisce scultorea evidenza al testo, è al vertice del film, ed avremmo soltanto desiderato che la parte riguardante l'intervento dei cittadini in ascolto, le loro reazioni alle contrastanti orazioni, fosse stata rappresentata in modo meno meccanizzato e semplicistico. Ed ancora indicativa mi sembra, in quanto a scrupolo e fedeltà al testo originale, la scena bellissima tra Bruto e Cassio, nella tenda, che conferma l'amicizia ed il rispetto che due uomini hanno l'uno per l'altro anche laddove diversità di temperamento e d'opinione

minacciano di dividerli. Dove il film, invece, cerca di allargare i limiti imposti allo spettacolo teatrale, esso decade in un manierismo che è troppo assomigliante allo standard hollywoodiano; si notino in proposito le sequenze poco felici della battaglia decisiva e gli esterni in genere, la marcia delle truppe che sembrano procedere tra le gole montane d'un « western » qualsiasi, e l'accampamento durante le sequenze finali. In quanto alle libertà « coscienti » che quest'edizione cinematografica si è presa col testo originale, esse riguardano unicamente la figura del protagonista, e pertanto invece di libertà potremmo parlare di *interpretazione*, il che coincide stavolta proprio con la *recitazione*. Mentre cioè nel testo shakespeariano la figura di Cesare campeggia, comunque, al centro del dramma, e domina gli altri personaggi anche dopo l'assassinio, protagonista nel vero senso del termine, accanto a Bruto, nel film di Mankievitz la figura di Cesare, grazie all'interpretazione lievemente satirica di Louis Calhern, risulta per lo meno equivoca, tra austerità e prosopopea, tra grandezza e ostinato, intollerante e talvolta ridicolo totalitarismo. In questa recitazione che tratteggia il protagonista quasi soltanto nell'ultima fase della sua evoluzione, ossia in quella negativa, consiste l'interpretazione modernizzante del dramma, e probabilmente non a caso l'inquadratura della salma di Cesare, rannicchiata in se stessa, ai piedi della statua, ha la crudezza del « reportage » giornalistico, e fa pensare ad altri, più recenti dittatori, che hanno fatto una fine violenta. Al primo posto tra gli attori, va citato senz'altro James Mason, per la nobile sofferenza e la contenuta, composta lotta che si rispecchiano sul suo volto quale eccellente Bruto; Marlon Brando è un Antonio di plastico vigore per la singolare maschera, e John Gielgud un Cassio degno della migliore tradizione. Tutti gli attori maschili, del resto, quelli secondari compresi, si mantengono su una linea più che dignitosa; l'unica mia riserva riguarda le due figure femminili, la Calpurnia di Greer Garson e la Portia di Deborah Kerr, troppo legate alla routine hollywoodiana per rappresentare in modo atetndibile le spose di Cesare e di Bruto.

O CANGACEIRO

Certe pellicole, provenienti da cinematografie non severamente irreggimentate dalle formule e dalle convenzioni, danno l'impressione, naturalmente erronea, di essere

nate per merito di fortunate circostanze casuali. Può fare quest'impressione anche il film brasiliano *O Cangaceiro*, diretto da Lima Barreto. In realtà, naturalmente, non a circostanze casuali si deve, se questo film per tanti versi singolare, colpisce nel segno, ma alla sincera, genuina vena narrativa che lo percorre da cima a fondo, appena scosa ogni tanto da eccesso d'irruenza. Ecco un film che racconta fatti e situazioni tutt'altro che inedite: in epoca imprecisata, e vagamente collegandosi ad avvenimenti realmente accaduti, il film narra d'un terribile bandito che con la sua banda terrorizza una intera regione, in mezzo a boschi e monti. Un giorno, depretato un villaggio sperduto, i briganti ne rapiscono la giovane maestrina. L'amore nasce tra costei ed il luogotenente del capobanda; il giovanotto tenta la fuga con la ragazza. Buona parte del film consiste in questa affannosa corsa verso l'impossibile salvezza, chè i banditi, aizzati dal furente capo, sono alle calcagna degli innamorati. Il giovane riesce bensì a far proseguire la fanciulla, ma solo al costo di sacrificarsi. Raggiunto dal capo tradito, dopo una feroce sparatoria, sarà condannato alla fucilazione, veristicamente descritta. E' un film che non ha paura delle non poche sue ingenuità: le affronta con la spavalderia del vigore incontrollato; tanto che le fallosità degli sviluppi psicologici, come l'innamoramento della coppia in circostanze del genere, vengono superate dall'accumularsi serrato di episodi, apparentemente marginali, ma in effetti decisivi alla composizione dell'opera, che infine risulta una specie di selvaggia e tragica ballata in cui la sfrenata fantasia delle immagini s'accompagna ad un commento musicale straordinariamente efficace. Il gusto e l'accuratezza delle inquadrature si rispecchiano in quell'ossessivo intervento della colonna sonora, che a volte sot-

tolinea ed a volta mitiga le crudeltà dei particolari. E certi frammenti hanno parentela più o meno valida con il realismo di casa nostra, non certo in un senso impegnativo, ma soltanto formale ed atto a suggerire un'atmosfera, o a disegnare, con tratti contrastanti, un carattere. Si veda ad esempio la figura dominante del brigante capo, a cui Milton Ribeiro ha conferito una maschera efficacissima: il film non risparmia particolari aspri per dipingerne l'inaudita crudeltà, che culmina nel supplizio inflitto al presunto complice del fuggiasco. Ma altri brani, come quello della vecchia, durante il saccheggio del villaggio, o quello del prete al quale il bandito, devoto sì ma soprattutto bandito, ruba il cavallo, conferiscono alla figura una varietà di atteggiamenti che ne sottolineano i lati addirittura buffi o semplicemente umani, ed infine non mancano d'una certa grandiosità e maschia nobiltà, nel finale, quando esso concede un ultimo spiraglio di salvezza al giustiziando. Il dialogo, quando non è di maniera come nelle scene sentimentali, dove fa capolino una letteratura d'accatto, è generalmente pittoresco e salace, e certe figure di sfondo, come la ragazza vogliosa, aggiungono note di colore primitivo e non so fino a qual punto consapevolmente ironiche a quest'opera che evita quasi sempre le pericolose seduzioni del facile folclore.

A comprova della validità di questo film, tutto slancio e vigore allo stato grezzo, lo si confronti con certi prodotti raffinatamente confezionati di analogo argomento ma privi di sapore, come *Cavalca Vaquero*. Da un lato una disarmante e succosa freschezza, dall'altro un ben organizzato e sterilizzato fumetto privo di stile che di fresco non ha altro che i vezzi di Ava Gardner. C'è da esitare, nella scelta?

RUDI BERGER

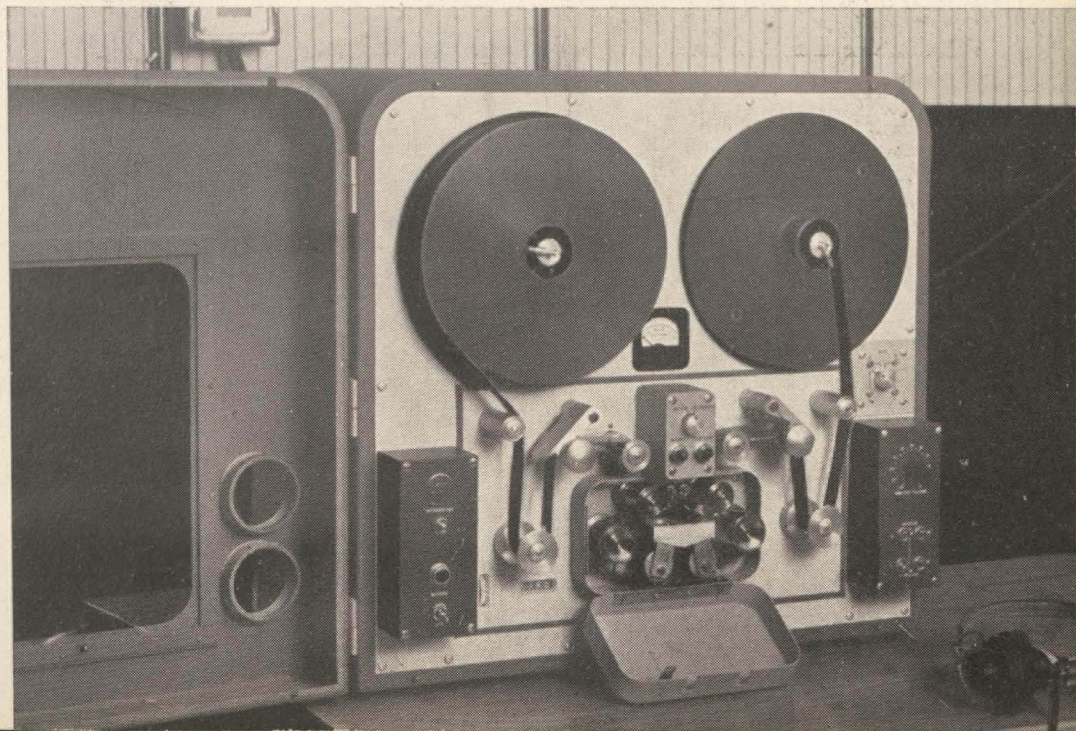
25 anni
della
Fono Roma

S. E. Giuseppe Ermini brinda con il commendator Persichetti, Presidente e fondatore della « Fono-Roma »



Lo stabilimento Fono-Roma comprende i più antichi, i più grandi e i più completi studi di doppiaggio e commento di films sonori esistenti in Europa, e forse nel mondo. In occasione della ricorrenza di 25 anni di attività è stato presentato, per la prima volta in Italia, l'apparecchio per la registrazione stereofonica, il primo funzionante in Italia, che segna un netto progresso su tutto quanto è stato creato sino ad oggi nel campo della registrazione sonora.

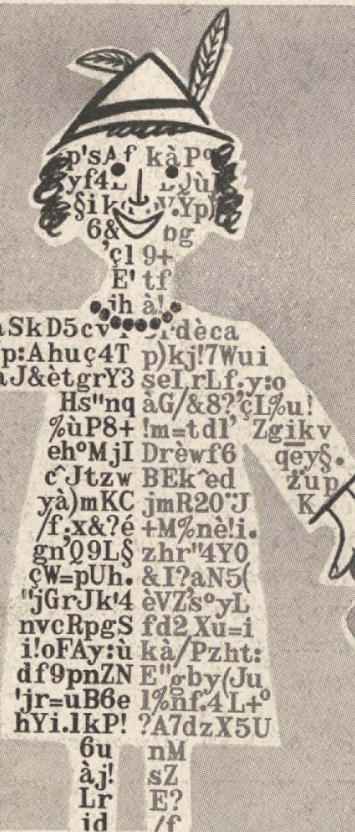
Il più moderno apparecchio WESTERN ELECTRIC, l'unico esistente in Europa



saifnac



olivetti Lettera 22



Lettera 22
Una portatile per la vostra casa
per la vostra corrispondenza
per il vostro lavoro personale
per mantenere i vostri rapporti sociali.
Una leggerissima portatile
che può servirvi in viaggio,
che prenderà posto
in ogni angolo,
in ogni cassetto di casa vostra.