

FILMCRITICA



Jean Simmons e Edmund Purdom in «Sinuhe, l'egiziano»
Technicolor in CinemaScope della 20th Century Fox



BIANCO NATALE il primo film in VistaVision



il primo film in
VISTAVISION

"BIANCO NATALE,,

(White Christmas)

di IRVING BERLIN

con

DANNY KAYE - BING CROSBY
ROSEMARY CLOONEY
VERA - ELLEN - DEAN JAGGER

Prodotto da:

ROBERT EMMETT DOLAN

Diretto da:

MICHAEL CURTIZ

Canzoni e musica di:

IRVING BERLIN

Colore della Technicolor

(PARAMOUNT)

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

SOMMARIO

Anno sei	Filmcritica	3
Confetti per la via grande	Giuseppe Marotta	5
Una estetica <i>in nuce</i>	Nicola Ciarletta	8
La revisione ambigua	Tito Guerrini	12
La maniera collettiva	Mario Nuzzo	17
La narrativa neorealista	Michele Prisco	21
Le Ombre Rosse	Giuseppe Turrone	28
<i>Note e corsivi</i>		
Interpreti e vita reale	E. G. Mattia	34
Problematica di Fellini	R. Guarini	36
<i>Il libro del mese</i>		
Bonjour tristesse	Livia Contardi	41
<i>Schede critiche</i>		
L'oro di Napoli	Edoardo Bruno	43
Fronte del porto	Tito Guerrini	44
Hondo	Giuseppe Turrone	46
Il prigioniero della miniera	Alfredo Di Laura	48



IN COPERTINA: Jean Simmons e Edmund Purdom in « Sinuhe l'egiziano » - CinemaScope
in Technicolor diretto da M. Curtiz per la 20th Century Fox

Direttore responsabile, *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587119, Roma - Redazione milanese, Giancarlo Fusco e Rudi Berger, Viale Abruzzi 15 - Redazione torinese: Luigi Carluccio, Galleria La Bussola - Redazione napoletana, Luigi Amirante, S. Caterina da Siena 78 - Redazione parigina, Enrico Fulchignoni, 19, avenue Kleber, Paris - 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 « Appia » - Via Giovanni Botero, 31 - 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. 1830 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi*: 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

Inventario libri
n.° 4480
8976

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

ANNO SEI

Con questo numero « Filmcritica » entra nel suo sesto anno di vita. Ci sembra una buona occasione per un rapido colloquio con i nostri lettori, quasi un resoconto di quanto insieme è stato fatto.

Quando giungono i momenti del bilancio è segno che si vuol vedere meglio dentro ogni cosa, e questo noi faremo cercando di essere più oggettivi possibile.

Intanto è da dire che quando siamo usciti con il primo numero, in Italia esistevano solo due pubblicazioni di critica cinematografica, e cioè Cinema e Bianco e nero. Inserirsi, significava trovare una giustificazione tendenziale e configurarsi sin dall'inizio con una fisionomia propria. Dopo di noi altre furono le riviste che videro la luce, chi per breve, brevissima durata, chi per più lungo tempo. E di questo risveglio, di questa vitalità che faceva scrivere a Bazin che in Italia esistono più riviste che lettori, in un certo senso accettiamo la paternità. I problemi da affrontare all'inizio furono vari, in primo luogo scegliere dei collaboratori e quindi scegliere degli argomenti; e già nella scelta era da vedervi un indirizzo ed una direzione.

Scopo primissimo di questa scelta è di aprire la rivista alle istanze più vive che il cinema, arte contemporanea, pone di continuo e contribuire a quell'allargamento vitale di interessi culturali che il film inserito nella società, suscita e sviluppa.

I temi collegati con l'approfondimento del realismo nell'arte del film, e che richiedono una più chiara individuazione degli aspetti filosofici etici e politici, sono stati ampiamente dibattuti e dalle testimonianze raccolte è stato possibile mettere insieme un materiale organico di prima mano che ha fornito allo studioso elementi di riflessione e conoscenza. Barbaro, Bazin, Bianchi, Calendoli, Chiarini, Ciarletta, Contini, De Martino, Della Volpe, De Santis, Frateili, Gadda Conti, Giani, Lattuada, Parente, Petroni, Quattrocchi, Ragghianti, Rondi, hanno permesso con le loro collaborazioni di mantenere vivo un colloquio preciso, impo-

stando e dibattendo questo o quel problema e permettendo di avviare discussioni e polemiche, riprese poi con successo da tutta la stampa italiana, specializzata e no.

In ogni libro o pubblicazione di critica, dedicata al cinema, o, più generalmente, alla critica « militante », usciti in questi ultimi anni, ampio posto della bibliografia è dedicato alla nostra rivista e questo spesso anche andando contro un certo conformismo politico, che oggi avvelena i liberi rapporti di cultura.

L'anticonformismo nelle posizioni polemiche è il dato di fatto che maggiormente caratterizza la nostra rivista. Anticonformismo che è poi espressione di quell'assoluta indipendenza che nasce proprio dal diretto consenso del pubblico alla nostra fatica. Il cinema è ancora oggi l'arte più importante e combattere bene una battaglia sul terreno di una più evidente spregiudicatezza dei rapporti equivale a risvegliare soprattutto nelle giovani forze un interesse ed un'attenzione che vanno al di là delle semplici enunciazioni teoriche. Lo dimostra il costante e disinteressato amore con il quale molti giovani si sono accostati alla rivista, accettandone l'invito ad una collaborazione; lo dimostra la serietà e la preparazione di molti che oggi sono divenuti nostri collaboratori assidui e collaboratori di altre riviste, che perseguono altri scopi culturali.

Tutto ciò se ci riempie di legittima soddisfazione non ci impedisce però di scorgere costantemente il pericolo più immediato: e cioè quello di fare una facile antologia o, peggio ancora, una rivista occasionale. Una parte rigorosamente critica si dovrà affiancare ad una, più variamente caratterizzata ad illustrare certi aspetti di costume. E si dovrà cercare di affrontare gli argomenti sempre con maggiore rigore logico e approfondire sempre più, ogni posizione enunciata, cercando di legare a questo lavoro di interpretazione tutti quegli aspetti che la vita contemporanea pone e risolverli procedendo parallelamente sul binario di una cultura positiva. Cattolicesimo idealismo e marxismo sono i motivi che muovono questa cultura, oggi. Sono gli elementi che danno tono al « gusto contemporaneo » dentro il quale c'è cultura e fuori dal quale c'è solo approssimazione e provincialismo.

FILMCRTICA

Confetti per la via grande

«Funeralino» è il titolo di questo brano di sceneggiatura di Giuseppe Marotta che doveva costituire il secondo episodio del film «L'oro di Napoli» di De Sica

di

GIUSEPPE MAROTTA

Con una dissolvenza passiamo sulla prima immagine del secondo episodio. Su questa prima immagine è sovrimpressa la seguente frase tolta dal relativo spunto del racconto: La morte a Napoli. «... e a Napoli muoiono troppi bambini». Nella suddetta prima immagine vediamo una grande distesa di tetti. Nel tardo mattino: siamo su una misera terrazza, con ciuffi di parietaria e l'asfalto molto avvallato. Da una capannetta di mattoni che si eleva in un angolo della terrazza sta uscendo, sulle braccia di un vespiglione, una piccolissima bara bianca. L'uomo la porta come una cassetta di oggetti. Subito dopo di lui esce una donna sui quaranta anni, sfiorita e dimessa, con un velo nero in mano. È la madre del morticino. Esce anche una ragazza sui dodici anni, Consiglia, cui due mute lacrime solcano le guance. La madre è seria e composta: domina, evidentemente, il suo dolore. Ella si volta per chiudere a chiave l'uscio della capannina. Poi si volta verso il vespiglione e con semplicità, allungando le braccia, gli dice: «Datelo a me». L'uomo, schermendosi un poco, le risponde «Non vi preoccupate». La donna sempre con calma insiste: «Scusate, 'o voglio purt'è io, figlio mio bello...». L'uomo le mette sulle braccia la piccola bara. I tre infilaro una sconnessa scaletta e attraverso corridoi, pianerottoli, passaggetti — sui quali alcune persone s'affacciano a guardare, ed altre (due giovinette che stavano sedute su uno scalino) si accodano. Arrivano in una piazzetta mentre passa un vecchio camion con un paio di bambini aggrappati dietro come scimmiette. Sulla piazzetta aspetta un carro bianco, sei o sette persone di varia età, una delle quali regge una piccola corona di fiori, lo circondano. Intanto, da una via laterale, stan giungendo una decina di scolaretti di prima elementare, in grembiolino, con una minuscola maestra nera di pelle e d'abiti. Il vespiglione riceve dalla madre la bara e la mette sul carro. La madre sorride alla maestra e ai bambini. La maestra va subito verso la madre, l'abbraccia e la bacia sulle guance. Poi si ricongiunge ai bambini e li riordina. Tutti si dispongono dietro al carro, ora sono una ventina di persone in tutto, di varia età, ma dell'identica condizione umilissima. La madre guarda ansiosa intorno. Vede arrivare di corsa un prete ansimante e un chierichetto. Il prete si appressa

al carro e spruzza l'acqua santa, benedicendo, sulla piccola bara. Ad alcune finestre si affacciano persone che osservano il piccolo funerale. Dai vicini bassi altre persone escono e si accostano in silenzio. Il prete si va a mettere davanti al carro e sta per avviarsi. Ma la madre gli fa cenno d'attendere perché vuol dare il miglior assetto possibile al corteo. Prega infatti tre o quattro uomini (aggruppati dietro al carro) di cedere il posto agli scolaretti; poi dà una rassetatina agli scolaretti che le sono più vicini. Poi, al prete che si è voltato a guardarla, impaziente, fa segno che ora può avviarsi. Il carro si avvia mentre la madre dà uno sguardo d'insieme al piccolo corteo, e presa per mano Consiglia, si avvia a sua volta. Ma c'è ancora qualche cosa che non va, ed è l'uomo dei fiori, il quale si è messo insieme agli altri uomini; ella lo chiama presso di sé, vuole che cammini al suo fianco e che porti i fiori con tutta la solennità possibile. Intanto passa sferragliando un altro camion. La madre si volta ogni tanto come a sorvegliare che tutto proceda per il meglio. La poca gente che segue il feretro, così vigilata dalla madre, non può non esprimere, come se recitasse una parte, il proprio cordoglio. Il corteo rasenta la fila di «bassi» di un vicolo, scoprendo tabernacoli, balconcini e facce sulle soglie. Qualcuno è già pronto a un compunto saluto. Qualche altro, sorpreso in diverso atteggiamento, trasalisce assumendo di colpo una mesta espressione. Vediamo una madre che pettina un bambino, due bambini che mangiano sugli scalini di un basso, un bambino al quale una donna e un uomo stanno provando un vestituccio appena imbastito. Un ragazzino che giuoca a carte, dentro un portone, con un vecchio, alcuni bambini che stanno giocando in mezzo alla strada e che al sopraggiungere del carro corrono ad addossarsi al muro restano a guardare estatici, una bambina tenuta per mano da una vecchia, che sta piangendo e che s'acquieta di colpo vedendo il funerale. Il carro sta per voltare a sinistra per un altro vicolo. Ma la madre, staccandosi improvvisamente dagli altri, raggiunge correndo il cocchiere e gli dice: «No, no... passiamo per la via grande...». Il cocchiere ubbidisce e la madre ritorna al suo posto. Il carro sbuca dalle stretture e dalle ombre dei vicoli nella via grande (Riviera di Chiaia). Subito appare, come sorta per incanto, la visione luminosa del mare, abbagliante. Il carro è sulla via Caracciolo, avviato verso il Castel dell'Ovo. La madre guarda soddisfatta il popolato e vivido scenario attraverso il quale sta passando il corteo. Da un lato la scogliera spruzzata di schiuma dal mare agitato che fa sentire il suo respiro, mentre dei gabbiani volteggiano bassi sulle onde e dei pescatori si affaccendano intorno alle loro barche e alle loro reti; dall'altro lato la lunga fila delle panchine sotto gli alberi, sulle quali seggono qualche coppia, signore eleganti che leggono libri o lavorano a maglia, nurses dalle candide divise che tengono d'occhio fanciulletti ben vestiti con giocattoli di lusso, qualche balia vistosa con il bambino in braccio, o che, con le dande, gli insegna a camminare. Parecchie di queste persone non notano il passaggio del carro; qualcuno volge invece per un attimo la

testa per osservarlo. Passano velocissime automobili, lasciando nell'aria, per un momento, l'eco stridente delle ruote sull'asfalto. Passa anche qualche carrozzella con forestieri, i cocchieri salutano il morticino levandosi il berretto. Il carro è ora in Via Partenope. La madre si fa dare da Consiglia il sacchetto dei confetti e si guarda in giro come chi sta per fare qualche cosa. Essa vede la lunga fila dei gremiti tavolini davanti ai caffè: uno dei tanti clienti si alza in piedi per salutare il morticino. Vede due vigili urbani a cavallo che avanzano solenni sulle caracolanti bestie. La madre ficca la mano nel sacchetto e lancia intorno pugni di confetti. Uno scugnizzo, come sorto dall'asfalto, si getta sui rimbalzanti confetti. Un attimo dopo gli scugnizzi sono cinque o sei e si aggrovigliano fin tra le gambe della gente che segue il feretro. Uno degli scolaretti al seguito, non resiste all'impulso di partecipare a sua volta alla caccia dei confetti: e anche lui si getta nella mischia. I suoi compagni lo imitano. Ciò strappa sorrisi agli adulti del corteo. I passanti ben vestiti della bella strada, non escluso qualche straniero, guardano, chi incuriosito, chi intenerito, la scena. La madre dà un'ultima occhiata intorno. Il piccolo spettacolo di onoranze al morticino è riuscito come lei lo ha desiderato e predisposto. Ora la madre può concedersi al suo dolore. Comincia a singhiozzare. Il carro svolta all'angolo dell'Albergo Excelsior scoprendo la visione del porto coi fumaioli delle navi e, lontano, il Vesuvio. Alle sue spalle, gli scugnizzi, restano a beccare come galline gli ultimi confetti lungo il marciapiede.

GIUSEPPE MAROTTA.

Un' estetica in nuce

Non ci si può rendere conto del contributo che « la Poetica del '500 » offre agli studi d'estetica, se al fondo del suo neoaristotelismo non si colga uno sviluppo, dialettico e profondamente moderno

di

NICOLA CIARLETTA

Nella *Poetica del Cinquecento*, che inaugura testé una nuova collezione di Laterza, Galvano Della Volpe raccoglie, oltre al testo della Poetica di Aristotele, i commenti che ne fecero i nostri umanisti Robortello, Castelvetro e Vettori. Avendo lo scopo di offrire al lettore, non solo una documentazione storica in parte ancora poco nota, ma gli elementi teorici per una rivalutazione generale del problema estetico, il volume è ampiamente corredato di note ed introdotto da un saggio di natura sistematica.

Fondandosi sulla Poetica di Aristotele e sull'opera dei succitati commentatori, Della Volpe trae in codesto saggio le linee di una estetica materialistica, aggiornata nello spirito e ricca di mordente ai fini delle discussioni che quotidianamente si avvicendano sull'argomento.

La prima ragione di tale mordente è manifesta nel potere polemico che questa estetica comporta, in quanto si presenta in netta antitesi con le opinioni estetiche tuttora volgenti le quali, in un modo o nell'altro, considerano l'arte come qualcosa di avulso dall'intelletto: una sorta di *monstrum* generato inaspettatamente da un atto di grazia della fantasia: furtivo messaggio comparso all'improvviso tra gli uomini, ad opera di uomini svuotati di riflessione e investiti da un demone fuggitivo e ineffabile.

A tanto, sostanzialmente, si riducono le perdurevoli dottrine e opinioni sull'arte, che partitesi secondo l'A. dal ceppo platonico — e meglio si direbbe neoplatonico —, sono arrivate fino a Croce e alla ben nota equivalenza *arte-intuizione*, nonché alle poetiche del *giuoco*, del *fanciullino*, dell'*assenza*, ecc., le quali riassumono tutte, indiscriminatamente, lo spirito romantico: fiorito — come s'è detto — sui germi del neoplatonismo e, in certo senso, più neoplatonico delle sue stesse premesse, avendo concentrato nell'arte, che pure è un fatto strettamente legato all'uomo, quelle esperienze metafisiche e in ultim'analisi mistiche, che i neoplatonici riservavano alle indagini cosmiche per dedurne i canoni di una morale affatto ascetica e sopramondana.

La critica di Della Volpe su questo punto è serratissima, e potrebbe essere avvicinata, per ciò che costituisce una visione generale dello spirito moderno, alle pagine che Marx dedica a Lutero nel suo *Contributo alla critica della filosofia del diritto di Hegel*, ove asserisce che il Riformatore « ha trasformato i preti in laici, trasformando i laici in preti ». Altrettanto può dirsi dell'uomo moderno — terminalmente romantico, anche se si dichiara classico — il quale ha contraffatto il suo preteso umanismo mutando la religione in arte e travasando in questa tutta la foga alienatrice che distingue l'attitudine di quella. Di qui è sorto quello che ben può dirsi il mito dell'autonomia dell'arte: autonomia nel senso che questo fiore della « pura fantasia » avesse vita di per sé, traendo alimento dal suo profumo, indipendentemente sia dalle facoltà logiche che dalle istanze pratiche e, in una parola, dalla storicità stessa dell'uomo.

Contro questa « metastoricità » dell'arte, Della Volpe sostiene che l'arte è insieme logica e pratica. L'errore dell'estetica romantica risiede nella sua radice dogmatica: nel « preconetto idealistico e mistico del criterio (filosofico) come criterio assolutamente *unitario* o *semplicissimo* »; come un criterio cioè che esclude ogni possibilità di rifrangenza sul molteplice, essendo per sua natura « aprioristico » e meramente causante. Tra un criterio simile e la molteplicità non c'è, infatti, altro rapporto che quello di una passiva filiazione della molteplicità dal criterio stesso: il che vuole dire in sostanza che non c'è rapporto di nessun genere, un vero rapporto consistendo in un nesso fra termini ugualmente attivi: vero e proprio scambio dialettico di dare e avere.

L'ammissione, invece, di un criterio « non aprioristico, non dogmatico, scientifico, quindi non assolutistico » emerge già con chiarezza dalla concezione aristotelica della *catarsi*, la quale, lungi dal sacrificare — come la catarsi platonica riecheggiata dai romantici — la positività dell'arte sull'altare dell'« unità mistica », consiste « nel piacere derivante dai sentimenti di pietà e terrore, purificati dalla ragione dei loro eccessi e ridotti in misura utile per la virtù ». Di qui la certezza che non esiste alcun divorzio tra l'arte e la pratica, né esiste tra l'arte e la ragione: ché, anzi, l'una e l'altra, la ragione e la pratica, sono costitutive dell'arte « non meno e non più dei sentimenti e relative immagini ».

Due altre importanti questioni aristoteliche presidiano queste affermazioni: quella dei rapporti tra arte e storia e quella della *metafora*.

Circa il rapporto tra arte e storia, Aristotele asserisce che la storia riguarda fatti *realmente accaduti*, mentre l'arte riguarda fatti *possibili* secondo la verosimiglianza o credibilità che ad essi deriva dal principio di non-contraddizione. Ma alla fine egli dimostra che l'*accaduto* è pur esso *possibile*, altrimenti non sarebbe « accaduto » e che, in ultima analisi, è anche verosimile che a volte accadano cose inverosimili. Di qui un peculiare passo della *Poetica* dove si afferma, a proposito della tragedia, la maggiore efficacia di quei fatti che sopravvengono

«fuori d'ogni nostra aspettazione» e al tempo stesso «con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro»; nel quale si rileva che il *meraviglioso* (l'inaspettato) non è spiegabile con la mera fantasia, ma con la sua profonda e quasi celata ragionevolezza: tanto profonda da apparire appunto inaspettata e alla prima impensabile.

Ed eccoci alla questione della *metafora*, su cui è imperniata la dottrina estetica di Aristotele, inseparabile — com'è noto — dalla storicissima prassi della *imitazione*. È qui il più acuto contrasto tra il neoaristotelismo professato dal Della Volpe e il romanticismo degli odierni esteti, i quali considerano la metafora come un nesso puramente fantastico di immagini. Ovviamente Della Volpe smaschera la contraddizione annidata in questa definizione mostrandone l'incompatibilità dei termini. Come è possibile, infatti, parlare di un «nesso» in nome della «pura fantasia» che di per sé è il contrario della coerenza? La metafora è, sì, un nesso, ma non di immagini soltanto, bensì di concetti tra loro lontani. È in codesta lontananza l'opera della fantasia, la quale, più che indissolubile dalla ragione e non già avulsa da essa, come per i romantici) si direbbe addirittura una ragione potenziata — quella profonda ragionevolezza di cui si è parlato dianzi a proposito del passo aristotelico — capace cioè di associare termini lontanissimi. Del resto, lo stesso concetto è sul nascere una metafora, ossia una comparazione di termini eterogenei dell'esperienza. Il processo è unico: storia, scienza, poesia non dividono l'uomo, «ma ne sono ognuna la totalità e la realizzazione piena». E alla base del processo c'è l'uso della metafora da parte della ragione: il *metaforizzare*, che non è altro che il sondaggio della «somiglianza di cose dissimili».

Immersa per metà nella storia e per metà nella scienza o nella filosofia, può sembrare, ad un occhio ancora adusato alla metafisica, che l'arte perda i suoi connotati specifici. Ma si tratta di un rovesciamento di prospettiva: infatti, dalla visuale di Della Volpe l'identico appunto potrà ritorcersi contro i romantici che — volendola autonomizzare al massimo, ma sulla base di un criterio eccessivamente generico — hanno finito coerentemente per dissipare l'arte nel silenzio. In realtà non ci si può rendere conto del prezioso contributo che Della Volpe offre agli studi d'estetica, se al fondo delle sue reviviscenze aristoteliche non si colga uno sviluppo dialettico e profondamente moderno. Quando dice, ad es., utilizzando la lezione di Aristotele, che non è possibile separare la poesia dalla storia, dato che «la verosimiglianza e la razionalità condizionano l'una e l'altra irremissibilmente», non è da credere che egli cada in una ipostatizzazione della ragione (che varrebbe quanto l'altra, dichiaratamente romantica, della fantasia), ma da ritenere bensì che intende stabilire una reciprocità — e diciamo pure un circolo, ma veramente dialettico — tra storia e ragione, struttura e soprastruttura: per cui un'opera d'arte, che non potrà mai non essere figlia del suo tempo, sarà poeticamente intelligibile solo alla luce della ragione (ideologia) che quel tempo informa. Come si

può capire una tragedia greca senza rifarsi all'ideologia classica? Come si può — leggendo il verso dantesco *Or le bagna la pioggia e move il vento* — come si può, proprio ai fini di coglierne la poeticità, prescindere dal senso di pietà cristiana che serpeggia in quel « le bagna » detto delle ossa di Manfredi?

Resta tuttavia da chiedersi: che cos'è l'arte? Cos'è che la distingue dalla storia e dalla scienza?

Rifiutando l'ineffabilità onde i romantici stabilirono l'autonomia dell'arte, non è detto che Della Volpe abdichi dalla ricerca di questa autonomia. Ma essa avrà bensì una portata tecnica e non già metafisica. Sul riconoscimento che ogni manifestazione delle realtà, proprio in quanto manifestazione, obbedisce a una sua tecnica diciamo così di produzione, si tratterà di cogliere quei caratteri che distinguono la tecnica dell'arte dalle altre tecniche. È impossibile non riconoscere la classicità che informa codesto ragionamento. *Tecne*, infatti, vuol dire in greco « arte », e *produrre* si dice in quella lingua « poiein ». Entrambe le parole dunque, arte e poesia, concorrono a caratterizzare un certo svolgimento che è comune ad ogni valore umano nell'atto di manifestarsi. Non meraviglia perciò, se in un sistema organico come quello tentato dal Della Volpe, queste espressioni che designano il valore dell'arte, ricompaiono — seppure nei singolari modi a ciascuno di essi attinente — nella produzione di tutti gli altri valori. Ma sta di fatto che la « tecnicità » o « produttività », definendo per eccellenza l'arte, avrà in questa una organicità che non si riscontra nelle altre tecniche. Nel discorso storico o nelle scienze — scrive infatti l'A. — « *la sperimentaltà* incessante, irremissibile, che le comanda, *rinnova* continuamente i *significati* e quindi i segni significanti, di cui nessuno a rigore è organico e insostituibile ». Mentre il discorso poetico, nonché essere al contempo discorso di esperienza (al pari della storia e della scienza), lo è nondimeno « subordinatamente ad una tecnica *semantico-verbale*, rigorosa al punto da *fissare* in simboli organici (e quindi *insostituibili*) i significati della esperienza ».

NICOLA CIARLETTA

La revisione ambigua

Nella sua pratica attuazione, dunque, tale corrente critica s'è posta su uno scoperto piano di ambiguità, richiamandosi a premesse filosofiche poi non mantenute

di

TITO GUERRINI

Non v'è chi non sappia che, nel dialetto romanesco, esiste un'espressione — piuttosto volgare, ma assai efficace — equivalente alla proposizione interrogativa od esclamativa italiana: « Mi stai prendendo in giro ».

Una siffatta espressione si attaglia alla perfezione (senza timore di soverchie smentite se non da alcuni strati e da alcune persone che da vari anni hanno avuto il garbo di classificarsi da sé stesse) a quel processo cui, piuttosto pomposamente, è stato imposto il nome di « revisione critica ».

E non v'è chi non sappia che di tale « revisione » si è annunciato, ad un tratto, messia o profeta Guido Aristarco. Il quale ha ritenuto di dovere in qualche modo smuovere le acque, farsi notare e — per questo — appigliarsi, con il nome di « revisione » ad una posizione che già da vari anni aveva fatto, in Italia, il suo buono o cattivo tempo (1).

Il problema della revisione, dunque, è nato tutto ad un tratto con un articolo del sullodato Aristarco apparso su « Cinema » (« Urgenza d'una revisione dell'attuale indagine critica » — Cinema n. 48-15 ottobre 1950) e ci sarebbe certo da rallegrarsene se di verace revisione dell'indagine si fosse trattato.

Ciò che invece l'Aristarco proponeva è a tutti noto: innanzitutto, vedere nel film un non meglio identificato « specifico » dalla considerazione del quale prendesse le mosse la valutazione dell'opera cinematografica.

(1) Debbo rendere atto ad Umberto Barbaro — col quale peraltro mi sono trovato e mi trovo in disaccordo su parecchi punti della sua impostazione « marxista » della critica cinematografica — quando afferma (« Filmcritica - Vol. I - n. 3 - Febbraio 1951) essere « L'Arte del Film » (antologia storica-critica a cura di Guido Aristarco) « un compendio dei materiali e delle teorie affermate in Italia già nel 1932 e ribadite, approfondite e divulgate, dal 1936 alla Liberazione per opera del Centro Sperimentale di Cinematografia e della rivista *Bianco e Nero*: compendio pressoché completo e, salvo veniali inesattezze e refusi, serio e corretto »; ed essere questa, aggiunge il Barbaro, « proprio » *matter of fact*; e che se lui (il « lui » si riferisce a Glauco Viazzi, uno dei sostenitori delle teorie e della pretesa buona fede aristarchiana) non se n'è accorto, o se n'è dimenticato, libri e collezioni di riviste stanno lì, facilmente accessibili, a controllarlo ».

E non v'è chi non abbia visto essere l'opera cinematografica, in quanto opera d'arte, assai difficilmente classificabile attraverso un precostituito « metro di giudizio » (e chiamiamolo pure « specifico filmico »), obbedire essa — insomma — a particolarissime esigenze connaturate alla personalità del singolo artista, pur lasciando intatta la sua eventuale validità polemico e sociale: cose, del resto, a tal punto scontate da anni ed anni di critica, ed enunciate da personalità ben più illuminate della mia, che non vedrei l'utilità e necessità di tornarvi sopra se non vedessi che, in genere, la cosa è stata presa sul serio e — tranne rare eccezioni — avallata da un contributo di pensiero che meriterebbe miglior causa (2).

I guai della *revisione* — è stato osservato — sono stati dati dalla sensibilità di alcuni critici cinematografici che « hanno un gusto primitivo ed una sensibilità ottusa e sono portati ad esagerare ed a fraintendere » (3).

L'esagerazione e il fraintendimento (o « confusione delle idee ») inaugurati dall'Aristarco nel campo della critica cinematografica, sono stati dati principalmente dalla « mancanza » delle idee stesse.

Era cioè inevitabile che il problema critico, così come dall'Aristarco fu posto, sconfinasse in quella sorta di « monotonia » che si verifica quando l'opera da considerare viene esaminata in base ad un unico metro di giudizio — sempre uguale —, e non nei suoi rapporti di dinamica interna donde soltanto può scaturire — di pari passo con l'originalità dell'opera — l'originalità e novità della critica.

Ed era naturale rifugiarsi, come fu fatto, nella « filologia », da essa principalmente trarre pretesti per qualsivoglia discorso critico.

Or non v'è dubbio che ogni singola opera cinematografica ha da esser vista, anche nel quadro più vasto offerto dalla « storia » del film, nei più o meno stretti rapporti di interdipendenza tra opera ed opera, nei legami col passato e nelle prospettive col presente e col futuro che la storia del cinema — al pari di ogni altra « storia » — naturalmente propone.

(2) Ad ognuno è altresì nota l'« inchiesta critica » apertasi — poco più di un anno fa — su « Critica liberale » a proposito della « revisione ». E dall'articolo di apertura a detta inchiesta, a firma Brunello Vigezzi, si nota come — per rispondere ai termini « scontati » della revisione — si debba far appello ad altrettanto risapute « norme » estetiche: « L'obiezione di fondo è che essa (la « revisione ») per tener fede ai suoi presupposti, perde di vista la completezza dell'opera... Si rinuncia a preoccuparsi anzitutto del senso compiuto » dell'opera in esame; i motivi culturali, le tradizioni figurative, il rigore formale, le analisi estetiche restano al margine... ».

Parole sante, direi. Ma v'è chi non abbia già da tempo, deciso questo in sé stesso? O alla fin fine la posta valeva la candela?

(3) Fernando di Giammatteo « Revisione » delle teste - Critica Liberale - n. 2 - dicembre 1953.

Il di Giammatteo, a mio avviso, ha cercato di portare — seppure in termini piuttosto drastici — la discussione nel suo reale campo di svolgimento. Ed ha aggiunto: « I guai nascono di qui... I problemi generali non c'entrano, o non c'entrano per il giusto verso ».

Ma confondere, a bella posta, la storia del film con la « storiografia » cinematografica, dirigere l'attenzione del lettore verso un imprecisato numero di date e titoli in originale, richiamare (ed è stato costume di « Cinema » prima, e di « Cinema nuovo » poi) la tale o tal'altra sequenza di qualche film pressoché sconosciuto a suffragio di una tesi di cui non si capiva bene la necessità e l'importanza, è segno — non solo di un « malcostume » giornalistico (4) — ma, ben più, indice rivelatore di una « insipienza » critica mascherata, bene o male, dietro i velami della suddetta fobìa storiografica (5).

Né si vuole, poi, ridurre il problema in così poveri termini, non riconoscere — vale a dire — alla « revisione » il merito (chiamiamolo pure così) d'aver riproposto all'attenzione d'una certa critica « togata » il vecchio problema della sintesi tra forma e contenuto, problema che direi essenziale per la completa accezione critica d'un'opera cinematografica, ma che — nella particolare accezione conferitagli da Aristarco e compagni — divien d'importanza veramente marginale, sottintendendo un processo a tesi unicamente « soggettivo », congeniale alla personalità — più o meno dotata — e alle preferenze del singolo critico.

In tal maniera si assisterà — tanto per fare un esempio — alla sopravvalutazione (dettata unicamente da ragioni « extra-filmiche », e quindi extra-critiche) di registi quali Jean-Paul Le Chanois e di alcuni film ungheresi tipo « Matteo, guardiano d'ocche » o « Baldoria di signori ». (Lo stesso — pur interessante — « Anna Szabò » non è andato esente dal suddetto processo di sopravvalutazione).

Ma è nei termini strettamente filosofici — e cioè nella sua vera « sostanza » — che il problema della revisione, così come impostato dall'Aristarco, dimostra — a mio avviso — la sua « non-necessità », la sua, chiamiamola, « vecchiezza », dato che — probabilmente — la questione (una volta impostata in questa maniera) doveva esser risolta in chiave strettamente filosofica, senza sconfinamento in campi diversi. Per questo risulta molto utile richiamare qui appresso quanto scrive Galvano della Volpe nel suo più recente volume « *Il verosimile filmico* »: « Che cosa intenderemo come *contenuto*? Rispondiamo:

1) che è la simbolicità o idealità sua che fa l'immagine artistica (filmica ecc.) specificatamente *forma* e quindi comunicativa o *espressiva* (la comunicatività o è sinonimo di universalità, od oggettività, o cosmicità che si dica, o non si sa che possa essere: ma l'universalità etcetera è attributo *specifico* dell'idea o forma, del concetto, non della immagine, che, per sé stessa, è soggettiva, non meno di quel che sia soggettivo il sentimento, ed è incomunicabile per definizione);

2) che il « pieno » dei concetti ci rimanda ovviamente dalla forma (idea) al *contenuto*: contenuto che non può esser che ciò che si dice *sensibile* o *esperito*,

(4) La tendenza a « épater le bourgeois » eran fin troppo scoperta.

(5) E non che la storiografia non abbia la sua importanza. Solo che non bisognerebbe cambiare le carte in tavola, chiamare le cose con il loro vero nome.

in genere, e insomma la *materia*, il *particolare*, in cui si puntualizza l'idea (l'universale) per poter essere « idea di qualche cosa », ch  se no non   niente, cio  non   niente idea;

3) che il contenuto stesso *non   tale* se non rinviandoci alla forma, all'idea, per la propria oggettivazione o espressione... Ed   questa *funzionalit * reciproca di forma e contenuto... che sola pu  spiegarci come accada, in pratica, che ogni questione « di contenuto »... si risolva, se un poco approfondita dalla critica artistica, in una questione di « forma » e viceversa... » (6).

Nella sua pratica attuazione, dunque, la corrente critica che fa capo ad Aristarco s'  posta su uno scoperto piano di ambiguit , richiamandosi a premesse filosofiche, e poi non mantenendo le sue premesse, vale a dire non conducendo a termine le premesse stesse. Sicch , implicitamente, s'  fatto necessario il richiamo alla precisazione che il Della Volpe va facendo lungo i vari capitoli del suo interessante volume, precisazione che prende mossa dalle idee che in Italia sono andate per la maggiore (e che hanno condizionato financo la moda della « revisione critica »), vale a dire il crocianesimo e il materialismo storico.   dalla sintesi di queste due tendenze, in definitiva, che — secondo il della Volpe — si realizza l'esatta visuale della considerazione dell'opera artistica.

* * *

Negli ultimi cinque anni, dunque, certa critica cinematografica italiana,   triste doverlo ammettere, ha avuto una specie di pap : Guido Aristarco. Ed i figli,   un vecchio detto, sono, anche indirettamente, responsabili delle colpe dei padri.

C' , insomma, stato tutto un indirizzo della critica cinematografica verso le astruse ricerche filologiche, verso un determinato indirizzo allo « specifico filmico », d'altronde non meglio identificabile.

Ebbene, direi che tutto ci  era molto facile: pi  facile, certo, della ricerca, in s  stessa, della determinata validit  di un'opera. Si   sentito, ancora una volta, il bisogno di obbedire ad un dogma; e, per questo, non si   guardato molto per il sottile, non ci si   preoccupati di ricercare — fin nel profondo — le pi  o meno vitali ragioni del dogma stesso.

Non ci si   mai preoccupati — insomma — di « parlare sensatamente », ci si   preoccupati solo di parlare: e cos  la « revisione critica » ha visto una miriade di critici gettarsi a corpo morto ad avallarla o controbatterla, purch  ognuno dicesse la sua, tentasse — sterilmente — di mostrare la sua « esistenza » nel campo della critica cinematografica.

Altre volte, uomini di vaglia si sono gettati nell'agone, uomini ai quali tutto

(6) Galvano della Volpe. Il verosimile filmico e altri scritti di estetica. Ed. Filmcritica, Roma, 1954.

un passato (è doveroso riconoscerlo) non ha impedito di far mostra — in definitiva — di certo esibizionismo.

Del resto, il campo delle debolezze umane è assai ben identificabile e riconoscibile.

«..... Questa sua (dell'Aristarco) posizione critica, tanto per sgombrare il terreno dagli equivoci, è una posizione solo personalistica, un modo di vedere le cose sotto un paternalismo di vieta maniera, un residuo delle mentalità delle vecchie clientele, tipico fenomeno, ancor più del gallismo, di un malcostume nostrano » (7).

È dunque dalle colonne di questa stessa rivista che, nell'editoriale del numero scorso, è stata pronunciata — con particolare efficacia — la parola: « Attenzione ». Parola, direi, che ogni uomo di buona volontà aveva già da tempo scontata in sé stesso, avvertendo — ed esprimendo in diverse maniere — la propria insofferenza per determinate posizioni critiche.

Ma il Bruno continua e precisa: «... La cultura, per Aristarco, è solo una specie di salotto familiare, dove ci si incontra per approvarci a vicenda; e dove non è possibile dissentire, esprimere perplessità, che subito si diventa *nemici personali* e la polemica diviene recriminazione e lamento » (8).

Dal che si vede con sufficiente chiarezza come all'Aristarco e ai suoi proseliti converrebbe — anzitutto — fare esame di coscienza, e non ricorrere alle corde sentimentali per giustificare la validità d'una impostazione critica.

E il problema, a questo punto, è divenuto soltanto questione di serietà. Chi vuole intendere, intenda.

TITO GUERRINI

(7) Edoardo Bruno: « La cultura paternalistica » *Filmcritica*. Vol. VIII° N. 42, 43, Novembre-Dicembre 1954.

(8) Id.



Billi e Riva in « Scuola elementare »

Un'altra scena del film diretto da Alberto Lattuada (Titanus)



REALISMO O ROMANTICISMO?



Lea Padovani nel film
« La tua donna » (Deneb-Film)

La tua donna è un film a tre personaggi — Luisa, Sandro, Germana — attorno ai quali altri personaggi minori si muovono, nel mondo cittadino della provincia e della capitale. Il racconto si svolge nel tempo racchiuso fra gli ultimi mesi della guerra ed i nostri giorni.

Scegliendo fra le varie correnti espressive che si ramificano dal ceppo culturale del cinema, due teorie sono popolari: quella realistica che si propone una indagine documentaria e sociale della vita, e quella romantica collegata ai sentimenti e alle prospettive individuali. Ogni distinzione, a dire il vero, sarebbe oziosa se non servisse al commercio delle idee e si proponesse di colpire l'attenzione di spettatori distratti. Crede che ogni immagine, colta dalla realtà, può valere come un documento di interpretazione soggettiva e, pertanto, può vivere solamente se coordinata nel ritmo e nelle leggi della fantasia.

Ho trattato, pertanto, il tema del matrimonio, di questo *mysterium magnum* — come dice S. Paolo nella lettera agli Efesini — seguendone gli sviluppi e la crisi attraverso il ricordo del protagonista, che ricostruisce i fatti secondo le linee emotive del proprio animo.

Lo stesso S. Paolo scrive: « Ciascuno di noi

ami la sua donna come se stesso », e questo dà ragione anche al titolo del film *La tua donna*. Come nella coscienza del protagonista si rende evidente il tradimento a questo principio morale e cristiano, così prendono corpo ed evidenza i fatti. Lo stesso procedimento giudiziario cui è sottoposto l'indiziato o il colpevole, è secondario rispetto alla revisione severa e critica, cui si sottopone, nell'intimo del suo animo, il protagonista. I testimoni, chiamati a deporre, nel momento in cui tentano di ricostruire la loro verità dei fatti, sono messi a tacere dallo stesso ricordo dell'imputato che conosce la « sua » verità e quella della « sua » donna.

Mi sono proposto di superare la cronaca con una soggettiva rappresentazione del mondo. Nella misura in cui sarò riuscito a risolvere questo problema narrativo — molto arduo nei due piani contrapposti del reale oggettivo e della vita interiore — così ritengo che prenderà valore il film *La tua donna*: film borghese o romantico, lirico o tragico, realistico o di fantasia, ogni definizione non avrebbe significato se l'animo commosso del protagonista non rivelasse le linee dei fatti, colti nell'essenziale, sui quali egli esprime un giudizio di coscienza.

GIOVANNI PAOLUCCI



Il regista del film, Giovanni Paolucci assieme allo sceneggiatore, lo scrittore Giuseppe Berto, che interpreta nel film la parte di un partigiano

La maniera collettiva

Sotto l'apparenza di un estrinseco realismo il cinema deve costantemente alterare la logica stessa della realtà per aderire a ciò che si attende l'animo popolare

di

MARIO NUZZO

Potrebbe il cinema (negli aspetti non estetici, ma di relazione e quindi costume, comunicazione), definirsi, da un'espressione di Nietzsche, « *specchio del mondo* » — ma solo non appropriamente, perché N. si riferiva a forme d'arte dai valori ingenui, immediatamente espressi, spontanei, e quindi « *popolari* », mentre il cinema appartiene già ad una trasposizione culturalmente e pertanto anche socialmente, elaborata.

Eppure tale trasposizione si opera su i più veri momenti dell'animo di massa sociale, districandone i fili per avvolgerli in propri criteri direttivi, con un temperamento di Moloch industriale e il risultato è una infedeltà al « *vero* », per aderire ad una coerenza del « *falso* » psicologico sociale. Il principio infatti che ha dato il via al cinema come produzione di massa e in serie, (aprendo una divisione con un cinema più colto, letterario, riflesso, concettuale) — è stato la « *comunicazione* »: essere cioè comunicabile, funzionale al sentimento dei vari strati sociali. Sotto questo aspetto si può parlare del cinema come *maniera* e insieme come « *arte sociale e popolare* », con rispetto ai precedenti letterari, una possibilità formidabile di mezzo di diffusione: l'immagine e precisamente l'immagine in movimento sensorialmente i significati contenutistici. Così posto, il cinema può richiedere la partecipazione totale dello spettatore che « *vive* » in esso e a buon mercato per qualche ora; — ed è questa esigenza, il « *far vivere* » o « *partecipare* », l'elemento che più distacca la narrazione cinematografica dalla produzione letteraria o teatrale più artistica ed elevata. A teatro, lo spettatore non s'immedesima delle tremende sciagure di Edipo o Amleto, ma ne segue la coerenza logica (e da qui la validità del fatto artistico) dello svolgimento, per cui tutto è giustificato. V'è cioè nello spettatore non una volgare partecipazione alla storia dei personaggi, (tanto volgare da vedere se stesso in quei casi), ma potremmo dire, usando la vecchia e per certi aspetti ancora valida terminologia aristotelica, una « *purificazione* », per la logicità (sempre ben inteso, in senso artistico) di quei casi.

A questi canoni fondamentali del fatto d'arte, come abbiamo detto, evade il cinema nella sua svolta industriale e commerciale, ch'è la più inquietante, perché

è con essa che ha raggiunto i suoi mezzi più valdi e propri di divulgazione. Di fronte alla non-partecipazione emotiva dello spettatore d'arte, un film impegna invece direttamente la psicologia dello spettatore, servendosi di tutti i mezzi non, si badi, per dirigerla in un giuoco più complesso, ma per sminuirla, se necessario, alla più scarnita semplicità. Come tale, un racconto cinematografico ha una propria « *waltenschauung* » di « *chiave di sogno* », con gli ingredienti millenari della produzione popolare e primitiva, in uso per avventure e fatti ambientati in una realtà espressiva moderna. Sotto l'apparenza d'un estrinseco realismo, il cinema deve costantemente alterare la logica stessa della realtà, per aderire a ciò che l'animo popolare si aspetta che avvenga in tale « chiave di sogno ». Tutti i momenti dell'incoscio individuale e collettivo vengono così ripresi. E primo di tutti, il conflitto dualistico tra bene e male, principio stesso d'ogni realtà psicologica, che qui viene riportato in modo spettacolare al simbolismo ingenuo degli uomini primitivi. La sconfitta dei malvagi — espressa quasi sempre in forma brutale e crudele (il cattivo muore in genere crivellato di colpi, o con un urlo atroce precipita in un orribile burrone o « fossa » dannata, per avere, sul punto di portare a termine la sua ennesima cattiva azione, posto un piede in fallo), è una esigenza morale che l'autorità sociale e politica in genere e coerentemente pone al film, ma è anche una esigenza dell'*io* popolare collettivo, che così si sente protetto (e vuole che questo avvenga almeno nella forma di evasione). I buoni trionfano ma dopo aver raggiunto di solito due elementi che pure fanno parte della « chiave di sogno » collettiva: le grazie d'una bella e buona ragazza e un mucchietto non indifferente di biglietti di banca; sesso e denaro servono così ad appagare la volontà di potenza individuale. Il senso poi del film è che la vittoria e i due conseguenti elementi vengano raggiunti, non passivamente, ma per l'iniziativa, il coraggio e *la fede in essi* del protagonista buono. L'iniziativa individuale (che riflette la psicologia dell'uomo storico occidentale), è la base del successo psicologico e morale del film. Perché questo sia possibile, è però necessario rompere ogni logicità di sviluppo. Così la vita viene anche rappresentata nella sua brutale lotta, ma il nuovo « eroe », può vincerla, *osando*, di modo che tutto ridiventa roseo e ha un lieto fine. Come l'antico « cavaliere » dell'epopea medievale, questo eroe ha i suoi ideali, che sono super umanizzati e spesso vaghi e generici. A volte la volontà di potenza è espressa come furia violenta e sanguinaria, che soddisfa l'istinto progressivo. In tal caso però la giustizia sociale interviene inesorabilmente a colpire, (con una punizione conveniente a quella furia), e la sovrastruttura sociale riprende allora il sopravvento. Questo nei casi più semplici, ma altrove usa i mezzi più raffinati per evadere a tale conclusione, che lascia nel 70% degli spettatori, simpatizzanti per i violenti, un certo scontento

Ciò si verifica quando il personaggio raggiunge il successo con altri mezzi, diversi da una delinquenza vera e propria, ma comunque sempre aggressivi e che la morale corrente non permetterebbe.

Il personaggio femminile ricorre poi a tutta la gamma delle possibilità esistenti in tipi *standard*, meno che a quelle oneste e logiche. Punta su un suo super sentimento idiota (legato ad una propria verginità e onestà fisica), ed è questo lo sviluppo più amato dagli strati bassi culturalmente; — da quì tutta una serie di film, il cui *focus* è una verginità da difendere dalle mire di lestofanti, a volte individui socialmente più ricchi e autorevoli, per cui la fanculla, alla quale quella verginità appartiene, dopo vari eventi e tristezze, potrà congiungersi con l'immancabile uomo del proprio cuore, povero all'inizio, ma che attraverso una serie di coraggiosi e impreveduti eventi, alla fine farà soldi —, oppure sulle arti di seduzione, per cui la donna o propriamente « femmina » venderà il proprio sesso (sia pura con legalizzazione finale) nel miglior modo, facendo sognare milioni di fanciulle, costrette a levarsi quotidianamente alle 7, per un misero guadagno ed ad unirsi ad uomini poveri e insignificanti. In questo caso, il lusso più sconveniente e volgare, accompagnato dall'esposizione di mezzi sessuali formidabilmente sviluppati, verrà buttato nelle sale.

Per l'elemento di *evasione*, ch'è la base del cinema commerciale e di maniera, l'uso del colore ha aumentato il tono di irrealità. Il colore nel cinema si capirebbe solo come riproduzione naturale della realtà, un voler cioè rendere i colori della natura; l'uso che se ne fa tuttora, contribuisce soltanto a sfumare maggiormente l'ambiente e giustificarne (attraverso un'ulteriore sollecitazione sensoria) le illogicità.

Sono tuttavia proprio questi gli elementi, negativi da un punto di vista artistico ed educativo insieme, che fanno del cinema un mezzo di comunicazione. È difficile che il cinema, inteso in tal senso, possa liberarsene. Quando li evita diventa quasi immediatamente letteratura, e come tale subisce un fenomeno di limitazione nella diffusione.

A qualcosa di simile si riconduceva l'affresco nelle chiese romaniche e gotiche. Mezzo di comunicazione collettivo, in società quasi analfabete, doveva per raggiungere i suoi scopi (obbedienza ed un *io* sociale teologico e politicamente autoritario), farsi semplicistico, e quindi, dal punto di vista contenutistico, illogico ed ingenuo. Illogicità e ingenuità che potevano avere una loro validità solo in processi popolari.

E ancora così ha agito l'opera lirica dell'800, dove fatti e personaggi subiscono un processo di super-umanizzazione e sono ricondotti ai toni della « falsità » psicologica individuale e sociale, cioè alla « chiave di sogno ». Così Alfredo rivedrà l'amante, ma troppo tardi, che questa ha intanto ceduto ai valori etici sociali, sacrificandosi per lui, ed ora nessun pentimento potrà più servire, perché è morente, mentre nelle strade impazza il carnevale. Con raccapriccio, in un'apocalittica notte, Rigoletto raccoglie dal sacco la figlia morente, vittima della trama che avrebbe dovuto avvolgere il suo odiato schernitore, amato invece da sua figlia. Troppo tar-

di ritorna il fatale Pinkerton, appena in tempo per raccogliere l'ultimo sospiro della dolce Butterfly, che stanca di aspettarlo, ha fatto *karakiri*. In questi casi accade un *irreparabile*, che crea una psicologia primitiva, e che è legato ad un sogno infantile: quello in cui, in seguito ad una punizione o deviazione dei genitori, si immagina di fare qualcosa non più riparabile, come uccidersi per esempio. Poi accorreranno i genitori piangenti, ma è troppo tardi, perché l'amato figliolo sta per andarsene per sempre. La colpa viene punita con l'irreparabile. Nell'opera lirica tale colpa nasce a volte dall'inconsapevolezza (tema del destino), o dalla leggerezza o egoismo. Eppure l'opera lirica è rimasta valida artisticamente, per aver racchiuso in un linguaggio musicale « vero », quella « non-verità » logica, e averne quindi fatto un momento universale, così come avvenne con l'affresco.

Questo non sempre avviene con il cinema, ch'è legato a troppi elementi estrinseci, (cronaca, spettacolo, giornalismo), e pertanto muore nel suo giro celluloido.

Tale è la crisi industriale e di maniera del cinema, più facilmente visibile in quello di Hollywood, proprio perché più organizzato e che lascia da parte tutta una letteratura cinematografica valida.

Epoica dunque della maniera. Ma non potrebbe d'altra parte il cinema, sottrarsi facilmente e questo lo sanno bene le classi dirigenti, che vedono in esso, insieme alla radio, alla televisione, ai fumetti, un mezzo enormemente ampio per la loro conservazione storica. A differenza del libro, in cui la parola scritta richiede una comprensione concettuale, il cinema si rivolge esclusivamente all'udito e all'orecchio, con tutto il calore e il martello intellettuale del suono e dell'immagine, e pertanto è un mezzo di propaganda ben più efficace del giornale. E non è solo l'esigenza morale collettiva o quella politica dei governi a richiedere la maniera in una produzione corrente in serie, ma è la conservazione del costume storico che interessa la classe dirigente, e la conseguente distrazione da aspetti culturalmente e socialmente rivoluzionari.

Ben più chiara può vedersi oggi un grande ritorno di moralismo mondiale nel cinema, rispetto a certe « zone » di libertà godute precedentemente e nell'immediato dopo-guerra. C'è per es., molta più vera sensualità nel modo in cui una Garbo o una Dietrich chiedevano al *partner* di accendere la sigaretta, che in tutte le « esposizioni » delle nuove *atomiche americane*, e sia pure nella nostra Lollobrigida.

Così la maniera sembra accompagnare le società moderne anche con il cinema, e tal processo pare ancora più controllato nelle cosiddette società a *tipo-nuovo*; — trionfo dunque della maniera come specchio e esigenza d'una società, a cui (a parte i produttori), anche troppi uomini di cultura sembrano indulgere, e forse questo è il loro modo di non credere troppo nel cinema, che pure, più giovane tra le arti, ne è anche la più completa.

MARIO NUZZO

La narrativa neorealista

Per una letteratura che s'era nutrita di memoria, di calligrafismo, di prosa d'arte questa irruzione giovanile di autori pressoché sconosciuti che magari scrivevano male ma raccontavano storie, disorientò un po' tutti

di

MICHELE PRISCO

Il fenomeno più vistoso del nostro dopoguerra, in cinema e in letteratura, ha un nome (ci stava scappando il termine: un'etichetta): neorealismo. Ma diverse ne sono state le origini; e anche gli sviluppi. All'origine del cinema neorealista più che un'esigenza interiore ha fatto sentire il suo peso una necessità economica: *Roma città aperta*, realizzata come si sa con mezzi addirittura di fortuna, costituì una scoperta e inaugurò una serie che ha oggi illustri esempi. Diciamo anche, francamente, che del neorealismo i frutti migliori appartengono al cinema: al cinema dobbiamo se l'inchiesta o l'istanza sociale si è a volte mutata in poesia, e se il documento ha attinto spesso una sua autentica trasfigurazione, e s'è fatto universalità.

Invece la narrativa neorealista, che poi appartiene per la quasi totalità alle giovani leve (basti guardare alle schedine biografiche dei « Coralli » e dei « Gettoni » di Einaudi, della « Medusa » di Mondadori, ecc.), è sorta come la risultante della sola esperienza che quegli autori avessero potuto realizzare, dal momento che la loro formazione umana e, a volte, letteraria, era coincisa con gli anni duri della occupazione (tedesca e poi alleata), della Resistenza, della borsa nera, delle città semidistrutte e del cibo scarso. Ma diciamo subito, anche, che non vorremmo si cadesse nell'equivoco d'identificare tutta o quasi tutta la produzione narrativa di questo dopoguerra col neorealismo che, come cercheremo di spiegare, resta un fenomeno ben delimitato e a schemi facilmente riconoscibili (e, per intenderci con esempi ancora una volta presi al cinema, se *Ladri di biciclette* è un film neorealista, *Miracolo a Milano* già non lo è più, con la sua aria tra ironica e favolosa: se la più parte degli episodi di *Paisà* sono neorealisti, il quinto — quello dei frati — resta fuori).

Per una letteratura, come la nostra, che s'era nutrita per molti anni di memoria, di calligrafismo, di prosa d'arte, questa irruzione giovanile di autori pressoché sconosciuti che magari scrivevano male ma raccontavano storie, disorientò un po' tutti. Ma la guerra, d'altro canto, aveva provocato fatti troppo importanti e troppo urgenti, perché ad essi non si volgessero anche autori non nuovi, il cui mondo o lirico o intellettualistico aveva dato in altre direzioni buoni risultati: e così avemmo, tanto per cominciare a fare i primi esempi, il romanzo di Piovene,

Pietà contro pietà, quello di Vittorini, *Uomini e no*. Libri viziati da quella specie di compromesso ch'era alla loro origine: il tentativo, cioè, d'innestare sul modulo realista una scrittura (e una mentalità) tipicamente letteraria. E libri, d'altronde, che non ambivano ad essere neorealisti, perché il neorealismo, come vedremo, non è solo una questione di contenuto. Certo, con maggiore felicità narrativa si moveva Vasco Pratolini, che pur aveva cominciato a scrivere sotto il segno della memoria e del mito dell'infanzia (*Il tappeto verde*, *Via dei Magazzini*): ma queste opere erano state solo prove giovanili, d'un temperamento che maturava e che ancora non aveva dato la sua piena espressione, sicché possiamo dire di lui che in un certo senso egli si trovava nella stessa posizione dei giovani che esordivano quando *Il quartiere* e *Cronache di poveri amanti* raccoglievano il loro più meritato successo di critica e pubblico.

Ma possiamo definire Pratolini uno scrittore neorealista? A questo punto sarà opportuno porci alcune domande e cercare possibilmente una risposta per ognuna di esse. Perché, innanzi tutto, il fenomeno si chiamò neorealismo e non semplicemente realismo? E il prefisso « neo » voleva indicare un ritorno alla lezione dei fatti o un diverso punto di vista nella impostazione della materia da narrare?

Abbiamo detto che, alla fine della guerra, la nostra letteratura usciva dalla lunga esperienza della prosa d'arte: lo « Specchio » di Mondadori era in questo senso la collana più qualificata, e vi appartenevano scrittori degnissimi e finissimi, ma nessuno, o quasi, narratore. Tuttavia, sia pure per casi isolati, non erano mancati i romanzi: da Svevo e dal *Rubé* di Borgese al lontano esordio di Moravia con *Gli indifferenti* (1929), da quel libro di Bernari (*Tre operai*, 1934) che potrebbe essere una specie di romanzo neorealista ante-litteram alla *Baracche* di Fortunato Seminara (libro anche del 1934 ma pubblicato solo nel '42, e ch'è romanzo realista e non realista), dai volumi di Fracchia (*Angela* e *La stella del nord*) a quelli di Moretti (*L'Andreana* e *La vedova Fioravanti*), dalle *Sorelle Materassi* di Palazzeschi alla trilogia di Bacchelli del *Mulino del Po*, al *Deserto dei Tartari* di Buzzati. E non era mancato il caso Tozzi: di uno scrittore, cioè, che pur essendo un narratore, e per questo più proclive a un colloquio col pubblico, dal pubblico era restato lontano per una certa asprezza sintattica, per una quasi incommunicabilità umana, che al contrario gli avevano procurato l'interesse della critica più attenta, di solito, alle stagnanti finitezze della bella pagina che non alla speditezza nervosa d'una narrazione.

Poi c'era stata la grossa ventata della letteratura americana, che ci riportò le vecchie esperienze già fatte in Europa, dal naturalismo al simbolismo (ma come rinnovate dall'incontro con un terreno più fresco e nuovo e quasi selvaggio perché sciolto dai legami d'una tradizione), e che fu una specie di ubriacatura e costituì, per molti giovani, il modello ideale da perseguire. Mai, forse, una narrativa

straniera esercitò presso di noi tanto influsso e tanta voga: ci erevamo un tempo infatuati del romanzo francese, di quello russo, persino — a un certo momento — del romanzo ungherese, tuttavia senza mai imitarli, o per lo meno per casi sporadici e non collettivi. Che cosa suggestionò i nostri giovani autori, della narrativa americana? Vi concorse certo la confluenza d'un duplice motivo: da un canto, quello d'una scoperta di una maniera sbrigativa di narrare tutta rivolta ai fatti in un momento in cui nei nostri libri al posto dei fatti ritrovavamo soltanto immagini o al più casistiche di sentimenti; dall'altro, la rappresentazione d'una realtà in cui il personaggio, centro di emozioni, situazioni e conflitti, era quasi sempre l'uomo comune, l'antieroe: il contadino, il bracciante, l'operaio, il vagabondo.

Quei libri furono una sorta di scossa: e la letteratura americana sfondò, da noi, e naturalmente, come spesso succede, con i suoi scrittori più appariscenti, da Steinbeck a Caldwell: ma una volta aperta la breccia fu facile a tutti gli altri essere introdotti presso il pubblico grosso, e soltanto così accanto a più d'un autore che avremmo ben volentieri preferito fosse restato in America, potemmo leggere Anderson, Masters, Faulkner, insomma scrittori autentici, quelli ai quali la letteratura americana contemporanea affida il suo messaggio più sincero. Mediatori di questa singolare voga furono, soprattutto, due scrittori italiani, Cesare Pavese ed Elio Vittorini, a quella narrativa particolarmente legati da una loro affinità elettiva.

Stavano così le cose, quando gli eventi bellici precipitarono nelle conclusioni che tutti sappiamo: a cose relativamente più calme, con gli alleati e le truppe di colore sul nostro suolo, le case bombardate e le città affamate, le signorine e i giornali di cronaca nera che ebbero larga e dilagante fioritura per l'inevitabile disordine dell'immediato dopoguerra, si affacciarono alla ribalta letteraria le nuove leve. I fatti erano lì a portata di mano, i modelli già assimilati: fu facile scrivere i libri, e nacque il neorealismo. Una narrativa, cioè, che ben presto rischiò di cadere, come spesso cadde, nell'opposto eccesso.

Accusato il libro italiano d'essere troppo staccato dalla vita, di ignorare certe esigenze attuali (o d'attualità), di chiudersi nell'arido giuoco d'una ricerca verbale e non umana, allontanando i lettori e gettandoli in braccio alle letterature straniere: indirizzato, persino, agli scrittori italiani un invito a una scrittura più articolata, assistemmo al pullulare di romanzi e raccolte di racconti i quali andavano popolandosi di personaggi improbabili, fissati secondo un movimento esteriore, che alla fine risultavano più spesso, dei manichini, parlavano un linguaggio convenzionale e artificiale, compievano gesti approssimativi. Furono trasferiti sulla pagina i nostri contadini ed operai, le loro azioni e il loro gergo, facendoli parlare non come essi parlano ma come le male assimilate letture facevano immaginare che parlassero. Ci furono storie sciatte, grossolane, ipotetiche,

che ripetevano gli stanchi e ormai scontati richiami della narrativa americana, in un giuoco di cadenze, di crudeltà verbali, di dialoghi dove i personaggi si rilanciavano le battute l'un l'altro, degenerando in una maniera che alla fine diluiva certa forza espressiva e aggressiva che pur s'intuiva covasse nel temperamento di più d'uno di quei giovani autori.

Saremmo tentati malignamente di domandarci: se per una strana combinazione la narrativa americana ci fosse stata sconosciuta, avremmo avuto, da noi, il neorealismo? In altri termini, pur rifacendoci nei nostri libri alla dura esperienza degli anni appena vissuti, avremmo raccontato quelle storie sotto il segno d'un Cain o non piuttosto di un Piovene e di un Vittorini dei romanzi più sopra citati? Ma almeno in *Pietà contro pietà* e in *Uomini e no* c'è il tentativo d'interpretazione, e non l'equivoco d'una riproduzione della realtà solamente fotografica e cronachistica.

Invece l'equivoco dilagava: si credette che bastasse ripetere « disse » ad ogni battuta di dialogo, per far narrazione: che bastasse parlare di pidocchi o di sesso per far realismo: fermandoci, ecco il punto, al lato esteriore e deteriore della narrazione presa a modello. Eppure un esempio doveva aiutare i giovani scrittori neorealisti a trovare la loro strada, a capire il significato d'una lezione e approfondirne l'ammaestramento: l'esempio di Cesare Pavese.

Scrittore, come abbiamo accennato, che s'era a lungo familiarizzato con la traduzione e la divulgazione dei testi americani, Pavese aveva un modo suo che in principio fu accolto con una certa diffidenza, sembrando di ravvisare in esso la contaminazione d'una autentica natura di narratore con i modi e i moduli della più facile tecnica americana. A fatica Pavese nel suo silenzioso lavoro riuscì a liberarsi da una tale accusa, eppure certi modelli più o meno presenti, e più profondamente avvertibili, si potevano trovare più vicino a noi e a lui senza scomodarsi a varcare l'oceano. Verga, ad esempio, o Faldella: o magari, a volerlo proprio comparare con un autore straniero, Jean Giono, che con lo scrittore piemontese aveva in comune un paesaggio idealmente e quasi geograficamente identico.

Piemonte e alta Savoia, fattorie e campi: una terra che sembra la stessa, e un piglio nel descrivercela, poiché vista dagli abitanti di essa, che pur sembra uguale.

In realtà, in Cesare Pavese, al di là di tutte le sprezzature della sua pagina e di certa maniera del suo gergo, si sentiva un'esigenza essenziale, la ricerca d'un mezzo che non fosse supina assimilazione ma il bisogno di far aderire la pagina, nella sua intima nervatura, al mondo che essa esprimeva: il mondo degli operai e contadini in Piemonte, gente istintiva, sicché il raggiungimento d'un mezzo espressivo che di quell'ambiente non desse un'immagine letteraria o peggio falsa era anche una questione di vitalità artistica.

E così Pavese tentò gli eccessi di gergo che a volte disturbavano, o stancavano, in «*Paesi tuoi*», tentò quella prosa quasi cantabile che spesso impacciava i racconti di *Feria d'agosto* e che riecheggiava addirittura le cadenze della sua metrica in *Lavorare stanca*: ma già con *Il compagno* offriva una prova d'equilibrio e ci dava poi, con una prosa sempre più agile asciutta e sinuosa, definendosi e affinandosi di libro in libro, le sue prove più mature: *Prima che il gallo canti*, *La bella estate*, *La luna e i falò*, restituendoci, nel contempo, il ritratto d'uno scrittore esemplare, tipico e inconfondibile, con un suo mondo preciso e una sua definita personalità.

Quanti, dei giovani neorealisti, hanno seguito il suo esempio? Andiamo a guardare per un momento i libri usciti in quegli anni: *Dentro mi è nato l'uomo* e *L'anno del giubileo* di Angelo Del Boca; *Pane duro* e *Un figlio ella disse* di Silvio Micheli; *L'uomo di Camporosso* di Guido Seborga e *Notte di Roma* di Carlo M. Susa. Oppure sfogliamo libri venuti dopo, di altri giovani: *Scirocco* di Romualdo Romano e *Sei stato felice*, *Giovanni* di Giovanni Arpino, *Vento caldo* di Ugo Moretti, sino al recentissimo romanzo breve di Beppe Fenoglio, *La malora*: siamo già in pieno equivoco: ad una trascrizione pressoché letterale del dialetti (e per molti libri alla fine necessiterebbe un glossario), ad una prosa d'uso nella nostra letteratura regionale imbarbarita coi modi espressivi della moderna narrativa straniera, alla caduta fatale del neorealismo, proprio quando credeva di superarlo, nel bozzettismo: senza un sicuro dominio del mestiere che consenta ogni libertà di scrittura, senza, addirittura, una consumata conoscenza della grammatica che solo può giustificare l'uso degli anacoluti o dei rapidi nessi da un'idea all'altra. La provincia, che il frammentismo vociano aveva fatto scomparire dai nostri libri, ritornava, come una specie di scoperta, ma non più sotto il segno del realismo d'un Verga, bensì attraverso le deformazioni della suggestione americaneggiante, e quelle opere dettero spesso l'impressione d'essere come l'eco di un'eco.

Fortunatamente, un bilancio del neorealismo non è così catastrofico come può sembrare: abbiamo i libri di Arfelli (*I superflui*, *La quinta generazione*), di Berto (*Le opere di Dio*, *Il cielo è rosso*, *Il brigante*), di Calvino (da *Il sentiero dei nidi di ragno* all'ultimo *L'entrata in guerra*), dello stesso Fenoglio (*I ventitré giorni della città d'Alba*), di Montesanto (*Sta in noi la giustizia*), di Rimaneli (*Tiro al piccione*), e per un lato di Rea, che col neorealismo ha tuttavia vincoli molto larghi di parentela: tutti libri che hanno tentato, e molti con ottimi risultati, di cambiare l'aria alla nostra narrativa, di rinnovare un linguaggio, di creare un terreno comune finalmente volto all'uomo e all'ambiente. Ma in questi libri — il caso di Rea è tipico — c'è l'obbedienza a una moda letteraria o non piuttosto il manifestarsi, sia pure turbolento e irrequieto, d'una vena genuina, d'una coscienza di narratore e d'artista? Insomma ci sembra che questi nomi siano di scrittori

votati al mestiere dello scrittore, indipendentemente da ogni sobillazione di moda.

Forse il termine moda è un poco ingiusto: e d'altro canto è un fatto che oggi Arfelli e Berto tacciano, proprio perché consapevoli della necessità di meglio approfondirsi e rinnovare in un certo senso un mondo un po' esaurito, e Calvino e Rea nei loro ultimi libri appaiono lontani da certe irruenze giovanili e già non potremmo più dirli dei neorealisti (e forse a conti fatti non lo sono mai stati: il primo per quel tono di favola che fa da sottofondo al proprio tessuto narrativo, l'altro per il suo inserirsi in una tipica tradizione classica che si riallaccia al Basile), ma semplicemente dei narratori. Il neorealismo dunque sembrerebbe destinato a languire.

La verità è che l'infatuazione va passando: o forse è stata un'infatuazione anche salutare, ci ha permesso di liberarci da certi difetti facendocene, è vero, acquistare degli altri, ma d'eccesso e di generosità, e di questi è più facile liberarsi. Certo, il neorealismo, nella sua espressione più grezza, è finito: finito da sé, riconosciamogli questo merito, col silenzio di tanti autori che hanno avvertito, a cose più tranquille, la provvisorietà d'un metodo o se si vuole d'una prosa, per affrontare la realtà e cavarne una qualsiasi vicenda. Anche nel cinematografo, per riallacciarci a quanto dicevamo in principio, assistiamo all'involuzione, o alla stasi, o a un diverso bisogno di ricerca, dei più dotati registi nostri. Il documento andava bene fino a quando poteva servirci per farci scoprire certi fatti, porci davanti all'evidenza d'una realtà aspra e dolorosa e altrimenti diversa da quella che vent'anni di regime fascista avevano tentato d'occultare sotto l'orbace delle divise e la fastosità dei cortei e delle adunate. Ma adesso il documento non ci basta più, e si rivela insufficiente: quella prosa ibrida a base di esclamazioni più o meno triviali e di « disse » infilati ad ogni battuta di dialogo è invecchiata, nel giro di pochi anni, come è invecchiata la prosa d'arte: sono giocattoli troppo di lusso, per una narrativa come la nostra ancora non organicamente sistemata in una tradizione. Allo scrittore si chiede oltre il compito d'una rappresentazione quello d'una interpretazione, una scelta e non più un'imposizione, nella materia da trattare, non più la spavalderia d'esercitare la parte del nudo cronista ma come un sottinteso giudizio, il bisogno di risalire alle cause, un impegno quasi morale, e una maggiore e più sincera ricerca d'umanità, al di là di ogni *engagement* politico o di ogni nervosità di scrittura.

« C'è qualcosa nell'idea del realismo nella letteratura d'immaginazione, che « confonde tanto i lettori che gli scrittori. Così come lo si intende di solito, esso « è parente di ciò che in pittura si chiama rappresentazione. Il fatto è dinanzi a « voi e voi lo descrivete, aggiungendo naturalmente qualche tratto che spicchi « qua e là. Ma nessuno può ridursi completamente a una macchina fotografica. « Anche l'operaio più realista paga un piccolo tributo a ciò che si chiama arte. « Dove ha termine la rappresentazione e comincia l'arte? L'ubicazione di quella

«linea crea spesso altrettanta confusione per gli artisti effettivi che per il pubblico».

Sono parole che trascriviamo dal saggio «Il concetto del realismo in uno scrittore» di Sherwood Anderson: e ancora:

«Non sarebbe meglio capire che il realismo, in quanto la parola significa «la realtà della vita, è sempre arte cattiva — benché possa essere ottimo giornalismo? Il che è un'altra maniera di affermare che tutti i cosiddetti grandi realisti non erano affatto realisti e non intendevano di esserlo. Madame Bovary non esisteva nella realtà. Esisteva nella vita immaginativa di Flaubert e a lui riuscì di farla esistere nella vita immaginativa dei suoi lettori».

E, alla fine dello stesso saggio: «Ci sono, capite, due generi di realismo: il «realismo della vita vera che è un cimento per il giornalista, e il realismo della «vita del libro o della novella. Questo, direi, è il lavoro del vero narratore».

Sagge parole, che potremo applicare anche a proposito del nostro neorealismo. Ancora da uno scrittore americano, dunque, ci viene l'invito a meditare su certi errori e l'indicazione della giusta via da seguire perché il neorealismo possa darci delle opere e non più degli esperimenti, diventare scuola e non vegetare come accademia.

Per concludere questo discorso necessariamente sommario, noi vorremo indicare non tanto al lettore di queste note quanto ai nostri colleghi e coetani, la recente raccolta di racconti di Marino Moretti: *Uomini soli*, un libro dove tutto è detto e tutto è affrontato, ma con quanta dignità umana e di stile. Racconti come «L'operazione», «Dar moglie al cavaliere», «Doctor Mellifluus» non sono solamente un esempio, ma una lezione. Ci auguriamo di cuore ch'essa venga al più presto raccolta: e che il neorealismo diventi, finalmente, un «nuovorealismo». Sembra un giuoco di parole, ma a pensarci non è.

MICHELE PRISCO

(Per gentile concessione di «Leggere» rivista bibliografica di imminente pubblicazione).

Le Ombre Rosse

Le Ombre rosse, sono in realtà i chiarori delle sale cinematografiche, quando ronza la macchina e filtra la colonna luminosa illuminando lo schermo

di

GIUSEPPE TURRONI

Lo spettatore cinematografico un po' sensibile non può mancare di cogliere le diverse e anche «difficili» suggestioni che emanano da queste conturbanti pagine del fiorentino Piero Santi. Il quale forse non amerà il cinema come manifestazione artistica di personalità creatrici (il titolo non è ricavato dal celebre *Stagecoach* di Ford; «ombre rosse, sono in realtà i chiarori delle sale cinematografiche, quando ronza la macchina e filtra la colonna luminosa illuminando lo schermo; e ombre potrebbero essere anche gli spettatori stessi che nei corridoi si aggirano e si fermano improvvisi: ombre già quasi e quasi già uomini, e rosse, non grige come quelle dell'Erebo pallido: ombre e forse uomini certi; ma ombre rosse»), ma sa peraltro cogliere, da questa manifestazione di spettacolo collettivo, l'essenza più segreta dell'individualità umana, della vera intelligenza dell'uomo, la quale «ci è stata data solo perché sapessimo, con quella, giudicare il peccato».

Santi pratica un vizio — confesso — cui la «normalità», sorretta da una discreta vocazione umana, guarda senza condescendenza e senza odio; se ne discosta tuttavia — è naturale! — con aperta insofferenza. Ma esso è una condizione spesso volte nativa dell'individuo. L'abituale frequentatore di sale cinematografiche, solo che stia ad occhi aperti seguendo il destino delle «ombre» inquiete intorno al miraggio di un «incontro», dell'«imprevisto», di un volto amico e di una parola cordiale scambiata col vicino sullo svolgimento della storia che si sdipana davanti ai nostri occhi, lo spettatore dicevo, che non si comporti muto e scontroso come lo scrittore di pag. 20 («non vedeva nulla perché preso dal suo strano egoismo: strano perché troppo immediato: così infantile... Egli rimane sempre nel fondo del cinema, isolato dagli esseri umani che popolano la sala, nulla volendo vedere»; ecco il vizio crudele di tanti «esteti», impersonali creature, individui i cui globuli rossi agiscono soltanto quando essi comandano, meccanicamente; per conto mio, grandi gioie ho provato nei cinema popolari, non per uno sterile, programmatico vagheggiamento «classista», ma perché qui gli esseri sono veramente se stessi, così «intelligenti» e immediati a cogliere

la nozione esatta dell'impossibile destino dell'uomo: il pubblico allora non mi pare un mostro, come direbbe Calvero, ma Uomo, l'essenza della nostra stessa specie), — costui si sarà quotidianamente trovato a contatto con queste torbide personalità in eterno combattute — che angosciata puerilità, la loro — tra il « comportamento » legittimato dalla società che li disprezza (Santi dice: « i borghesi »), e la necessità di una naturale espansione, e il bisogno di fraternità, e di affetto. Queste sfuggenti creature popolano per la gran parte l'ultimo libro di Santi (che non è un romanzo, com'era nelle intenzioni dello scrittore, ma ancora il *Diario* che dagli *Amici per le vie* del '39 fino ad oggi, compie sforzi dolorosi per caricare di sintesi emblematiche, estrovertite e tragicamente limpide, la propria spietata autobiografia). Esse tessono lo scenario — è un teatro contro luce, Santi — di una appartata tragedia senza denuncia. Il loro dramma è privato. Come potrebbe non esserlo se la condizione prima di codesto è la reciproca puntualizzazione, la chiarificazione sia pure esteriore e accanita, delle due parti in causa. E non desidereremmo, a volte, un più amaro, naturalistico positivismo, da parte dello scrittore? Se la società è sbrigativa nel suo disprezzo, gli « altri » sono silenziosi, talora subdoli e satanici, nella loro « conquista ». E non deve esserci scampo, né per noi né per essi. In mezzo, le creature pure: i fanciulli. E ci è il racconto di Andrea (cap. IV, del *Cinema Lumen*) il quale, assiduo frequentatore di una saletta parrocchiale (la dolce provincia della solitudine, la timidità di fronte agli « estranei » che s'infiltrano nei nostri « clans » e ci spodestano dalle miti e « familiari » consuetudini; chi vive in provincia, e chi è molto solo, capirà la stupita bellezza del cap. 4); trova un giorno, sempre così rassegnatamente solitario, un amico: un micino acciambellato sulla poltrona vicina. Da quel pomeriggio, puntualmente, i due si danno convegno allo stesso posto. Andrea si mette il gattino sulle ginocchia e guarda il film (che è sempre, ovviamente, uno schema, in *Ombre Rosse* — « il film narrava una storia di indiani cattivi e di pionieri audaci che avanzavano a cavallo con lo stendardo stellato che batteva al vento » — avvolgente però più l'affannata individualità della psicologia del personaggio che non il suo soddisfacimento fisico). È felice. Ma ecco « arrivare » un giovanastro, che ha pagato per vedere il film e lo vuole guardare dal punto più comodo, e proprio dove stanno seduti i due amici; prende il gatto per la coda e lo lancia per terra. « Andrea... sentì un gran vuoto nel cuore. Cattiveria, egoismo, tutti i sentimenti che fanno forti gli uomini, lo avevano colpito d'improvviso; ma egli sentiva soltanto quel gran vuoto e, se mai, unico sentimento che quel vuoto in gran parte riempiva, era quello di essere stato colpito da una ingiustizia: poiché è l'ingiustizia il peccato che più facilmente avvertono gli uomini e perciò i bambini. Il giovanotto, che era grosso e mal vestito, si era ormai messo a seguire il film, dimentico, pareva, di tutto. E il fanciullo lo guardava, rinchiuso nella sua poltroncina, di sotto in su, con i suoi occhioni dove lo stupore di sempre

era inquinato da una prima consapevolezza». È chiaro, da parte di Santi, il processo di appropriazione di una realtà altrui allo scopo di rivolgerla verso i propri fini moralistici (la principale tra le molteplici ragioni di un romanzo); che stavolta, come sappiamo, sono di natura estremamente intangibile, « anormale », e non per qualsivoglia « pruderie ». Ed è qui — lo avvertiva Giancarlo Vigorelli sul n. 39 de *La Fiera Letteraria* — il limite del romanziere Santi, questa sua « bianca » rinuncia ad una consapevolezza universale; un Moravia — sfiorano entrambi il grottesco perché entrambi coinvolti nel meccanismo erotico; e il sesso, se non « incide sull'anima », sconvolge altresì la consapevolezza pratica, quotidiana dell'individuo e dell'artista — reso ancora più solo, schematico e « passivo » dalla incomprendimento della società, che lo giudica con le nozioni così basse e avviliti di cui poi Moravia e pure Santi si valgono per accusare a loro volta gli altri, tutti sporchi, tutti quanti corrotti, inconsapevolmente oppure no, tutti tranne Andrea, Agostino, tranne coloro che stanno in mezzo avendo ricevuto dalla natura il marchio di una impotenza fisica che non si può neppure riscattare alla luce di un'alta ideologia, dell'intelligenza e dell'ironia (Santi, quindi, meno che mai, anche se il suo, nota benissimo Vigorelli, « è un peccato che soggiorna nel limbo dell'intelligenza e non si incarna mai nel purgatorio del cuore »). Vedete come Andrea entra candidamente nel vizio di Santi, e dei due che, in fondo alla sala si stringono freneticamente per la mano, smarriti nel gorgo di un peccato cui Santi dà, sì, il suo nome (e, fino a un certo punto positivisticamente ne ricerca le ragioni psicologiche e sentimentali, l'origine ambientale), ma un nome che alla fine sembra anche sadico o detto con eccessiva disinvoltura e crudamente fine a se stesso, perso come è intorno alla nozione di fin troppo astratte moralità, di fin troppo imparaticce spiritualità « di comodo ». Insomma, e in parole povere: a noi interessa più il destino futuro di Andrea (che scambia il peccato innaturalmente sessuale per disinteressato amore verso il prossimo, anzi, « amore tra gli uomini, una bontà ed una generosità »), interessa più che la futura sessualità di Fabio, il quattordicenne rivenditore di gazose del cinema Astoria, cui non soccorre neppure l'intelligenza — quella lucida malizia — del sesso, povero ragazzo di ottusi riflessi e quindi al limite estremo — insieme a Santi, ma questi dall'altra parte — della disperazione, il quale in un torrido pomeriggio d'estate scorge la matura Clara accarezzarsi il corpo nudo, in piedi, nel gabinetto delle signore, — e in definitiva ci interessa più Clara del vecchietto « deus ex machina » del Cinema Alhambra, il quale appisolatosi nel sonno della morte, lascia una specie di testamento morale dove, oltre alle enunciazioni su riportate intorno alla natura del peccato dei sensi che non incide sull'anima (« basta che essa ne resti libera e allora non si tratta di peccato »), è data una statistica « dei films che hanno un contenuto di moralità anche segreto, anche inconsciente. E questo, per mostrare agli uomini che la moralità, anche quando non la

si ricerchi direttamente e coscientemente, è una necessità della nostra natura umana». Perché infatti se, guardati con occhio sgombro dal fascino proveniente dalle loro sconcertanti personalità, questi personaggi emblematici mostrano la trafila dei moralizzati paragrafi dello scrittore. E per questa via il romanzo non nasce. Come non nasce un film da una ideologia astrattamente intesa. Come l'«intelligenza» non è un fenomeno trascendente l'uomo ma una necessità ad esso quotidianamente intrinseca, un ponte di passaggio tra noi stessi e la coscienza. Santi invece solleva il ponte levatoio tra sé e il prossimo, e giudica, e il suo giudizio è sempre interessato, e la sua sessualità è spesso compiaciuta, e la sua disperazione una «circostanza» direi quasi occasionale, in balia della volontà e del desiderio degli «altri»: i crudeli vincitori della vita. Moravia si salva nel racconto, turgido e disteso. Santi no; si salva per quelle sue doti di acutissimo moralista capace di afferrare le più impercettibili qualità di una atmosfera. I cinema restano il limbo rosseggiante dello scrittore; il fuoco dell'inferno è a due passi, basta sederci, e ascoltare Satana nella stessa condizione in cui Max Jacob incontrava Dio in un cinema periferico. *Ombre Rosse* è un libro che enormemente interessa chi fa la professione di «omonimo del cinema»; ci svela orizzonti ambientali finora insondati nella loro autoimpietosità, in quella particolare pietà di Santi che non sempre è interenimento fisico e sessuale obbligato ed esteriore. Ecco il diario del vecchietto, una trascrizione criticamente estrema, ma non per questo sterile, delle impressioni di migliaia di spettatori a metà strada tra la coscienza e la privata follia. «,Oggi, 16 m. Film mediocre. Tre punti immorali. Due baci. Al secondo bacio, il giovanotto davanti a me s'è fatto più audace ed ha sfiorato la spalla della donna vicina. Bella donna. Seminuda. Il giovane insiste. È riuscito; dopo lungo tempo. 18m. Inferno e dannazione, Io, io io. E Clara bellissima — Calze finissime: g. quasi nude» (la parola nude sempre scritta in corsivo). Incoscientemente forse contrapposte alle quasi euforiche enunciazioni moralistiche di questo squallido «demiurgo» — che starebbe a rappresentare la «media» della moralità aggiornata e determinante le azioni e reazioni inconfessate dell'individuo, nel caso nostro, del frequentatore di sale cinematografiche —, e ribalta in una sorta di difesa acutamente strenua fino a toccarne il vertice definitivo del giudizio astratto, ecco la personalità dell'uomo-artista Santi, la sua fisica impossibilità nel procedere spedito per la diretta via del romanzo. E la sua ironia. Che non supera il suo modo allarmato (la nostra pietà finirà per vergognarsi di sé, un giorno?) se non in una forma riecheggiante la misura classica del bozzetto, della prosa d'arte (il soccorso, calibratissimo *Prologo*). È il destino del moralista. Figuriamoci se determinato da nozioni «particolari» di peccato, di intelligenza e bontà! Per Santi, l'unico contatto con una società vista nell'umanità più scoperta può manifestarsi solo nei cinema. La sincerità del sesso è l'unica condanna che la società infligge all'uomo Santi (condanna poi ritorta dall'uomo stesso in offesa), è l'unica menzogna cui lo

scrittore è condannato dinnanzi alla propria arte. Senza giochi di parole; a Santi rimane il mirabile bagaglio di un profondo spirito di osservazione, dalla mediocrità dei « normali » accettata e manifestata con superficiale insensibilità.

Santi non ama il pubblico del cinema, ma se stesso tra quel pubblico, si ama con un sorriso tristissimo che sta tra il narcisismo ononistico del protagonista dello ultimo bel capitolo sul Cinema Splendor e tra l'aspirazione, — una sorta di angelismo mondano, o di satanismo umanitario, — ad essere animalescamente sottile nella depravazione di Augusto (una specie di vecchio Dorian Gray di cinema popolare). Naturalmente Santi è tutte queste ossesse creature; d'altronde, qui non interessa. Interessa bensì dove potrà giungere l'umanitarismo cui s'è accennato, « cattolico » o « borghese » poco importa. Dove, verso quale « classicità » o « romanticismo » del peccato? In un incrocio tra Jean Genet e Sandro Penna (Augusto è questo), o tra Gide e una predisposizione, tutta latina, al sentimentalismo della altrui fisicità (amata con appassionata, appassita quasi, ironia)?

I soldatini dell'Astra: come sono veri. Ma si fermano nel netto ritaglio della verità, si stabilizzano in questa ferita dell'intenerimento di Santi. Restano figurine, un coro di figurine sullo sfondo rosso-nero del cinema; che non basta, come non basta l'anomalia di Santi a restituirci l'intero dilemma tra bene e male. (L'occhio neorealista ci ha avvezzi a ben altre profondità. Questi soldatini, se alleggeriti in vivace allegria, potrebbero essere di Castellani; Castellani non è un neorealista, attenzione, è un solitario « attivo », uno che dalle tensioni della società d'oggi trae le note che più lo placano nella sua angoscia di esteta dibattuto tra la verità dello uomo e la sua « forma »). Leggiamo da pag. 60: « i poveri ragazzi esuli del Sud e del Nord, seguendo le parole degli imbonitori atteggiano il volto a sorrisi dove invano vorreste però scorgere una attenzione reale o una reale felicità; ... questa città dove debbono vivere è troppo ignota e troppo grande, e cercano in ogni modo di attaccarsi a qualcosa, a una strada o a un cinema.. Il cinema ed il film riconciliano i solitari soldati con la città ignota, perché la sala è ormai familiare e perché i volti degli attori sono anche familiari; e familiari quelle voci. Se poi, talvolta, appare sullo schermo un documentario sulla loro terra natale, osano anche alzare un poco la voce parlando tra loro e si eccitano: ecco, Santa Rosalia, la festa lussuosa, ecco il baldacchino, le luci, la grande via Etnea ». E i ragazzi dello Astra: « Prendono posto, non rumorosamente se sono soli: ma non appena vedono entrare un amico e se giungano in gruppi di quattro o di cinque, allora, sì, hanno bisogno di farsi sentire, hanno la necessità, tutta italiana (ma forse addirittura umana) di far conoscere agli altri la loro presenza, la loro realtà fisica; parlano perciò, a voce alta e ciò che dicono si riferirà sempre ad una ironia: verso il cinema, verso gli amici, verso anche se stessi; perché una popolazione intelligente come può non affidare all'ironia la propria fiducia e anzi il conforto della vita stessa? ». « Alla fine del primo tempo... sono tutta una cosa con la sala stessa,

con le poltroncine, con i manifesti alle pareti annuncianti i prossimi films: sono « essi stessi », anzi, in primo luogo, il cinema; e l'aria vibra ancora... »; che sono annotazioni di un uomo « vero », che ha trovato nel giro del proprio sangue la forza della confessione, e di una compassione per il prossimo, anche se atrocemente definita, fonda. Santi non sempre regola sinistramente le luci della « bolla ». Così niente ci appare infernale, e tutto si mostra umano. Ma crede forse Santi, con queste sue stupende pagine, di avere esaurito la completa vita del cinema? Il suo non sarà alla fin fine un disperato compiacimento; le sue « ombre non avvolgeranno con sinistra pietà l'anima dell'uomo, dell'uomo che non è ombra, ma solo vita, e pietà naturale? Quanto guadagna al giorno un soldato? ce lo chiediamo oltre la « pratica » pietà di Santi. Dov'è la somma di problemi e angustie dignitosamente umane che si nascondano sotto la grossolana auforia dei giovanotti dell'Astra?

Gide fu, al cinema, come lo scrittore muto e scontroso. Era rimasto, per adoperare una notazione di Santi, ai tempi del muto nelle cui sale oscure e silenziose i « sacerdoti del vizio » compivano i loro atti e gli esteti, avvolti nel ritmo della visione, non si curavano della folla. Poi si accesero le luci. Il « buon costume » non poteva offrire ai « peccatori » arma più chiara ed angosciata.

Il frammento che riportiamo è tratto da *Un Rude Hiver* (1939) di Raymond Queneau; rende l'atmosfera di un cinema popolare e ci serve per far risaltare la più profonda umanità dell'ambiente descritto da Santi. « Una puzza compatta avvolgeva tutta quella gentaglia che palpitava alle avventure di un cow-boy. Senza l'intervento di una parte della sala che gli gridò con veemenza « stà in guardia! », il detto cow-boy sarebbe morto in seguito a un tradimento. L'esecuzione del traditore provocò urla generali che sconvolsero l'ordine degli strati di fumo sopra gli spettatori ».

GIUSEPPE TURRONI

NOTE E CORSIVI

Interpreti e vita reale

Ci trovammo, il Capitano ed io, quella mattina d'ottobre, nel cortile d'un edificio scolastico del quartiere Esquilino, a Roma. È un quartiere a cui già si affaccia la periferia più povera dei grandi caseggiati popolari, sebbene dominino nelle vie principali gli edifici del tempo giolittiano. Nella scuola si girava un film di Lattuada. Il Capitano ed io eravamo stati chiamati a prendervi parte. Io avevo già fatto l'attore con Lattuada, nel film « Il Cappotto ». E durante la lavorazione del « Cappotto » avevo conosciuto il Capitano: un ufficiale in congedo che ricopre attualmente un impiego da ottantamila lire al mese, è scapolo e vive in un alberghetto con poca spesa. Per lui il Cinema è, a quanto ebbe a dirmi, « un'occasione benedetta per fare centomila lire tutte in una volta » ed è anche, sempre a quanto egli stesso mi disse « un'occupazione molto divertente ». Il Capitano non ha la pretesa d'essere un attore, né di possedere una faccia particolarmente fotogenica. « Una parte vera e propria — mi disse — non mi sentirei di farla. Ma come tanti altri, posso comparire in una scena. Non credo che nei film si debbano vedere delle facce specialil ». Il Capitano si dichiarò un fervente e convinto ammiratore del neo-realismo, che egli definiva: un modi sincero di rappresentare cinematograficamente la realtà. Anche nel film dedicato alla Scuola egli « compariva come tanti altri » e mi disse, quella mattina d'ottobre, che sperava che Lattuada lo avrebbe tenuto per parecchi giorni, per dargli modo di « fare centomila lire ». Mi domandò se mi fosse stata affidata una « parte ». Gli risposi che non lo sapevo. Ed era la verità. (Poi non se ne fece niente, e Lattuada rinviò ad una più favorevole occasione la mia utilizzazione come attore).

Nel cortile dell'edificio scolastico dell'Esquilino c'erano attori, generici, e tanta gente, proprio tanta. Gli attori erano truccati e vestiti in modo speciale. I generici avevano indossato abiti di circostanza. E la gente qualunque, chiamata a comparire in quella scena, era venuta coi suoi vestiti d'ogni giorno.

C'erano tante mamme coi loro bambini, ai quali avevano fatto indossare il grembiule nero di scolari. Gli aiutanti di Lattuada pescavano i bambini, prendevano nota dei nomi, li staccavano dalle rispettive madri e li accompagnavano in un'aula dov'era stato piazzato l'armamentario della ripresa cinematografica. Le madri erano in subbuglio e vociavano, perché alcune erano state convocate a domicilio, altre erano venute lì senza convocazione, avendo sentito dire che il regista aveva bisogno di bambini.

Agli aiutanti di Lattuada più d'una madre si presentava con qualche fotografia credenziale: « Il mio ha già fatto tre film, ecco qua le fotografie ». Qualcuna faceva la voce di pianto e diceva: « Fate lavorare il mio. Il padre di questo è disoccupato da cinque mesi. Vengo qui dall'Acqua Bulicante ». Per i bambini le madri avevano portato uno sfilatino di pane o un maritozzo. Quelle che non erano state convocate si agitavano per convincere qualcuno degli aiutanti di Lattuada ad accettare l'offerta della collaborazione del loro bimbo: « Ce ne avete messi tanti, e uno di più che vi fa? ».

Un bimbo che aveva cinque o sei anni cominciò a piangere. Non voleva distaccarsi dalla madre. Era timido, o aveva paura. La madre cominciò a parlargli concitatamente, gli dette qualche strattone, poi gli appioppò uno schiaffo. Il bimbo prese a gridare. Altre madri intervennero per sottrarre il bimbo ad ulteriori ceffoni. Qualcuno degli uomini presenti ebbe parole aspre verso la donna: quella era infuriata e quando si convinse che il bimbo non sarebbe entrato in scena e dovette sfilargli di dosso il grembiule nero, lo trascinò fuori dal cortile della scuola, e giunta sulla strada si sfogò appioppandogli degli schiaffi sulla faccia e sul sedere. Uno dei Metropolitan ch'era in servizio d'ordine intervenne a diffidarla e la madre furente gli gridò in faccia: « Vengo dal campo sfollati. Ne ho altri due più piccoli. Mio marito è in sanatorio, e questo disgraziato oggi mi poteva guadagnare la giornata ». Mi si accostò il Capitano, che avevo perso di vista, e commentò l'accaduto: « Per certi infelici il Cinema è l'unica risorsa, creda a me. Quella disgraziata donna avrebbe sfamato la famiglia, almeno oggi ». Ci passò d'accanto uno degli attori ch'era sceso dalla sua automobile all'ingresso del cortile. Aveva l'aria stanca e insonnolita. Il cerone e il ritocco agli occhi lo rattristavano ancora di più. Rispose a mezza voce a qualcuno che lo salutava: Buòn giorno commendatore! ». Un generico lo salutò chiamandolo per nome. Gli si fecero incontro un segretario, la sarta e la sua aiutante. Il Capitano mi disse: « Guadagnano milioni. Certo ch'è una fortuna azzeccarla come quello lì. E pensi lei a che cosa guadagna una Lollobrigida. Cinquanta, sessanta milioni per volta ».

Un segretario uscì dall'aula in cui era stata preparata la scena gridando: « venite qui! volete la carrozza? Avanti, siamo già in ritardo ». Si mossero i capogruppo delle comparse a riordinare la massa. Le mamme furono invitate perentoriamente ad uscire dal cortile: « Sgomberare, sgomberare, aria, aria ». Qualcuna delle madri gridava al suo bimbo: « Lo tengo io il maritozzo, te lo porto più tardi ».

Entrammo tutti nell'aula e prendemmo posto come ci fu ordinato. La macchina da presa era piazzata fuori dalla porta ed avrebbe « visto » siltanto un gruppetto di persone, in fondo alla sala, sedute dietro un tavolo.

Il regista spiegò la scena e disse a tutti quello che c'era da fare. Starsene fermi, senza fumare, senza chiacchierare.

La gente che si trovava a fare del cinema per la prima volta si guardava intorno incuriosita. C'erano degli autentici Maestri di Scuola che ripetevano la scena d'una premiazione. Il Capitano s'infilò attraverso i vari gruppi fino a raggiungermi e mi disse: «Ma è tutto spaventosamente vero. Io mi meraviglio che quei vecchi Maestri abbiano acconsentito a...».

«È un'intervista, caro Capitano, — dissi a bassa voce — è un'intervista concessa al Cinema, con la più assoluta sincerità. Ed anche Lei ed io ci lasciamo intervistare, in questo momento Lei stà ripetendo dinanzi alla macchina da presa quello che mi disse quando c'incontrammo la prima volta. Se ne ricorda? Mi disse: «Solo così posso fare centomila lire, tutte in una volta». Il Capitano parve contrariato: «Ma che c'entra questo? E Lei, perché c'è venuto?» S'udì la voce di Lattuada che diceva: «Ora voglio il più assoluto silenzio». E i suoi aiutanti gridarono in coro: Silenzio, basta!

Il Capitano sparì E io continuai tra me e me il discorso. Sissignore è proprio così: spaventosamente vero tutto. Nessuno si trasforma. Lei ed io rimaniamo due interpreti presi dalla vita reale, cioè lo spettatore, il pubblico. Non s'illuda, Capitano, noi non siamo quello che alle recite classiche di Siracusa è il coro della tragedia. Il coro recita. Noi no. Ed anche quell'attore che Lei ha invidiato rimane quello che è, così com'è. Se recitasse sul palcoscenico sarebbe Amleto o Alfredo o Max, e poi si rimetterebbe la sua scorza di povero diavolo coi dolori di stomaco e i graffi d'un'amante gelosa. Qui tutto vero. Le dispiace, Capitano? Noi non entriamo nel Cinema, ecco tutto. Restiamo nella vita reale, come la mamma che schiaffeggiava il bambino che non voleva guadagnarsi la giornata.

E. G. MATTIA

Problematica di Fellini

«La Strada» di Federico Fellini: possiamo definirlo un film cattolico? La domanda può destare sorpresa e meraviglia. La storia di Gelsomina e Zampanò non pone in effetti nessun problema di natura propriamente religiosa e chi l'ha ideata non si è in fondo proposto alcun fine edificante. I personaggi di Fellini prescindono peraltro da qualsiasi credo «cosciente»: o non sarebbero dei bruti. Essi hanno bensì dei riconoscibili ascendenti letterari e cinematografici, ma il terreno culturale che li ha in parte partoriti sembra escludere ogni riferimento a una probabile tematica cattolica. Per Zampanò potremmo anche risalire a certi motivi della nostra narrativa naturalistica a cavallo fra gli ultimi due secoli, fino al Paolieri delle «Novelle Toscane» e al D'Annunzio delle «Novelle della Pescara». E che nei fatti la più vera natura di questo personaggio abbia poi finito per subire la contaminazione degli schemi interpretativi americani di Anthony Quinn, non conta troppo ai fini del nostro discorso). Più vaghi, certo, i prece-

denti di Gelsomina, personaggio sul quale Fellini ha evidentemente puntato il grosso delle sue carte nella direzione di una maggiore originalità creativa e di un superiore sforzo fantastico. Per lei ci sarebbe da fare, per adesso, un solo nome: Charlot ma un critico malevolo ha già suggerito, e non senza acutezza, di pensare a Macario). La spregiudicatezza formale e la spericolata libertà di certe soluzioni filmiche (per esempio: quell'abilissimo passaggio da un estroso ritmo di balletto — con Gelsomina saltellante al seguito di un divertente gruppo di suonatori di campagna — al terrificante incedere di una processione che ha del surreale, fino alle sequenze che ci presentano la fiabesca «entrata» del «matto» sul filo di una corda tesa sulla piazza notturna di un paese sconosciuto), possono ancora ricordarci le geniali fantasie di Jean Vigo, del quale però Fellini non possiede certamente né l'incantata freschezza, né quel senso di poetica anarchia che è forse il dato più personale del grande autore di «Zéro de conduite». Abbiamo così accennato ad alcuni filoni più o meno facilmente citabili senza imbatterci in nessun principio di suggestione religiosa. D'altra parte non pretenderemo di ricavare gli elementi di una risposta dalla breve apparizione, ne «La Strada, di alcune suore benefiche e soccorritrici. Dobbiamo dunque rassegnarci a una risposta negativa?

Intanto, non abbiamo toccato il registro fondamentale intorno al quale si è mossa la fantasia di quest'ultimo Fellini: quel *lirismo tragico*, voglio dire, che è stato certo il supremo obbiettivo, la più alta ambizione sinora tentata da questo giovane regista che ci aveva già dato, con «Lo sceicco bianco» e soprattutto «I Vitelloni», una ben diversa immagine di sé; quel lirismo tragico, dunque, che resta in fondo un elemento estraneo alla letteratura naturalistica senza essere peraltro un dato costante della poetica chapliniana. Pure, è appunto in virtù di queste intenzioni lirico-tragiche (e vedremo poi in quale misura queste intenzioni siano divenute realtà espressiva nel film) che i personaggi de «La Strada» finiscono per inserirsi in un'aura diversa e per assumere un significato nuovo. Certo è che Fellini con «La Strada» ha inteso andare oltre un'approssimazione naturalistica delle cose e ha voluto anche superare, o eludere, qualsiasi impegno descrittivo di un determinato ambiente (quello degli attori e dei pagliacci girovaghi) in funzione di un'eventuale protesta umana e sociale. Che la prima idea della «Strada», come ha inutilmente avvertito una rivista di cose cinematografiche nel presentare il film al pubblico dei suoi lettori, sia nata da un'esperienza effettiva di vagabondaggio, compiuta anni fa dal regista al seguito di una compagnia di avanspettacolo, conta dunque assai poco; semmai quell'esperienza sarà servita appena a suggerire una più attendibile definizione figurativa dei personaggi. Fellini mirava ad altro. Diciamolo pure: suggestioni umane e poetiche di carattere universale lo avevano «astrattamente» sedotto, ed egli aveva creduto che fosse giunto il momento di elargire un'immagine più compiuta e definitiva di sé stesso in una opera in cui non si tentasse di approfondire questo o quel particolare aspetto della

realità (il mondo dei giovani di provincia ne « I Vitelloni », il mondo dei fumetti ne « Lo Sciccio bianco »), bensì la natura stessa della condizione umana nella sua assolutezza attraverso la storia di due (o tre) personaggi emblematici: Gelsomina, Zampanò, il «matto». D'altra parte un settore della critica ha già giustamente individuato nel tema della incomunicabilità fra gli uomini il motivo ispiratore de « La Strada », spingendosi persino a stabilire una dipendenza biografica tra Gelsomina e Zampanò da un lato, Federico Fellini e Giulietta Masina dall'altro. Questo, peraltro, nella sua astrattezza, era l'unico tema che potesse servire a Fellini ed alla sua preordinata volontà di cacciarsi nel « lirico » e nel « tragico », a tutti i costi.

Ora possiamo affermarlo: Fellini, con « La Strada », ha commesso un errore radicale, capovolgendo i termini stessi di ogni legittimo processo creativo: anziché partire da una nozione concreta delle cose, da un'immagine effettiva dei personaggi, per raggiungere attraverso un approfondimento delle cose e dei personaggi una significazione più larga, e gli ha superbamente preso le mosse da niente altro che una vaga *intonazione*, una labile suggestione drammatica. Invano cercheremo nel suo film concretezza di sentimenti e di affetti, consistenza di uomini e di cose. Come dire che Fellini ha trascurato l'indagine del « particolare », che è poi il primo compito di ogni vero artista. In compenso, ha scaricato sulle gracili spalle di due tenui figure — Gelsomina e Zampanò — tutto il peso grave di un messaggio. E vediamo quale.

Abbiamo visto che Gelsomina e Zampanò non possono ridursi a una reincarnazione di personaggi naturalistici (« la demente », « il bruto »). La predisposizione di un'aura lirico-tragica intorno a loro ne comporta l'assunzione in una sfera che le « intenzioni » di Fellini vorrebbero ricca di echi e di significati; ne comporta, cioè, la trasformazione in simboli. Ecco dunque che Fellini, con Gelsomina — la quale non è una creatura meno « bruta » di Zampanò, per gli stessi limiti patologici delle sue facoltà ideative e discorsive, — vuole alludere a una gentilezza nativa, a una primordiale spiritualità, a quella elementare purezza dell'anima che un critico ha già definito come « propria dei bambini e dei santi » e che ha il suo presupposto appunto nella pànica idiozia del personaggio. Così Fellini ha finito per conferire a Gelsomina un significato mistico, per dire poco. Gelsomina infatti non pensa: « sente », e le sue sensazioni creaturali sono vere e proprie intuizioni, di quelle cioè che conducono all'immediato possesso della verità, del bene, di Dio, e alle soglie di una comunione con l'universo. (Gelsomina « sente la vita degli alberi » e si ferma attonita nel bel mezzo di un prato a percepire i fremiti invisibili). La sua follia la fa parente stretta dei frati rosselliniani di « Francesco Giullare di Dio » (e a tal proposito sarebbe interessante vedere quanto Fellini debba anche al Rossellini « cattolico » per questo suo recente sconfinare in una tematica trascendente). Lo stesso Zampanò, infine, al termine della

sua tragica vicenda, non è colpito da un vero e proprio raggio della « grazia », scoccato dall'alto? O che cos'altro mai sarebbe quel suo pianto bestiale in riva al mare se non fa confusa espressione di uno che « intuisce » infine tutto il male compiuto e si dispone a una travolgente contrizione, tormentato com'è dal ricordo di colei (Gelsomina) che, viva o morta che sia, è in fondo il suo vero angelo tutelare e benigno, la creatura che senza mai lasciarsi macchiare dalla brutalità del suo compagno, lo strappa infine dalla disperazione col prevedibile espediente delle lagrime ristoratrici?

Premendoci soprattutto di sottolineare un particolare aspetto contenutistico de « La Strada », e forse la parte più interessante di questo contenuto, avremmo intanto preferito, nello stendere queste considerazioni, lasciare da parte ogni principio di giudizio estetico del film. Adesso ci accorgiamo bene di non esservi riusciti, e di aver anzi posto in qualche modo anche il problema della valutazione del film nel quadro della generale carriera di Fellini. Con « La Strada » si apre dunque per Fellini una fase evolutiva, o non piuttosto involutiva, del suo mondo e delle sue possibilità? Abbiamo in parte già detto come questo film, con tutte le sue intenzioni « universali » ed « assolute », con tutta l'ambizione dei suoi temi e le sue più o meno consapevoli implicazioni religiose, non sia a nostro avviso un'opera riuscita. I suoi personaggi sono vaghe incarnazioni di quell'idea « lirico-tragica » che dicevamo aver suggestionato Fellini. La loro umanità manca di veemenza caratterizzatrice, perché troppo approssimativamente definita attraverso un lieve gioco di trovate e di *gags*. Ciò vale soprattutto per Gelsomina e per il « matto ». Si potrebbe affermare addirittura che Fellini, per costringere i suoi personaggi a significare troppe cose, non sia riuscito neppure a far loro esprimere quella povera, sofferta umanità di derelitti a cui pure si allude. Nell'improbabile fatica della « Strada », il regista non è stato del resto aiutato gran ché dalla sua cultura, poiché data l'ambizione degli assunti, Fellini avrebbe dovuto scavare più a fondo con la sua intelligenza in un certo terreno letterario. Si veda infatti quanto banali e trite siano in fondo le battute di quel lunghissimo e già troppo lodato dialogo notturno tra Gelsomina e il « matto »: un dialogo dal quale lo spettatore dovrebbe poter trarre una confortevole lezione di vita, oltre che la chiave di una presunta visione felliniana dell'esistenza, e che in effetti si riduce a una superficiale volgarizzazione della teoria leibniziana dell'armonia prestabilita qualche vago ricordo scolastico, dunque?) mescolata a certe reminiscenze, fresche fresche, della cosiddetta « filosofia » di Calvero (il personaggio più sentenzioso di Chaplin!). Armonia prestabilita, naturalmente, da un vero « ente divino », e non certo immanente all'ordine naturale e storico delle cose: ché in tal caso — trattandosi cioè di una concezione addirittura scientifica e moderna (ci si perdoni l'ironia) — Fellini avrebbe avuto per lo meno il buon senso di astenersi dall'affidarne la divulgazione a un « matto »... E poi, la qualità scadente di quel dialogo non è sta-

ta neppure riscattata dalla recitazione di Richard Basheart e di Giulietta Masina: entrambi certamente eleganti, estrosi e piacevoli, ma altrettanto privi di quella robusta e drammatica espressività mercé la quale il tono stesso delle parole avrebbe potuto acquistare una forza e un significato umano più profondo.

Il decandentismo mistico di Fellini è di seconda mano. Quando si ha invece il coraggio di riprendere un discorso narrativo sul motivo della « sublime demenza » bisognerebbe per lo meno ricordarsi che sono esistiti Hoffmann, Dostojewski e Faulkner. D'altra parte, le condizioni generali della nostra cultura, e della società che questa cultura direttamente riflette, sono tali da consentire un'autentica avventura misticheggiante? Ci permettiamo di dubitarne. Ecco perché concludiamo augurando a Fellini di riprendere col suo nuovo « Moraldo in città » il filo di quel realismo satirico che gli ha consentito le sue prove migliori.

RUGGIERO GUARINI

IL LIBRO DEL MESE

BONJOUR TRISTESSE

FRANÇOISE SAGAN: *Bonjour tristesse*. Longanesi ed. 1954

A un libro giova sempre un bel titolo e « Bonjour Tristesse » è un bel verso di Paul Eluard ed un bellissimo titolo. E forse oltre alla giovanissima età della scrittrice ha contribuito al suo successo rapido e clamoroso come pochi, questo verso che racchiude un significato arcano ma assai seducente. La storia è semplice: una giovanetta parigina preferisce ai libri la calma un po' addormentata di un tranquillo e assolato paesetto della riviera e la cameratesca compagnia del padre: un vedovo giovanile e conquistatore che si è trascinato in villeggiatura una « splendida rosa », tanto bella quanto poco ingombrante.

La situazione è l'ideale per Cecilia, tale è il nome della ragazza la quale è intelligente ma pigra e senza tante complicazioni tiene in mano quel singolare ménage di cui si sente unica e sola padrona.

Alla prospettiva di essere promossa a ottobre preferisce quella, più concreta per il momento, di un bel giovane un po' fatuo con cui amoreggia in riva alla spiaggia e su un cutter. La villeggiatura è bella, e la ragazza se la gode pienamente quando all'orizzonte si profila una rivale, non nel cuore del bel Cirillo ma nella egemonia familiare di Cecilia. Si tratta di una affascinante e saggia signora non troppo giovane e non eccessivamente matura, intima amica della madre di Cecilia. Forte della sua ferrea logica la nostra signora decide di mettere ordine nella vita sconclusionata del padre e della figlia, sposando il primo e facendo studiare la seconda. L'uomo è ben felice della situazione, la ragazza un po' meno.

Erano così comode quelle vacanze assolate, così morbide le labbra di Cirillo! E tra una pagina di filosofia mal digerita e un sonnellino concepisce un piano ai danni della donna troppo ingombrante.

Piano da ragazzina intelligente par suo, niente veleni, niente grand guignol, solo un po' di psicologia che le permette di non scomodarsi troppo e di assistere allo svolgersi degli avvenimenti seduta placidamente in poltrona. La donna sofisticata ma non troppo nei confronti di quella diabolica fanciulla, soccombe e soccombe nel più banale ma, ahimé, nel più tragico dei modi: uccidendosi.

La vita riprenderà come prima ma il padre si invecchierà ogni giorno di più: è destino e forse un poco di regolarità non gli avrebbe fatto male! e la ragazzina è ormai donna. Liquidato Cirillo che le ricorda troppe cose o forse le è venuto semplicemente a noia gli trova rapidamente un successore e così passa tranquilla le sue giornate. Soltanto al mattino, ai primi albori di luce qualcosa che forse è rimorso le preme il cuore. Lei non sa cosa sia, o forse lo sa e si dice « Bonjour Tristesse ».

Questa è la trama che come in tutti i racconti a intreccio psicologico conta ben poco, tutto sta a vedere come è stata trattata e, dato il successo di « Bonjour Tristesse », tutto farebbe credere che la scrittrice si sia meritata dieci con lode.

Anche noi, letto la prima volta in edizione francese, in un clima di acceso « saginismo » eravamo di questo parere.

Leggendolo la seconda volta nella nitida traduzione italiana presentata da Longanesi ci siamo accorti che è scritto bene, assai bene, con uno stile da far invidia a molti romanzieri dalla penna esperta, ma niente di più.

Il racconto che è partito, e ciò avrebbe poca importanza, da un presupposto letterario: un verso, si svolge in chiave fittizia e letteraria: ci si accorge che la Sagan ha letto molto e che ha scritto un racconto da « enfant terrible » per spaventare più i genitori che i lettori, per farsi ammirare più dagli insegnanti che dai critici. Tutto ciò inconsapevole del chiasso, dello scandalo e del successo che avrebbe accolto la pubblicazione del suo libro.

L'idea della trama, è lei stessa a dirlo, le venne in mente quando, dopo aver cominciato a scrivere un racconto in cui « tutto andava bene » si accorse che un tal genere era troppo banale e che ci voleva qualcosa di forte e di diverso. Un racconto pari a una bravata quindi e di bravata conserva tutti gli aspetti. La maniera, ad esempio, con cui la scrittrice descrive Cecilia, descrizione credo sia pure inconsciamente, autobiografica. C'è in questa descrizione un bisogno, retaggio, temo, degli anni di guerra di creare un « eroe » non importa di che tipo e di calibro ma che sia cinico, inconsciente, indifferente, a volte anche brutale (ricordiamo la letteratura « dura » americana di cui è caposcuola Mike Spillan) in poche parole invulnerabile agli attacchi della vita e ai sentimenti altrui. E così è Cecilia che, grazie al suo decadente cinismo e alla sua indifferente abulia può sorbire ogni mattina il suo caffè e la sua spremuta d'arancio. Altri orizzonti non ne ha: l'eroe moderno ha aspirazioni limitate e non ha neppure la fantasia di sognare avventure.

Quanto agli altri personaggi del racconto, hanno ancor minore evidenza della protagonista, sono astrazioni stereotipate di schemi ormai fissi: la donna sofisticata ma umana e addirittura tragica ce la rappresentano ogni giorno i film americani e può avere secondo i gusti, il volto della Stanwyck o della Crawford, non importa, e il dongiovannesco padre fa pensare a uno Chevalier imborghesito dietro la scrivania di una qualche redditizia professione.

« Bonjour Tristesse » è importante come fatto di costume, è una involontaria testimonianza non delle abitudini di vita della gioventù moderna, bensì della tendenza che essa ha a seguire piste già battute più per snob che per convinzione.

E Françoise Sagan è una snob del cosiddetto esistenzialismo. La bruciante letteratura francese del dopoguerra denunciava un aspetto malato ma attuale e vero della gioventù sfiabrata dalla tragedia e dalla fame di una guerra di cui era stata la vittima inconsapevole, svuotata da ogni ideale e da ogni desiderio di ricostruzione dopo aver visto quanto fosse facile distruggere. Da questa delusione era logico che nascesse l'incapacità e quindi vuoto. Nella Sagan invece questo vuoto da effetto diventa causa e causa di una noia pigra e discreta, di una incoscienza abbastanza candida da ragazzina di buona famiglia borghese qual'è.

Nessun ideale da esprimere, non importa; basta esprimersi in una prosa disinvolta; occorre creare un colpo di scena: un suicidio provocato dall'eroina è l'ideale. In questa povertà di elementi non può nascere nulla di nuovo, e ci auguriamo che la Sagan esca dal vicolo cieco in cui si è messa e adesso che la critica mondiale è puntata su di lei in attesa del romanzo che potrebbe laurearla definitivamente scrittrice, rinnovi se stessa e non ci dia una copia riveduta e corretta di questo che forse resterà il suo capolavoro.

LIVIA CONTARDI

SCHEDE CRITICHE

L'ORO DI NAPOLI

Dopo aver riletto « L'oro di Napoli », e trovato in questo o quel capitolo il motivo o il pretesto, da cui De Sica ha tratto gli episodi del suo film, un'immagine ritorna insistente come un leit motif, ed è la prefazione, quella che comincia con « *Napoli, io, certe pietre e certa gente* » e finisce con l'acqua che « *comincia a gelare* » dentro il portafiori sulla tomba della mamma, nell'estrema periferia di Milano. Da queste immagini, scritte in una giornata triste nella vecchia Milano, si ritrova la chiave per capire la nostalgia di Marotta, il suo fascinoso richiamo ad un viaggio della memoria, un viaggio che dura nel tempo e che risveglia i vicoli, la gente e i sorrisi come da un letargo di sonno. È il fascino immediato di questo scrittore, abituato a scendere nel sud sui ricordi della memoria, e che ci dà di Napoli non sempre una immagine vera, ma spesso una fotografia ingiallita. Accostarsi a questa Napoli con l'oggettivazione della macchina da presa è come voler rendere reali i sogni e i ricordi. È una impresa difficile, una impresa che può anche riuscire a patto di immergersi completamente in questa *feèrie* di una Napoli ricreata senza cercare di voler cogliere la realtà. Non è realtà infatti l'immagine di quel venditore di pizze a otto giorni, con quella moglie sculettante e vogliosa; non è realtà quella pioggia di colletti inamidati simbolo della riacquistata libertà del pazzariello; non è realtà quella partita a carte con il bimbo del vecchio conte, che « non può essere considerato un normale gentiluomo napoletano »; non è realtà quella festa nuziale fatta più di lacrime che di confetti, o l'impegno con il quale i vicolanti, studiano il pernacchio, nell'ultimo episodio del film. Sono invenzioni patetiche che restano letteratura che restano non assorbiti nella poesia di De Sica, e

che non sono più, neppure, di Marotta. Curioso fenomeno il cinematografo: si accosta alla invenzione poetica con l'occhio della realtà da indagare, e se non riesce a far propria l'altrui poesia, rischia di restare su un piano di falso ricostruito che perde spontaneità di continuo.

A pagina 191 del suo libro Marotta scrive: « La sua voce passava i muri dei casamenti, ne estraeva il brulicante contenuto come col coltello si aprono e si svuotano i frutti di mare », è la voce del pazzariello. Cosa resta di questa voce nel film?

De Sica ha capito questa impossibilità di tradurre in immagini uguali, i ricordi di Marotta e ne ha preso lo schema e li ha riscritti, egraggiamente verrebbe voglia di dire, ma il mosaico di Napoli che pure è lineare non è sempre vero. Non è vero come la Roma di *Ladri di biciclette*, di *Sciusciù*, di *Umberto D.* Non è vero, neppure come quel grigiore umido e squallido della periferia di *Miracolo a Milano*. Napoli è vera solo a tratti, salta fuori da certe panoramiche sui vicoli che servono di sfondo alle didascalie iniziali, ai vari episodi; nel pianto amarissimo di Silvana Mangano; in quel cortile del conte Prospero B. con l'ascensore esterno, come in via San Biagio dei librai; in quel brulicante accorrere sul terrazzo degli amici appresso all'uomo, che finge di volersi uccidere; o in quel disperato, amaro, impenetrabile, volto di Eduardo, alla fine dell'ultimo episodio, quando si appresta a suonare il violino e la macchina da presa, scivola lentamente via dal ristorante, ai vetri che danno su Santa Lucia: questo è quello che di vero è restato in grembo ai personaggi del film.

« I ricordi della giovinezza gli arrivano a folate come da un incensiere ».

E come folate anche questi ricordi di un taccuino napoletano arrivano a tratti. Ma il film pure sempre egregia cosa, è unitario no-

stante spezzettato in brevi episodi, è ottimamente recitato, nonostante si sia ricorso ad attori di solito scelti più per esigenze commerciali. Ottimo Totò (che già per altro Rossellini aveva consegnato al ricordo in *Dov'è la libertà*); efficace la Loren che nella sua « sofisticata » pronuncia ha trovato una giustificazione da personaggio; buona la Mangano, che finalmente ha trovato il tono esatto per far valere le sue vive qualità drammatiche. Ma ottimo, soprattutto, quel ragazzino di dieci anni, che ha dato luce a tutto il film, nell'episodio più gustoso, con un De Sica nei panni di un gentiluomo svanito, nella partita a carte più patetica e triste che si sia mai vista.

Un film ben fatto, ma sulla linea più di *Stazione Termini*, dunque, che non dei film migliori di un regista, che trova se stesso solo a contatto di una libera interpretazione, *sua* e soltanto *sua*, della realtà.

EDOARDO BRUNO

FRONTE DEL PORTO

Nel considerare la personalità di Elia Kazan nel quadro della più avanzata produzione cinematografica hollywoodiana, mi pare debba tenersi presente il fatto che Kazan è, anzitutto, un sensibile ed attento uomo di teatro. Uno dei fondatori, insieme a Clifford Odets e a qualche altro regista e scrittore di avanguardia, del « Guild Theatre », una compagnia che ha avuto il merito di metter su spettacoli inappuntabili — da *A streetcar named desire* a *Death of a Salesman* — e di aver posto, man mano, all'attenzione del pubblico, personalità singolari di attori ed attrici, tipo Barbara Bel Goddes e, soprattutto, Marlon Brando.

È quindi, direi sulle possibilità ed attività parallele di Kazan uomo di teatro e di cinema che va appuntata l'attenzione e la possibilità di svolgimento di un discorso critico.

Alla fin fine Kazan, in quasi tutti i suoi film, trasporta il teatro nel cinematografo: ma, al tempo stesso, è perfettamente cosciente del nuovo linguaggio che il mezzo cinematografico gli impone, ed alle sue risorse di dedica con perspicacia e, direi, pervicacia, con pazienza da certosino.

Così non accadrà mai che una inquadratura

di un film di Kazan sia men che perfetta, ma che dosata e calibrata in tutti i suoi effetti, spettacolari, ritmici, di dialogo. A volte, certo, questa perfezione resterà mero fatto esteriore; a volte — invece — saprà distendersi in accenti lirici e drammatici di vera genuinità.

Da una impostazione teatrale, non v'è dubbio, derivò la sua prima esperienza cinematografica, *A tree grows n Brooklyn*, ridotto per lo schermo dall'omonimo romanzo di Betty Smith, e che — a mio avviso — resta a tutt'oggi il miglior film dell'armeno Elia Kazan, il suo film più sincero, dove si riuscirono a creare gli estremi di un « realismo magico » cui altrettanto magico risalto davano i volti e i sofferiti personaggi impersonati da Dorothy Mc Guire, James Dunn o Peggy Ann Gardner.

Attraverso un'esperienza polemica di carattere politico, cui tuttavia non mancava un collaterale risalto psicologico, passava anche la storia di *Boomerang*, cui seguivano (nell'ordine in cui i film vennero proiettati in Italia) *The Sea of grass*, un film sbagliato, *Pinky*, la *negra bianca* e *Gentleman's agreement*.

Con maggiore o minore mordente, Kazan tendeva a dimostrare le sue predilezioni verso una materia a carattere « sociale », espressa però secondo precisi canoni di ineccepibile grammatica cinematografica: indulgente, a volte, verso predilezioni spettacolari e suggestioni « a freddo » tipo *Panic in the streets* e, anche, tipo il recente « Salto mortale ».

È indubbio che, dopo « Un albero cresce a Brooklyn », il miglior film di Zazan resta « Viva Zapata »: esempio, soprattutto, di un fare volontariamente a meno delle troppo facili suggestioni dello spettacolo in nome di una nobiltà del recitare e dello scavare in profondità nell'animo dei personaggi.

Al caso esattamente opposto assistiamo con *A streetcar Named Desire*, apparso da noi con qualche anno di ritardo: dove all'indubbia efficacia e validità della recitazione, non fa riscontro altrettante modestia nell'atteggiarsi degli attori stessi in quanto tali, pecca indubbiamente dovuta anche a certo artificio del testo. (E tenendo in conto, anche se si tratta di un complesso di attori egregi, dalla Leigh al Brando, dalla Hunter al Malden). Ed ecco « Fronte del porto » (*On the Waterfront*), film colmato

di benemerienze, premi, entusiasmi ai quali, lo dirò subito, non mi sentirei in pieno di corrispondere.

Tanto per fare un esempio, ecco quanto scrive — senza economia di retorica — G. L. Rondi su « Il Tempo » di Roma (3 dicembre 1954): « ...Perché il prodigio di questa vicenda, gridata e sofferta fra le banchine e le acque di un vero porto di una vera città moderna — dove solo la macchina e la sua civiltà brutta sembrerebbero regnare — è proprio nei suoi costanti sottofondi umani, nella intimità quasi segreta delle sue ragioni psicologiche, nei continui approfondimenti dei suoi intimi motivi spirituali... ».

Secondo un tale ragionamento, direi (a parte la ben più alta prestazione, qui, di determinate facoltà di recitazione), anche *Give us this day* di Dmitryk, sarebbe da porsi sullo stesso piano. Con la differenza, magari, che gli operai di Dmitryk hanno sovente moti di — sia pur facile — comprensione umana, mentre questi di Kazan — per far piacere alla « tesi » imposta loro dal regista — dimostrano per tutta la durata del film una indifferenza assoluta — vera « massa brutta » — e solo nella sequenza finale hanno un sintomo di reazione invero poco credibile perché del tutto repentina e inaspettata.

È questo il difetto maggiore di *On the Waterfront*, difetto di « antirealismo » quando tutta l'impostazione del film è fin troppo visibilmente realistica (la banchina, il porto, la città): verso la fine, quando Brando viene « pestato », sarebbe stato lecito attendersi una « scazzottata » generale (mi viene alla memoria un esempio che, fatte le dovute differenziazioni, calza: « The quiet man » di John Ford); invece non succede niente, si presume in degli scaricatori di porto una « coscienza di classe » che preordinatamente li muove, determina le loro azioni e sfocia in un retoricissimo finale. Secondo Kazan, degli scaricatori — come in un « incontro di gentiluomini » — sarebbero i più adatti a fare le « guerra fredda ».

Tutto questo, suppongo, va in favore delle particolari convinzioni del Kazan, ma va a scapito del film, cioè della sua credibilità, della sua totale affermazione sul piano dell'arte.

Peccato, perché le premesse umane c'erano:

bisognava soltanto essere meno intransigenti con certe convinzioni teoriche. Oppure, potrebbe anche darsi che il Kazan abbia voluto giocare sull'elemento « sorpresa », giungere ad una sorta di parossismo dialettico, far immaginare allo spettatore (anche il più avveduto) una soluzione e poi non dargliela: il che non credo molto, altrimenti lo spettatore avrebbe il diritto — pur riconoscendo l'« intelligenza » del Kazan — di sentirsi gabbato.

Comunque, *On the Waterfront* è, per molti aspetti, film esemplare. Inanzitutto, per la sua architettura: non soltanto scenografica (ambientazione realistica; del resto il racconto cinematografico che Budd Schulberg ha realizzato, è ricavato da una serie di articoli sulla vita del padre Gesuita John M. Coridan, scritti da Malcom Johnson per un giornale newyorkese), ma anche di impeccabile rifinitura dei personaggi principali.

E poi per tre sequenze (tutte e tre nel primo tempo) di una tale autenticità, genuinità e freschezza da restare memorabili. Sono le tre sequenze, incatenate fra loro, che narrano la storia del primo incontro e dei successivi tra i due protagonisti, Marlon Brando e Eva Marie Saint.

Qui Kazan è veramente in stato di grazia: con sorprendente felicità alterna carrelli in ferrovia a primi piani ad inquadrature angolate dal basso, e si affida ad un dialogo impeccabile ed attento a sia pur minime sfumature psicologiche, nonché a una recitazione mimica del Brando, cui di rado ci fu dato assistere ad eguale. Pare quasi, in queste sequenze, che il resto del mondo sia scomparso, per quanto le parole, a volte, del protagonista lo richiamino con accento incredibilmente disperato e dolente; e, a volte, sia la gelida, nebbiosa, fumosa fotografia di Boris Kaufman a rivelarne la presenza, aumentando il risalto lirico e drammatico della scena.

Un'atmosfera di autentico « pathos » creata con mezzi semplici, semplici parole (a volte solo cenni e sguardi), e dalla quale non si vorrebbe uscire per essere chiamati, come si è detto, a partecipare delle preoccupazioni teoriche del regista, a meno che queste preoccupazioni non ci portassero — sulla stessa linea intimista — a una qualsiasi (e sia pur « incon-

cludente») conclusione. Invece no: si vuole concludere ad ogni costo, il regista tiene a tirare le somme, e la sua conclusione adombra una posizione del tutto arbitraria e personale nei riguardi della collettività.

È umanamente impossibile, lo ripeto, che dei lavoratori siano a tal punto ottusi e pròni al sopruso da non avere — o quasi — reazioni o ribellioni. Senza contare che nella vicenda, ambientata in un clima realistico ma svolgentesi secondo canoni intimisti, si crea una reale frattura per cui — d'ora in poi — si opererà in una zona dove bene e male non esistono più, solo un'idea fissa — l'espressione brutale della massa. Il regista la vede così, ma non si potrà non muovergli l'appunto di avere — in certo senso — « intellettualizzato » la materia piegandola alla sua volontà.

TITO GUERRINI

HONDO

Non trovo punti di contatto tra Hondo e Shane. Quest'ultimo è l'eroe senza leggenda che invano si sforza di crearne una nuova a sua somiglianza, non sopra le ceneri del mito ormai consumato del « pioniere » di stampo antico, bensì nell'immagine intellettualizzata o liricizzata di una contemplazione elegiaca senza tempo, che potrebbe cioè essere di sempre, tanto che i personaggi che vi si muovono sono resi simboli di una tematica ingenua ancora ma già sofisticata, troppo pensosa, o ambigua, o addirittura svirilizzata. Hondo, invece, la sua leggenda ce l'ha, e come riconoscibile nel ritmo della canzone di gesta: impressa nel volto stagionato e triste di John Wayne, da non confondere con l'« angel face » di un Alan Ladd sempre gelido e allarmante, silenzioso perché pensa troppe cose in una volta e non perché ne pensa una sola, ma di continuo, con pena (sono un eroe, ciò che faccio è entusiasmante e retorico?). Hondo ha combattuto, combatte, uccide per sopravvivere, non per alonarsi, davanti agli occhi stupefatti del bambino, del mito dell'eroe; che è quindi diverso dal voler essere eroe ad ogni costo; ed è anche un modo per costruire la classicità di uno stile. Shane arriva alla « farm » come un arcangelo del West sognato dall'infanzia — Sud,

nubi ricciute come zucchero filato, noia — di Carson McCullers; il bambino si « invaghisce » di lui così come la ragazzina di *Invito di nozze*, della nervosa ossessiva morbida Carson, si innamora dell'idea del matrimonio, se ne fa un'angoscia e un mito, la fine di un'infanzia. Shane giunge pulito, liscio, biondo e scattante. Il bambino è un bambolotto di celluloido, goloso e stupito; le sue « boutades » non hanno l'immediatezza della poesia semplice ascoltata sull'onda delle « ballades » nelle notti di plenilunio sulle ginocchia dei vecchi farmers che puzzano di pipa, bensì mostrano la mirabile e cantata leziosaggine di uno scenario rosso e levigato scritto da una persona di garbo. Il western qui aspira a una *féerie* letteraria, a una astrazione gentile del filone tradizionale, scanzonato, picaresco ed epico. Dimentica Bret Harte e piuttosto che restare un confuso e drammatico nordista del sud o sudista del nord, o magari il fumetto di una storia, che è niente del tutto, aspirerebbe alle vacanze frondose ed ossesse di Truman Capote, e appunto alla affocata provincia lirica di una McCullers, anche se l'infanzia del bambino in *Shane* può ricordare certi inquieti e sorridenti ritratti fanciulleschi di Saroyan. (Senza dimenticare, s'intende, i racconti del Saturday Evening Post). Les amis des feuilletons — leggi: del mito allo stato grezzo, come piace alle platee — storcono la bocca: dov'è l'epica d'una retorica, un'epopea nazionale? *Shane* era un film morbido, i solidi cazzotti erano distribuiti da un arcangelo in vacanza (già, quando si allontana, non si sa dove vada, e da chi), piuttosto che da uno scout ben piantato sulla dura terra, coi suoi afrofrori, la sua polvere addosso, il suo variopinto fazzoletto di rigatino. Se *Shane* è l'elegia di miti senza storia e col libero arioso appiglio dell'idea « lirica » di una leggenda (basta vedere il montaggio di quei cieli compiuto da Stevens), *Hondo* è l'elegia sobria e vergine di una tradizione concreta e ancora plausibile. Le analogie « difficili », certi richiami simbolistici (la figura nera del vilain Palance) del film di Stevens, sono sostituiti da un più spiccio e solido procedere del ritmo e della costruzione dei personaggi. La robusta elegiaca asprezza delle scene dell'« avventura » si stempera inevitabilmente in « anarchismi »

di maniera oppure proprio nell'ossequio dello standardizzato tipo « western ». Un tono che non è molto dissimile da quello pacato e serenamente insistito de *Il Cacciatore del Missouri* (*Across the Wide Missouri*, 1950) di Wellman e da certi motivi di *Tycoon* (L'ultima conquista) di quel James Edward Grant cui si deve pure l'incisivo e calibratissimo scenario di *Hondo* (Grant è un collaboratore ormai effettivo della Produzione Fellows-Wayne): commossa partecipazione a una limpida tradizione narrativa che troverà la sua assorta malinconia persino in un western che vorrebbe forse essere la pronuncia di morte della generosa retorica del pionier: quel *Return of the Texan* (1951) di Delmer Daves e Dudley Nichols che esprimeva con fresca semplicità il canto del cigno di una « poesia » ormai al tramonto, « crepuscolare » in ogni caso.

Crepuscolare non è la malinconia intima e sottile, rabbrividente e ombrosa, di *Shane*: anzi, è proprio lo splendore astratto di un rimpianto che vive di vivida luce e di ombra opaca, comunque sempre di ricordi, di invenzioni accorate non dovute però a una fantasia sprovveduta o grossolana. *Shane* è l'astrazione indiretta del romanticismo del western cantato da Ford. Shane è un personaggio, tuttavia, che, dal romanticismo di cui è con ogni evidenza permeata la sua privata leggenda, scende in un clima assolutamente puro ove regnano sentimenti elementari e dove le forze del male non sono però dissimili da quelle ch'egli aveva altrove conosciuto. Si vuol dire che non c'è *trait d'union*, per quanto esse qui corrano parallele, tra « leggenda » (o sentimento del West) e « realtà ». Raramente coincidono. L'affetto del bambino e il suo sentimento incantato per Shane entra in questa discordanza. Tutto scorre calmo e lento. Qualcosa che si rompe non produce rumore: quando Shane se ne va e il bimbo lo rincorre piangendo, è il dolore che verrà dopo (forse), che ci spaventa, non questo di adesso, melanconioso e dolce.

Del resto anche in *Tycoon*, prodotto e intersequenza analoga a quella di *Shane* e di *Hondo*: il cavaliere dal fare inquietante che giunge a una fattoria; in termini più correnti, ma esisteva pure in questo film una discreta dose

di sincerità e di pudore specie nelle scene in cui l'ingenua ragazza cura il famigerato Guibt Egans ridotto in malo modo (e nel colloquio, tutto di corsa e a piedi, tra Guibt e il timido maniscalco pretendente della ragazza). Anche *Across the Wide Missouri* è quello che è e non quel che un'invenzione pseudo-letteraria — o pedissequamente « storica » — vorrebbe che fosse. Si respira aria di larghi spazi, più che in *Shane* perché nel film di Wellman domina incontrastato il piacere dell'avventura per l'avventura (una misura di classicità per l'uomo), mentre *Shane* è una pausa, è un ascoltare, in un clima pieno di risonanze e di echi, le voci di chi fu « eroe » nel senso completo della parola, ma non un leggere gli epitaffi alla Spoon River lasciati dallo scorrere un poco prolisso dei temi westerns, che è davvero ciò che succede con *Hondo*, una lettura, con un certo sapore epigrammatico e formalmente assai curato, di tante « schedine » di piccoli eroi senza distintivo e col destino in mano. Il diverso tono elegiaco di *Across the Wide Missouri* — che è stretto parente del ritmo pacato e vibrante di *Hondo* — è dato dalla voce fuori campo del figlio del cacciatore Flint Mitchell, che rievoca le vicende paterne, ma si noti come l'epica di quelle avventure tenda a riportarsi a un clima meno serrato, meno arzillo e quasi meno picaresco di quello proprio alla canzone di gesta.

GIUSEPPE TURRONI

IL PRIGIONIERO DELLA MINIERA

Cinemascope, vistavision, cinepanoramie e tutti gli altri sistemi di proiezione ingrandita, hanno mutato lo schermo in un belvedere. Potrà cambiare l'ampiezza della cornice o la profondità della visione: sempre però belvedere, dove lo sguardo scorre arioso sul paesaggio minuto o l'indagine curiosa scopre armonie e contrasti di colori e di forme. I maldicenti si lamentano per questa intromissione profana nella natura selvaggia, per la livellazione del gusto portata dai vari Enti del Turismo. Ma, mentre i professionisti del fiotto troveranno sempre una roccia sferzata dal vento ove inebriarsi di mitologismo panteistico, la povera gente dalle facili illusioni può at-

tingere alla fonte della bellezza paesistica solitamente quale è proposta dalle varie sovrintendenze ai panorami e alle Belle Arti.

Così per il grande schermo rispetto al formato normale: sa di cartolina illustrata, nuoce alla fluidità del racconto, è troppo sviluppato orizzontalmente, minaccia di uccidere l'intimismo e l'atmosfera d'ambiente, ha deformato i canoni del Primo Piano, ha distrutto la composizione verticale preferendo l'« Olimpia » di Manet alla « Venere e Cupido » di Luca Cranach il Giovane... ma ha un'efficacia spettacolare senza precedenti.

Il cinema si è servito proprio dello schermo panoramico per sfuggire alla minaccia « popolare » della T. V. La televisione ha una sua efficacia particolare: oltre essersi insediata nell'angolo migliore di ogni casa e aver rinvigorito il gusto per l'attualità viva, ha un linguaggio che, pur nelle intemperanze della sua giovane età, si accosta al personaggio, trova la sua maggiore efficacia in Primi Piani vibranti di umanità, sopporta, senza pesantezze, il soliloquio, il personaggio unico, la lettura, la meditazione. Il Cinema, per attuare la sua tattica difensiva, sfrutta le immense possibilità spettacolari del grande schermo, e insieme moltiplica i propri mezzi espressivi: allarga la visione, approfondisce il senso del paesaggio, rallentando il ritmo del montaggio e dando agli attori un campo d'azione più vasto, crea un ideale bocascena che permette una composizione dinamica nell'interno del fotogramma (pensate quali effetti espressivi avrebbe potuto ottenere King Vidor in alcune scene di « Duello al sole » usando il cinema-scope: la grande raccolta degli allevatori per affrontare i costruttori della strada ferrata, il lungo schieramento di cavalieri lungo il filo spinato, gli immensi pascoli e le mandrie infinite, lo stesso parossistico duello finale).

Henry Hathaway è un narratore stringato, agile, scorrevole; scrupoloso osservatore e cauto sperimentatore dei nuovi mezzi tecnici (è prudentissimo riguardo al colore e ha firmato due soli film in technicolor: « The Black Rose » del 1949 e « Niagara » del 1951), si è accostato ora al Cinemascope con il suo ultimo « Il prigioniero della miniera »: solo perché il mezzo tecnico soddisfaceva e irrobustiva le

sue esigenze espressive. La storia del film infatti reclama vasti orizzonti, scenari desolati e lenti motivi descrittivi.

Tre uomini diretti in California in cerca di fortuna, vengono sbarcati, in attesa che la loro nave venga riparata, in un paesetto al confine col Messico. È previsto un indugio lungo, snervante. Giunge improvvisamente dall'interno una donna: promette mille dollari a quanti vorranno aiutarla a liberare il marito, imprigionato da una frana in una miniera d'oro. I tre uomini accettano; e ad essi si unisce un messicano. Entrano in un territorio desolato dominio degli Apaches. Il pericolo della impresa, la diffidenza reciproca scatenano gli istinti e mettono a nudo il carattere dei personaggi. Giunti felicemente alla miniera, liberano il marito della donna che ha una gamba fracassata. Tornano tutti insieme. Gli apaches sono intorno, invisibili. Ad uno ad uno gli uomini cadono trafitti dalle frecce inesorabili dei selvaggi. Si salvano soltanto un ex sceriffo e la donna.

Tutti i personaggi sono, più o meno, degli avventurieri: ma vi è fra loro un giusto e un semplice: l'ex sceriffo (sobriamente impersonato da Gary Cooper). In un'atmosfera di incubo, di diffidenza, sotto la minaccia di una morte atroce e invisibile egli solo ha il coraggio di guardare la realtà delle cose, crede nei sentimenti buoni, combatte la menzogna, ha una parola di verità per tutti; commette un solo errore di valutazione nei riguardi del giocatore (finemente cesellato da Richard Widmark): e ciò rende più bello il sacrificio di quest'ultimo.

Il film, sebbene impostato sugli schemi avventurosi del classico *western*, è irrobustito da un accorto e misurato realismo psicologico. La caratterizzazione dei personaggi si sbocza via via nella dialettica drammatica della storia. La cupidigia dell'oro che, nel viaggio di andata alla miniera, spinge la donna a tener gelosamente nascosto il percorso al gruppetto dei soccorritori, crolla di fronte alle parole crudeli del marito, offeso nel corpo dalla frana della miniera e reso quasi folle dalla lunga prigionia e dal timore di essere stato abbandonato.

ALFREDO DI LAURA