

FILMCRITICA



LA CITTÀ SI DIFENDE

Premio per il miglior film italiano

Collezione
DOCUMENTARI D'ARTE
a cura di EDOARDO BRUNO

PICCOLA DOMENICA

testo di
ALFREDO MEZIO

*

UNA SPEZIARIA DEL SEICENTO

*

ROMA LIBERTY

soggetto di
ALFREDO MEZIO

*

I MANICHINI CI GUARDANO

soggetto di
GUGLIELMO SANTANGELO

*

IN NOME DEL POPOLO ITALIANO

EDIZIONI
L. I. R. FILM S. R. L.
VIA DI VILLA SACCHETTI - ROMA

FILMCRTICA

VOLUME II - Numero 3

Settembre 1951

SOMMARIO

<i>Editoriale</i>	e. b.	66
<i>Hollywood servitù e grandezza</i>	Georg W. Pabst	68
<i>Ricordo di Bela Balazs</i>	Umberto Barbaro	70
<i>Eisenstein e Pudovkin fratelli siamesi per forza</i>	Angelo Solmi	73
<i>Brueghel e De Sica</i>	Corrado Maltese	76
<i>Flaherty « dilettante »</i>	Lo Duca	79
<i>« The River » e « Rascio Mon »</i>	Piero Gadda Conti	85
<i>In margine a Bresson</i>	Pietro Bianchi	88
<i>« Murder in the Cathedral »</i>	T. S. Eliot	91
<i>« Journal d'un curé de campagne »</i>		94
<i>I film: « The River »</i>	Edoardo Bruno	96
<i>« A Streetcar Named Desire »</i>		98
<i>Panorama</i>	Rudy Berger	101
<i>Il Festival di Knokke Le-Zoute</i>	Paolo Jacchia	110



Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma

Ufficio di Milano: presso Rudy Berger, viale Abruzzi, 15

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1000; per l'Estero L. 2000

Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033

Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis



IN COPERTINA: *La città si difende* di Pietro Germi
(Organizz. gen. Carlo Civallero - Produz. Cines - Distribuz. Variety)

Quello che più sorprende e, in un certo senso, preoccupa, è il dover constatare, giorno per giorno, come il cinema si avvii sempre più all'astrattezza. La crisi che Chiarini trova nel neorealismo italiano (*) (cioè la crisi di un certo contenuto morale) non è solo di casa nostra. Se ci guardiamo intorno possiamo meglio constatare che questa presente realtà carica di problemi e di minacce, trova uno scarso riflesso nel cinema. Il mondo che il cinema si ostina a riflettere, è un mondo astratto.

Venezia, rinnovando l'incontro tra pubblico e cinema, ha scoperto meglio questa frattura. Se si eccettua la grande rivelazione di questo anno, l'affermazione sul piano di validità poetica, del cinema cattolico con la sua problematica, con le sue indagini, con le sue confessioni (*Murder in the Cathedral*, e *Journal d'un curé de campagne*) tutto il resto è restato senza eco, è restato muto ai problemi di oggi. Due intuizioni soltanto: *Germi* in *La città* si difende (in ognuno di quei personaggi c'è la denuncia continua di una realtà che esaspera, c'è la denuncia di chi è costretto a rubare, a sacrificare la propria esistenza, per l'egoismo degli altri); e Hathaway in *Fourteen Hours* (dietro un suicidio c'è sempre un problema; dietro questo giovane americano deciso a farla finita con l'esistenza c'è tutta una serie di problemi irrisolti, c'è tutta una denuncia ad un sistema di vita. E' la prima volta che un film americano ci presenta una gioventù conscia di sé, piena di problemi e di preoccupazioni). Ma *Germi* e Hathaway sono rimasti molto spesso alle intenzioni.

Per il resto, Francia, America, Argentina, India, Italia, Danimarca, Germania, sono rimaste in silenzio. Solo il Giappone con *Rascio Mon*

(*) L. Chiarini: «La crisi c'è» (*Filmeritica*, vol. I, n. 5, pag. 147).

ha detto una parola di pace. E' restato nel pessimismo, ma alla fine, ha saputo ritrovare la bontà che « le guerre, le crisi, le distruzioni, hanno perduto nell'uomo ».

Il Festival, ha detto giustamente Petrucci, () è soprattutto un incontro per dar modo così « agli artisti di ogni paese di prendere contatto fra di loro attraverso la conoscenza diretta dell'opera che ciascuno ha prodotto ed alla massa anonima del pubblico di realizzare incontri umani con gli artisti ».*

Perciò quest'anno è stata veramente meritevole l'iniziativa di aprire il cinema gratis a migliaia e migliaia di lavoratori e impiegati, attuando così quell'incontro auspicato. Ma perchè questo incontro possa continuare è necessario che il cinema parli, alla mente ed al cuore di questa gente un linguaggio reale, parli a questa gente di cose semplici, umane, facendola divertire e pensare, aiutandola a risolvere i problemi della vita, aiutandola soprattutto a comprendere gli altri.

Comprendere gli altri pare sia la virtù più difficile, oggi. Eppure basterebbe guardare un po' più da vicino l'uomo, accostarsi a lui con maggiore umiltà, per accorgersi che veramente, in lui Dio ha lasciato comprensione, tolleranza e spirito di carità. Saper trarre dall'osservazione minuziosa, particolareggiata dei fatti una più alta morale dovrebbe essere il nostro più ambito richiamo. Uscir fuori da questa crisi di idee e di contenuti significa uscir fuori dall'astrazione, continuare nel solco di quel realismo che ha portato alla scoperta della realtà per meglio scoprire, così, l'uomo che lavora in questa realtà.

e. b.

(*) Conferenza tenuta a Cambridge da Antonio Petrucci su « La funzione dei Festivals ».

HOLLYWOOD,

SERVITÙ E GRANDEZZA

Malgrado l'avvento del « parlato » io resto convinto che al cinema il testo per sè stesso è ben povera cosa. Quello che conta è l'immagine. Ecco perchè continuo a sostenere che creatore di un film sia molto più il regista che non l'autore dello scenario o gli interpreti.

Le case cinematografiche — e soprattutto quelle americane — sembrano disgraziatamente ignorare questo.

Se, in Europa, ancora qualche anno fa (perchè attualmente anche da noi è diventata una cosa straordinariamente difficile), il regista poteva imprimere il suo stile ad un film, ad Hollywood questo non è stato mai possibile. Il regista non ha, laggiù, alcuna responsabilità nè artistica nè finanziaria, egli non è che uno dei numerosi anelli della catena rappresentati dai diversi reparti attraverso i quali si svolge la fabbricazione del film.

D'altra parte se si pensa che ad Hollywood si smerciano dai 500 ai 600 film all'anno e che i sette od otto registi di rinomanza ne dirigono essi soli da 50 a 60 apparirà evidente che nessun « genio » sarebbe capace di un tale sforzo se dovesse tener conto anche della buona qualità, e che la sola *standardizzazione* a oltranza può permettere di soddisfare al bisogno del consumo.

Il regista riceve il soggetto del film sotto forma di un « *découpage* » estremamente minuzioso. Egli non può cambiarvi una parola nè modificare un angolo di ripresa senza autorizzazione. Del resto non gli passerebbe neppure per la testa di richiederla. E se dobbiamo ammettere che la tecnica d'un film medio americano è sempre superiore a quella dei nostri film migliori è perchè laggiù tutto è sempre affidato ad uno specialista. Vi è lo specialista per scene di guerra, lo specialista per ricevimenti mondani. Alcune case cinematografiche vanno tanto oltre da far girare da un collaboratore gli interni di un film mentre un altro ne gira contemporaneamente gli esterni.

In una organizzazione in cui il lavoro è tanto rigorosamente ripartito, è alla sola direzione degli attori che si riduce il compito del regista il quale, trasformato in un semplice meccanismo, non ha neppure la possibilità di imprimere al film il suo stile.

Ricorderò che di quando in quando il regista di grande rinomanza ottiene, in America, il permesso di girare come vuole il film che vuole. Questo fatto vien chiamato « vacanze del regista » (*Director's Holiday*). Ma i risultati sono quasi sempre mediocri, tanto i cineasti hanno perduto l'abitudine di agire in libertà.

Quando si ha qualche cosa da dire si trova sempre il modo di dirlo bene o male. Ma quando non si ha nulla da dire è indispensabile che questo nulla sia, anzitutto, molto ben detto. La forma deve fare dimenticare il contenuto, o piuttosto deve mascherare l'assenza del contenuto. Da ciò nasce quel genio che è una caratteristica di Hollywood e che si manifesta nella scelta perfetta di ciascuno dei congegni destinati alla fabbricazione del film. Laggiù il più insignificante individuo che appartenga ai reparti della sonorizzazione, ai laboratori, o all'esercito degli operatori, è un « asso ». E' in questa zona di tecnici che lo spirito si è rifugiato. Per il resto vi è una sola religione: lo chèque.

Vi è ancora un altro fatto di cui occorre rendere giustizia ad Hollywood: ogni cosa è laggiù — dal punto di vista della lavorazione — proprietà collettiva. Divi, produttori, registi, addetti ai servizi tecnici, non hanno segreti di mestiere gli uni per gli altri. E' sempre una meravigliosa sorpresa per gli europei questa « collaborazione » che spiega meglio di tutti i discorsi l'organizzazione modello della capitale del cinema, l'atmosfera eccellente di lavoro che regna in quel paese. Naturalmente le immagini risentono del fatto che si è giuocato a carte scoperte, che si è risolto un dubbio con un colpo di telefono piuttosto che rischiare di fare dei falsi.

Ma, proprio a causa di tutto ciò, mai gli americani si uniformeranno al nostro punto di vista. Per alcuni di noi, il cinema è ancora un'arte, per essi un'industria, un affare, e da buoni commercianti essi vogliono ad ogni costo dare al pubblico ciò che essi credono che il pubblico reclami.

Aggiungete infine che in Europa noi sentiamo in modo particolare gli intralci della censura. Senza dubbio essa esiste anche a Hollywood ma laggiù ha poche occasioni di esercitarsi. Mentre da noi dove spesso vorremmo prendere in considerazione i drammi della vita e perfino i drammi della vita delle nazioni, si esercita una censura che non soltanto svisa la verità, ci impedisce di essere sinceri, ma spezza qualsiasi trama di un film per renderla spesso quasi incomprensibile. La scusa della censura sarebbe di voler preparare gli effetti che un film può avere sullo spirito e l'intelligenza del pubblico, ma ha il torto di credere il pubblico meno intelligente di quello che non sia. Per esempio nel mio ultimo film, la cui azione si svolge in un periodo della grande guerra, un episodio di panico, durante un ballo, in un grande albergo delle retrovie improvvisamente bombardato dagli aeroplani è stato completamente tagliato. Avevo rappresentato gli ufficiali che trasportavano le donne in cantina a scopo di sfuggire al massacro. Queste scene furono tagliate perchè si considerava questo atteggiamento come un atteggiamento da vili. Ora sono sicuro che il pubblico avrebbe molto ben compreso che rischiare la sua vita, là, senza alcuna ragione, senza poter difendere chi o che cosa, non sarebbe stato più del coraggio ma della stupida temerarietà. Invece quei quadri veramente pericolosi dove le Joan Crawford ci sono presentate distese su dei letti meravigliosi, circondate da un falso lusso che le donne giovani finiscono per proporsi come l'unico scopo dei loro sforzi verso una vita scioccamente oziosa e mondana, quei quadri lì, dico, non sono affatto censurati.

L'arte cinematografica resta il più potente mezzo di espressione che si sia potuto trovare. Più potente ancora della stampa poichè per poter leggere bisogna imparare mentre non occorre imparare per guardare e vedere. Ed è nella sua stessa forza di espressione che si deve cercare l'origine di tutti gli ostacoli con i quali la si vuol strangolare.



RICORDO DI

BELA BALAZS

di UMBERTO BARBARO

Sono ormai passati più di due anni da quando una morte prematura e improvvisa ha bruscamente e crudelmente interrotto i battiti del cuore generoso di Béla Balázs e ha troncato il suo ultimo corso di lezioni alla Scuola Cinematografica di Praga. La morte l'ha colto sul lavoro, naturalmente, perchè il lavoro era la sua vita. Béla Balázs aveva del lavoro il nostro più profondo e moderno concetto: nel quale non è nemmeno il ricordo della condanna biblica a guadagnarsi il pane col sudore della fronte e non è alcuna sopravvivenza o relitto della concezione schiavista e feudale di attività indegna di uomini liberi, nè della concezione borghese di moto penoso dell'homo oeconomicus. Lavoro era per lui unione indissolubile di attività teorica e di attività pratica, era non solo uno spiegare il mondo, ma un contribuire a trasformarlo, libera e piena espressione ed espansione della personalità solidalmente legata alle altre personalità orientate nello stesso senso; cosicchè i suoi pensieri e le sue opere e le sue azioni si coordinarono nella perfetta armonia di una vita esemplare, attivamente ed armonicamente associata in una collettività, tesa, per compito storico e per elezione, alla edificazione ovunque — auspicabile e doverosa e immancabile — di una società nuova: di una società senza classi. Vita esemplare dunque di uomo sociale e libero, cioè di uomo totalmente umano.

La sua vita e la sua opera furono una lotta tenace e costante per l'emancipazione umana; e dire che egli è morto al suo posto di lavoro è come dire che egli è morto al suo posto di combattimento.

La mole, molteplice ed enorme, di questo suo lavoro e gli avvenimenti di questa sua lotta tenace e di questa sua vita intensa non possono esser qui rievocati distesamente: qui basti mostrare come s'illuminano e si unificano nella gran luce di quest'idea. Sono note le date essenziali e gli avvenimenti della sua vita (1): ma questa andrà presto amorevolmente ricostruita su tutta una serie di documenti ancora in gran parte inediti, primo tra i quali La vita

(1) Cfr. « Cinema Ungherese, ieri e oggi » pubblicato dalla F.I.C.C., « quaderno » numero 2, pag. 41.

di un sognatore, un romanzo che è quasi una poetica autobiografia, il cui manoscritto egli mi donò, appena terminato, nel 1948, e che io conservo gelosamente tra le mie cose più care: ed alla cui pubblicazione spero poter dedicare, prima o poi, le cure più attente.

Béla Balázs fu un artista ispirato e un pensatore profondo, un pioniere dell'estetica cinematografica e della nuova cultura, in cui il film è la forma d'arte più tipica e più importante. Fu, per temperamento e per convinzione, alieno dallo « spirito di sistema » e reciso nel respingere quei sistemi, in particolare, che pretendono ingabbiare l'assoluta verità nello stravolgimento idealistico del mondo. Perciò a intenderne pienamente il pensiero occorrerà seguirlo nel suo movimento, paragonando almeno L'uomo visibile — di cui solo qualche capitolo è stato tradotto in italiano, su mia indicazione, da Vincenzo Bartoccioni (in « Bianco e Nero », Roma, 1941, anno V, n. 1) — con Lo spirito del film — pubblicato su « Bianco e Nero » 1940, anno IV, n. 2) — con qualche taglio della forbice fascista, di cui il più doloroso è l'intero ultimo capitolo, ancora tanto attuale e importante: L'ideologia piccolo borghese del film — con la raccolta delle lezioni alla Scuola di Mosca, L'arte del film (Istkustvo Kino, 1949), e con la sua ultima opera, che presto apparirà tradotta in italiano, La civiltà del film per vedere come la primitiva materia sia stata, da quello spirito incessantemente autocritico, rielaborata e rifiuta per comprendere quale arricchimento, quale approfondimento di idee e quale sviluppo di felici intuizioni iniziali quest'ultimo libro rappresenti. Solo così potrà concretamente definirsi la ricca eredità lasciataci dal compianto Maestro.

E non v'è dubbio che per una definizione inventariale e piena del suo lascito occorrerà tener gran conto dell'insegnamento orale e delle ricchezze che Béla Balázs prodigalmente spese nelle sue lezioni, nelle sue conversazioni. Era un ottimo parlatore e un interlocutore affabile e deliziosamente arguto, dotato di una straordinaria forza pedagogica di stimolo e di persuasione: portava con sé ogni suo bene e, attraverso viaggi, guerre, rivoluzioni, incontri, attività di partito, lo arricchiva continuamente e lo metteva sempre a disposizione di tutti: nelle circostanze più difficili e drammatiche egli non ha mai cessato di apprendere e di insegnare.

Campione della « nuova cultura » esordì quando la Geistliche Situation der Zeit era contrassegnata dalla « crisi », dalla « bancarotta », dal « naufragio », come si andava esistenzialisticamente dicendo: ma nella sua cultura parte della vecchia sopravviveva e riviveva, alieno com'era dal misconoscere qualsiasi valore. E sarà proprio da vedere se queste sopravvivenze fossero sempre effettivamente fattori sani, progressivi, suscettibili e degni di svolgimento; e se non, qualche volta, un peso morto o magari anche una elegante civetteria intellettuale. Comunque l'impegno a salvare il salvabile della vecchia cultura era sempre, per lo meno, una recisa opposizione a quel catastrofismo disperato, a quell'estremismo anarchico, che è una incosciente o dissimulata autodifesa in extremis della civiltà in sfacelo che non si rassegna a morire.

Partendo da queste premesse e da quest'angolo visuale credo si debba considerare l'opera di Béla Balázs: seguendone il pensiero nella sua genesi e nel suo evolvere, rinunciando alla suggestione delle facili sintesi e partendo da una base preliminare di modesta e seria filologia. Che porterà anche a rilevare e a correggere inesattezze, non infrequenti in Béla Balázs che la vita costrinse a scrivere e a far lezioni senza biblioteche e senza schedari a disposizione, senza bibliografie e senza appunti sottomano. E sarà qualche titolo di film dimenticato, qualche situazione troppo liberamente trasformata e rifatta nel ricordo, o, per esempio, una trovata di Al Jolson, indicata e resa celebre

proprio da Lo spirito del film, che ne La civiltà del film è riferita a Charlot. L'identificazione di questa o di qualche altra inesattezza servirà, non ad alimentare il cannibalismo di qualche sprovveduto saputello della critica gazzettiera, ma a meglio intendere talvolta il pensiero di Béla Balázs, tal'altra il clima: affermando ad esempio che ne « La civiltà del film » si parli di « totalità » o di « realtà totale » non deve richiamare alla mente del lettore italiano quel « carattere di totalità nell'arte » che Benedetto Croce inzeppò a rattoppo della sua barcaccia estetica che già faceva acqua da tutte le parti, ma piuttosto il primo Lukács (di *Geschichte und Klassenbewusstsein* del 1923); al quale Lukács spetta, se non il concetto, desunto dal « capitale » di Marx, il conio e l'accezione della parola « *Verdinglichkeit* », qui citata come espressione classica dello stesso Marx (2). Svista o amnesia che ci suggeriscono nuovamente di considerare il rapporto di influenze — probabilmente reciproche — tra Béla Balázs e il suo illustre connazionale che in gioventù scrisse un volume: Béla e i suoi oppositori.

A questo tipo di preliminare indagine credo ci si debba circoscrivere ancora oggi, guardandosi da ogni avventata generalità. Non per cautelosamente attendere a pronunciarsi, ma per meglio comprendere il pensiero di Béla Balázs, che fu profondo e fecondo di possibili sviluppi, anche se qualche ramo può esser già appassito, anche se qualche giudizio non è condivisibile, anche se egli qualche volta scartò pericolosamente da quella linea di pensiero dalla quale non è possibile dipartirsi senza retrocedere e perdersi.

L'ultima volta che ho incontrato Béla Balázs fu a Lodz, in un banchetto d'addio offertogli dalla Scuola di Cinematografia al termine dei suoi corsi. Erano con noi i direttori della Scuola, Giorgio Toeplitz, Helena Wojciekowska, l'operatore sovietico Jacovlief, autore della seconda parte di Pietro il Grande e l'insegnante di sceneggiatura Regina Dreyer. Si brindò all'amicizia dei diversi popoli e paesi che rappresentavamo, si rievocò Maria Teresa, Kossuth e Garibaldi, Francesco Nullo e Dabrowski, Stalingrado e l'Armata Sovietica liberatrice delle Nuove Democrazie, della bestialità nazi-fascista e dell'unicità della razza umana. Dell'Italia parlò a lungo con nostalgia; avrebbe voluto tornarci, apprezzava il lavoro del Centro e si rendeva conto delle difficoltà di quell'Istituto. Riprese e sostenne la tesi a lui cara del « realismo della favola », del « montaggio quale ideologia », mise a confronto la teoria del *Kunstwollen* del Riegl con quella del *Woelfflin* e ricordò il vecchio storico svizzero e un corso di sue lezioni sul « gotico », dalla pura visibilità passò al suo Uomo visibile. Chi guarda, diceva, non solo modifica se stesso ma modifica anche le cose che vede. L'uomo guardato e visto si cambia, non solo perchè si atteggia, ma proprio nel suo intimo; così una signora scollata arrossisce anche nel seno, cosa che non avviene quando esso è coperto. Ed anche in ciò è la forza del film, forza che può essere moralizzatrice o degradante e che perciò impegna a fondo la responsabilità dei cineasti: a sempre più pienamente mostrare, e insegnare a guardare, la realtà.

Era inesauribile. Pochi giorni dopo moriva a Praga, ma lì in mezzo a noi, era il più vivace e il più vivo di tutti. E il suo ricordo ci invita, noi che fummo tutti suoi fedeli e affezionati discepoli, a non dimenticare il suo monito, che « il cinema che è l'arte di vedere non deve restare nelle mani di coloro che hanno molto da nascondere ».

UMBERTO BARBARO

(2) È noto il concetto di Marx dell'alienazione umana: questo concetto il Lukács esprime colla parola *Verdinglichkeit* che indica il diventar cosa dell'uomo nella condizione della società divisa in classi.

EISENSTEIN E PUDOVKIN

fratelli siamesi per forza

di

ANGELO SOLMI

Si usa per lo più citare insieme i nomi di Eisenstein e Pudovkin; essendo i massimi rappresentanti di una scuola, quella sovietica, i due registi si sono visti forzatamente accoppiare a guisa di fratelli siamesi, e neppure la morte di uno dei due ha potuto separarli. Posti su uno stesso piano, come un binomio inscindibile e necessario, Eisenstein e Pudovkin avrebbero dovuto meritare, almeno, parità di trattamento: ma finora al solo Eisenstein sono spettati tutti i vantaggi di questa singolare situazione. Infatti, forse per ragioni di priorità fonetica, il nome di Eisenstein precede costantemente l'altro e Pudovkin sembra quasi vivacchiare all'ombra del rivale, come un diligente allievo.

Eppure, un obiettivo esame della situazione non solo induce a respingere la tesi della presunta inferiorità di Pudovkin, ma porta sopra tutto alla conclusione che non c'è nessuno il quale, per temperamento e per diversità di formazione e d'origine, per indirizzo estetico e per orientamento sociale, sia più lontano da Eisenstein di Vsevolod Pudovkin.

Se Eisenstein è stato per decenni caposcuola riconosciuto dell'epoca sociale e rivoluzionaria del cinema russo, Pudovkin è il maggior rappresentante della tendenza diametralmente opposta, quella psicologica, sboccata in questi ultimi anni nel realismo storico, (« Suvorov », « Nakhimov »).

Di cinque anni più anziano di Eisenstein, Pudovkin cominciò a lavorare quando quello era già celebre; ebbe dunque sott'occhio un esempio e una facile guida; eppure nella forzata limitazione dei temi, i soggetti di Pudovkin sono assolutamente dissimili. Un film come *Tempeste sull'Asia* è significativo per misurare la distanza di Pudovkin da Eisenstein, specie se lo si confronti con un'opera di questi che potrebbe sembrare sul medesimo piano: *Lampi sul Messico*. In *Tempeste sull'Asia* il pittoresco prevale, ed è quasi sereno anche quando forma lo sfondo di violenti contrasti sociali: soprattutto, poi, il film, trae la sua originalità dal fatto di essere una fusione armonica del drammatico, del simbolico e del realista, con una ispirazione generale costante verso il genere « avventuroso ».

A questo proposito occorre notare che il movimento di avanguardia del « Cine-Occhio » di Dziga Vertov non ebbe su Pudovkin i medesimi profondi effetti che ebbe su Eisenstein: il primo, anzi, se ne tenne lontano il più possibile e rimane assai più vicino agli ideali del suo maestro Kulescioff. E così, i suoi film non hanno mai nulla del tono freddamente documentario di certe opere di Eisenstein (inconcepibile, in Pudovkin, sarebbe un film come *La linea generale* e, viceversa, in Eisenstein, un'opera come *La madre*); Vsevolod in effetti « narra » costantemente, e giungerebbe persino a inventare, pur di rendere armoniosa la narrazione.

D'altra parte mentre Eisenstein concepì la sua opera tutta sotto l'aspetto del collettivo, sicchè si può dire che l'unico attore ai suoi ordini sia stata la folla (anche là dove, come nell'*Ivan il terribile* e *Alexander Nevsky* c'è pure un protagonista non anonimo), Pudovkin mette sempre l'accento sull'uomo, scava in profondità i caratteri, ha la massima cura per l'interpretazione individuale; e forse a tutto ciò non è estraneo il ricordo della sua esperienza e della sua non mediocre attività di attore.

Inutile, poi, insistere sulla diversa origine dei due registi: Eisenstein era del nord-ovest della Russia, di Riga, e discendeva da una famiglia di tedeschi del Baltico; Pudovkin era dell'estremo opposto, di Penza, al sud-est della Russia e la sua famiglia sembra derivasse da un ceppo mongolico. Questa origine diversa ha dato luogo a una diversa formazione culturale: Eisenstein, in fondo, era un piccolo borghese conquistato agli ideali della rivoluzione nelle aule universitarie e sulle barricate dei primi moti antizaristi. Per questo aderì al grande rivolgimento con l'animo romantico e con la violenza travolgente del neofita: il suo posto, poi, se lo conquistò combattendo nelle file dell'armata rossa, secondo lo spingeva il suo temperamento impulsivo e non calcolatore. Il suo ideale era leniniano piuttosto che staliniano e forse perciò fu più gravemente deluso in seguito e giunse ad essere considerato quasi un ribelle.

Pudovkin invece aderì alla rivoluzione per pacato ragionamento, per fredda e obbiettiva determinazione: come è noto, allorchè scoppiò la bufera di ottobre egli si trovava da oltre due anni in un campo di concentramento in Germania, essendo stato fatto prigioniero sul fronte tedesco: non poté quindi nè partecipare ad essa, nè vederne gli sviluppi. Tornato in patria a cose fatte, alla fine della guerra, non tardò ad iscriversi al partito, pur preferendo limitare la propria attività rivoluzionaria al campo culturale.

Tutto al contrario di Eisenstein, dunque, che, pur pagando di persona, non volle mai essere membro di alcun movimento politico: e, in conseguenza, gli onori tributati a Pudovkin (che fu decorato anche con l'Ordine di Lenin) non toccarono mai al regista di Riga. Del resto gli infortuni di Eisenstein col Partito, nel campo realizzativo, cominciarono presto, sin dalla *Linea generale*, ed ebbero clamorosa eco col *Prato di Bezhin* (*Morozov*) e con *Ivan il terribile*. Pudovkin, invece ebbe tutti i suoi film approvati dalle alte gerarchie sovietiche, salvo il *Nakhimov*, che egli rifece subito di buon grado ritrattando gli errori commessi. Che Eisenstein, ad ogni modo, fosse un solitario, è confermato dal fatto che egli, al contrario di Pudovkin, non si creò mai una famiglia: chi, come Mary Seton, lo conobbe in America, non può non confessare di essersi trovata di fronte a un mistico, a un asceta, a un uomo suscettibile e scontroso. Di Pudovkin, viceversa, viene apprezzata generalmente proprio la cordialità e socievolezza.

Si consideri, infine, che anche in campo teorico i due registi giunsero a conclusioni perfettamente opposte. Nelle due opere *Il soggetto cinematografico* e *Film e Fonofilm*, scritte una ventina di anni fa, è già contenuta quasi tutta la concezione estetica di Pudovkin. Questa — è noto — ha la sua base, come in Eisenstein, nel montaggio: ma mentre Eisenstein sostenne (come era nella sua natura) la necessità di un semplice montaggio a posteriori, preparato da una libera, quanto vaga, « novella cinematografica », Pudovkin si battè sempre per il più rigido e preciso concetto del montaggio preventivo, a priori, il che lo portò alla conseguenza opposta di una sceneggiatura già predisposta e relativamente immutabile. In sostanza, il film in quanto montaggio deve esistere

su un foglio di carta prima di essere composto sulla pellicola, e la sua pista di lancio è la così detta « sceneggiatura di ferro »; con ciò, in Pudovkin, sceneggiatura e montaggio vengono a identificarsi. In un solo punto Eisenstein e Pudovkin sembrerebbero, una volta tanto, d'accordo: ambedue sono infatti i firmatari del famoso « Manifesto del film sonoro » comparso nel 1928. Ma si può positivamente affermare che l'idea centrale del « Manifesto », quella dell'impiego « contrappuntistico » del sonoro, non è di Eisenstein, ma di Pudovkin. Eisenstein, infatti, non si curò mai di tradurre in pratica nei suoi film questo postulato: per lui la questione ebbe sempre un aspetto assolutamente secondario. Per Pudovkin, invece, fu un problema vitale e, dopo il 1930, segnò una svolta fondamentale nella sua attività. Al mito della non coincidenza del suono — e specie della musica — con le immagini (la musica non dovrebbe mai aver carattere di accompagnamento, ma registrare un assoluto asincronismo con l'oggetto della nostra attenzione visiva), Pudovkin sacrificò un intero film; *La vita è bella*, il primo sonoro realizzato da lui; mentre tracce continue di questa sua prediletta teoria si riscontrano ora più ora meno in tutta la sua opera, non esclusa la più recente.

Sul tema delle reciproche divergenze tra Eisenstein e Pudovkin si potrebbe continuare ancora, ma si giungerebbe comunque alla stessa conclusione: qui basta aver accennato nelle sue linee generali al problema, augurandoci che trovi definitiva soluzione l'equivoco durato anche troppo a lungo dei « fratelli siamesi per forza ».

ANGELO SOLMI



S. M. Eisenstein:
« L'incrociatore Potemkin » (1925).



Brueghel e De Sica

di
CORRADO MATESE

Nel 1559 le Fiandre erano in piena ebollizione. Era in corso la grande lotta tra le due massime forze della storia di allora: da una parte l'Impero, simbolo del vecchio mondo feudale e teocratico, dall'altra le monarchie assolute e i movimenti della Riforma, simboli delle nascenti moderne unità nazionali a carattere mercantile e capitalistico. Nei Paesi Bassi, e perciò nelle Fiandre, i riflessi della Riforma giungevano attraverso il calvinismo, ma si confondevano con i movimenti per l'indipendenza nazionale, che trovavano un terreno particolarmente fertile nella borghesia mercantile, sviluppata attraverso i traffici marinari e assai poco disposta a sopportare il dominio degli « imperiali », cioè dei governatori spagnoli. Si trattava di una classe nuova, strettamente legata al popolo, di cui conosceva a fondo la vita e cui si mescolava volentieri, tanto che quando i suoi rappresentanti furono insultati col titolo di « pezzenti » (gueux) dai consiglieri spagnoli presso i quali si erano recati a protestare, essi assunsero l'epiteto come un titolo d'onore e l'epiteto divenne il simbolo della rivolta (1566). Questa nuova classe sociale ebbe un suo grande pittore, oggi riconosciuto in tutto il mondo come uno dei più grandi di tutti i tempi: Pietro Brueghel « il vecchio ».

Nel 1559 Pietro Brueghel dipinse una tavola di 1 metro e 17 cm. \times 1,63 intitolata « Proverbi fiamminghi », già nel Museo di Berlino. E' appunto questa tavola lo sfondo delle didascalie iniziali di « Miracolo a Milano ».

E' un caso? Penso di no. Evidentemente gli autori del film hanno voluto rifarsi a una tradizione particolare dell'arte realistica, secondo la quale la più scrupolosa aderenza alla realtà si può attuare assieme a una forte trasfigurazione fantastica, per cui, ad esempio, se si vuole rappresentare la lotta tra due classi sociali, non si ricorre all'immagine letterale di quella lotta, ma si ricorre all'immagine metaforica, cioè all'apologo, alla parabola, alla favola. Brueghel faceva disegni e studi per una « battaglia » tra i grassi e i magri; De

Sica e Zavattini hanno inventato una battaglia tra il ricco Mobbi e i « barboni » milanesi. Se si tiene presente tutto questo, il film di De Sica e Zavattini mi pare che si illumini di una luce in molti suoi punti, ma prima di tutto nel suo insieme.

Ecco i « proverbi fiamminghi ». Un quadro portentoso pieno di figurine di tutte le grandezze in cui il pittore ha dipinto ben 92 temi. Il quadro simboleggia nel complesso le assurdità del mondo e le riassume nell'immagine di un globo rovesciato, che fa da insegna alla casa a sinistra. A prima vista sembra di vedere un villaggio affollato, pieno di animazione e di naturale disordine: invece se cominciamo a guardarla con attenzione scopriamo l'assurdità di ogni atto che la gente vi compie e di ogni oggetto che vi è rappresentato: qua un agnello con le zampe legate a due a due, là un omino che si dibatte in uno specchio di acqua, qua un contadino che getta fiori ai maiali, là un monaco che appende una barba bianca finta a Nostro Signore, qua uno storpio che si infila dentro un globo trasparente (che rappresenta il mondo), là una volpe e una cicogna davanti a una tavola imbandita, qua un omino che depone una veste su una siepe, là sul tetto della casa, infine, una serie di piatti pieni di cibo. Ognuno di questi temi è un indovinello. Ognuno cela però una « morale », cela un motto proverbiale o ironico, che deve servire a insegnare a vivere e a districarsi nelle faccende dell'esistenza quotidiana. Qualche esempio: chi è mansueto come un agnello finisce per ritrovarsi, come un agnello, legato mani e piedi; chi va contro corrente deve molto faticare; gettare fiori ai maiali è cosa vana; chi imparerà a zoppicare (cioè a essere malizioso) attraverserà il mondo; molti « pastori » hanno « gettato — come diremmo noi — la tonaca alle ortiche »; sui tetti delle case crescono le focacce, ma crescono solo in un mondo alla rovescia, cioè nel paese di Bengodi, ecc.

Non vi pare che « Miracolo a Milano » sia un po', come un grande villaggio bruegheliano pieno di disordinate assurdità, ognuna delle quali ha però un significato preciso ed è perciò una assurdità soltanto apparente?

Ecco i getti di petrolio, moderno paese di Bengodi, di cui solo il capitalista Mobbi potrà beneficiare. Ecco Rappi, il crumiro o transfuga, egoista, che impara la malizia, ma che è punito con l'isolamento e il disprezzo. Ecco Giuseppe, « lire cento », l'indovino, che riesce a vendere illusioni a chi non ha denaro per acquistar nulla di concreto. Ecco Totò (e in fondo anche i suoi « barboni ») che per essere troppo pazienti e mansueti rischiano di finire legati mani e piedi per davvero nei carrozzoni di Mobbi, tanto simili ai lugubri scatoloni che Brueghel dipinse quando volle rappresentare il « Trionfo della Morte » che è al Museo del Prado.

Potrei citare qualche somiglianza bruegheliana di dettaglio: ad es. il campo dei poveri all'alba, prima dell'intervento riorganizzatore di Totò (con quella specie di cuccette e con quella botte in cui si introduce Rappi per ripararsi dal vento), ricorda le innumerevoli scene di Brueghel, in cui gli uomini sono raffigurati come tanti animali che strisciano a terra. L'analogia sostanziale tra l'arte di Brueghel e questo film di De Sica mi pare però che, a parte la parziale somiglianza delle due situazioni storiche in generale, e a prescindere da una valutazione estetica vera e propria, in cui non posso impegnarmi qui, vada cercata essenzialmente in un fatto: che la vita della gente più umile (gli amori, le risse, la semplicità ingenua, le aspirazioni, i sogni, il modo di divertirsi, ecc.) è studiata e capita con grande realismo in quello che ha di buono e in quello che ha di cattivo ed è risposta in modo da farne scaturire per tutti degli insegnamenti, da farne venir fuori delle idee *utili*, proprio alla maniera del vecchio Brueghel.

CORRADO MALTESE

EVA contro EVA

Questo film grandioso, che penetra con acuta comprensione e con una forza satirica eccezionale nel mondo strano e avvincente del teatro e nella enigmatica psicologia femminile ha avuto, com'è noto, i più alti ed ambiti riconoscimenti.

Bette Davis, la magnifica interprete principale, Anne Baxter, una splendida antagonista, George Sanders, Gary Merrill, Hugh Marlowe e Celeste Holm, hanno sostenuto potentemente la serrata e umana vicenda, che per la sua scoperta denuncia dei retroscena teatrali, condotta con caustico e spietato realismo, ha determinato, nella società americana, una profonda emozione e una serie di scandali piccanti.

Con genialità, meravigliosa, Mankiewicz ha messo in scena, il dramma di Margo (Bette Davis): una grande attrice ormai giunta al tramonto, capricciosa ed isterica, ma fundamentalmente buona che con generosità apre le porte del successo ad Eva (Anne Baxter): una giovane ambiziosa che nasconde, sotto false apparenze angeliche, la sua vera natura di arrivista senza scrupoli.

Non contenta di avere soppiantato sul palcoscenico la donna che l'ha aiutata, Eva cercherà anche di spezzare la felicità di due coniugi. E le arti diaboliche della ragazza e le crisi di sconforto di Margo aprono pagine vaste e profonde della psiche umana rivelan-



Anne Baxter e George Sanders in «Eva contro Eva» (Fox).

do, tra luci ed ombre, affascinanti e segrete pieghe della nostra coscienza. Con un ritmo saldo, con una organica unità di racconto, il regista ha scolpito ambienti e caratteri di sorprendente autenticità. «Eva contro Eva» è il dramma satirico della femminilità in tutti i suoi aspetti: nella bontà, come nella perfidia, nelle illusioni come nella concretezza della vita reale.

Con «Eva contro Eva» si può veramente affermare che Mankiewicz ha compiuto il suo capolavoro.

Il film tra breve sarà programmato in Italia dove confermerà le sue alte qualità artistiche.

Flaherty "dilettante,,

di

LO DUCA

Non so dire se siano pochi o molti, ma mi pare che il cinema esista per tre uomini: Chaplin, Flaherty, Eisenstein. Il cinema potrebbe quasi fare a meno degli *altri*. Dopo Eisenstein, che è morto ben prima della sua fine fisica, avvelenato dal conformismo e dall'ottimismo a tutti i costi, Robert J. Flaherty scompare. I suoi occhi azzurri d'irlandese biondo — e il passaggio dal biondo al bianco fu quasi impercettibile — diedero al cinema un contenuto poetico fatto di realismo, d'esotismo e d'amore per ogni cosa viva.

Ho già raccontato in *Cinema* qualche ricordo su questo regista che ha dato alle immagini la misura degli esametri, senza sapere cosa fossero gli esametri e le sequenze. Ma altri ancora affollano la mia mente.

* * *

I cento circoli del cinema di Germania riuniti nello « stage » di Schulchsee, nella Foresta Nera, avevano visto la triologia *Nanouk*, *Man of Aran* e *Louisiana Story* (ed eccezionalmente, mentre i rappresentanti dell'occupazione americana chiudevano gli occhi, anche *The Land*, proibito dal Ministero dell'Agricoltura di Washington). Non tutti capirono. Basterà dire che dopo *Man of Aran* certi dotti responsabili locali non ebbero altra curiosità che chiedere a Flaherty il peso dei più grossi pescicani delle isole d'Aran, e il nome scientifico (e il peso, per far buona misura) del coccodrillo o caimano di *Louisiana Story*: certe cose non s'inventano.

Ma avevamo dieci giorni da passare insieme con Flaherty, nello stesso albergo murato nella neve. E Flaherty era mattinale... Alle otto del mattino mi raccontò la nascita di *Man of Aran*, tra un bicchiere e l'altro, poiché Flaherty beveva come i suoi antenati.

« Millenovecentoventinove, subito dopo il crollo di Wall Street.. Il transatlantico che ci riportava in Europa sembrava una succursale del Muro del Pianto ».

— Poveri noi, diceva l'uno. Dopo il fallimento, la miseria...

— La miseria ! La fame, piuttosto, e il suo corollario, la rivoluzione...

— Essere poveri è nulla, quando si è abituati. Ma *avere* migliaia di dollari convertiti in carta straccia...

— Non potrò mai adattarmi alla povertà, aggiungeva convinta una di quelle solide e possenti Figlie della Repubblica che ornano la società americana.

« In questo coro di lamenti, più o meno compiaciuti, una voce si levò, piena di sarcasmo »:

— Voi mi fate ridere con la vostra « povertà ». Che direste allora d'un paese così povero che gli abitanti non posseggono nemmeno un pugno di terra?

— Un pugno di terra?

— Letteralmente: e quando lo trovano, lo raccolgono meticolosamente e vi mettono un seme...

« L'accento dell'uomo rivelava l'irlandese. E gli irlandesi sono un poco i meridionali del settentrione... Ma l'uomo ci disse dov'era questo luogo incredibile ove non c'era un pugno di terra per gli uomini che l'abitavano: le isole d'Aran, al largo della Baia di Galway...

« Due mesi dopo sbarcavo nelle isole e vidi coi miei occhi grattare nelle anfrattuosità delle rocce qualche pugno d'humus... Vi tornai e vi rimasi due anni con Frances, mia moglie, e David, mio fratello.

E così nacque *Man of Aran*, la storia di qualche famiglia che vive a dodici ore da Londra ».

Georges Rouquier che era con noi, e al quale Flaherty dopo *Farrebique* fece dono d'un accendisigari con inciso la parola francese « Humble » (« umile », che non era altro — malizia del caso — che il nome della casa costruttrice del pontone dalla gigantesca perforatrice), parlava delle proprie esperienze di regia, come aveva fatto a far esprimere i contadini del suo film, le astuzie per non lasciarsi sopraffare dalle stagioni e dagli elementi, etc., sperando incitare Flaherty a conversare.

« Già — diceva Flaherty — la semplicità della gente... Più l'uomo è semplice, meglio è... Ho sempre preferito affidare una parte qualsiasi a un indigeno. Spontaneamente, l'indigeno è un attore nato perché non recita. E' il gesto incosciente, o meglio il gesto naturale fatto inconsciamente, che veramente conta sullo schermo. Il che spiegherebbe perché i grandi attori autentici sembra che non recitino mai, ma nessun grande attore sarà tanto indifferente al mondo che lo circonda quanto un bambino o un animale: un indigeno dei Mari del Sud, un Eschimese, un Irlandese perduto su uno scoglio dell'Atlantico non hanno dinanzi all'apparecchio di presa più affettazione di quanto ne abbia un bimbo o un gattino ».

Avevamo appena visto *Ladri di biciclette*. Parlavamo del cinema italiano e delle sue fortune.

« Tutta la mia vita, interruppe Flaherty, cercai di convincere i Grandi Produttori che è possibile — e a volte interessante — di realizzare dei film con autentici sconosciuti, al posto dei personaggi artificiali e troppo pagati che conosciamo... La risposta era sempre la stessa: « Impossibile di produrre un film per il gran pubblico senza un nome celeberrimo nel cast ». Provai timidamente in *Elephant Boy* che lo sconosciuto Sabù, palafreniere d'un Maharadjah, poteva interessare il pubblico più delle « stelle ». E' un eccezione, mi fu detto.

« L'eccezione s'è moltiplicata e son contento di salutare i registi italiani che hanno avuto il coraggio di passare il Rubicone dei produttori competenti che conoscono il loro pubblico... »

Di *Ladri di biciclette* Flaherty amava i due protagonisti, il padre e il figlio, e — moltissimo — la struttura dello scenario. Di *Sciuscìà* amava meno lo scenario ma ammirava i piccoli attori, tutti, e la regia, che Flaherty definiva magistrale.

L'entusiasmo d'un uomo come Flaherty per l'opera di de Sica, di Rossellini, di Zavattini (aveva gentilmente seguito un mio breve corso su « Cesare

Zavattini padre spirituale del cinema italiano ») mi spinse a mettergli sotto gli occhi una sua vecchia dichiarazione — datava allora di vent'anni — che consideravo come una profezia da mettere in epigrafe sull'opera futura che sarà consacrata seriamente al cinema italiano del dopo guerra. Flaherty, nella mia nota (1928) diceva testualmente:

« Nei film non v'è abbastanza verità. Il loro difetto è tutto qui. Sono zeppi d'artifici, di falsi e di luoghi comuni. Anche il pubblico più ignaro può rendersene conto, magari senza poter dire *perché*... Un giorno, di questo passo, non andrà più al cinema, semplicemente ».

« I film veramente grandi verranno un giorno, composti di verità e d'arte. Ho l'impressione che non saranno il frutto di potentissime ditte o di registi famosi ».

« Forse saranno opera di dilettanti, « dilettante » inteso nel suo vero senso. Un « dilettante » è una creatura appassionata di quel che fa e che realizza per il solo piacere di realizzare ».

Malraux era dello stesso parere dieci anni dopo. Ma *Espoir* è meno d'una rondine nel cielo cinematografico europeo. Rossellini e de Sica han fatto poi la primavera, quasi dieci anni dopo Malraux...

Flaherty beveva, fumava a rapide boccate, ascoltava, parlava. Citammo tutta la sua opera. Flaherty approvava o rettificava di buon umore.

Parlavamo dell'intrigo, incubo di produttori e di scenaristi consapevoli. La caccia ai drammi, disse sorridendo Kurt Oertel.

« Il dramma è nella vita reale — interruppe Flaherty, e aggiunse come per attenuare l'assoluto — ed è più facile mostrarlo nella vita primitiva. L'uomo alle prese con la natura minacciosa: ecco il più possente conflitto del mondo! E' quel che ho sempre cercato d'evocare nei miei film: la lotta nella vita quotidiana degli esseri, seguendo un crescendo drammatico, secondo la ricetta dei migliori film. Di *Nanouk*, il « nemico » era la bufera di neve; nel *Man of Aran* era il mare; in *Louisiana Story* la palude... In *The Land* l'uomo incontra un nemico che potrebbe vincere se...: la siccità, matrice dei nuovi deserti americani che sorgono dove ieri v'erano sterminati campi di grano... »

« Ma nessuno — salvo voi — conosce questo film, il solo film « ufficiale » della mia vita. Realizzerai *The Land* per Washington, che voleva un documentario che invitasse gli americani a interessarsi alla terra che abbandonavano per le città. Mostrai le due piaghe del mondo moderno, del mondo « prospero »: da un lato, i disoccupati, lebbra delle città; dall'altro, la terra abbandonata all'erosione del cielo e ai capricci del vento. Ma il Ministero non volle sentir ragioni: sebbene la Casa Bianca annunciasse ufficialmente dodici milioni di disoccupati, il Ministero giurò che *mostrarne* un centinaio avrebbe disonorato l'America agli occhi del mondo... »

« E' un argomento — riprese Flaherty guardandoci con ironia — che ho sentito tale e quale sulla bocca d'un vostro personaggio diplomatico, seccato dal successo dei film italiani a New York... »

La Cinémathèque Française ha per fortuna una copia di *The Land* e almeno qualche migliaio di specialisti potranno conoscere quest'opera minore — come metraggio — di Flaherty. Capiranno da dove vengono, stilisticamente parlando, quei piani di terra secca dopo l'inondazione che fecero tanto effetto in un bel documentario polacco di due anni fa.

The Land è insomma in un limbo col quale si può trattare. Altri film non usciranno mai dalla scatola dei ricordi, e nemmeno codesti funzionari che si

attribuiscono il diritto di nascondere un'opera potranno intervenire. Il primo film girato nella Terra di Baffin bruciò, per caso, a Toronto. Dopo le grandi evasioni nel Nord e nei Mari del Sud (*Nanook*, *Moana*), Flaherty volle trattare nello stesso spirito Manhattan, in una sinfonia che chiamò *The 24 Dollars Island* (1925) che sarebbe stata, forse, il « pendant » ideale di Cavalcanti, di Ritcher e di Ruttmann.

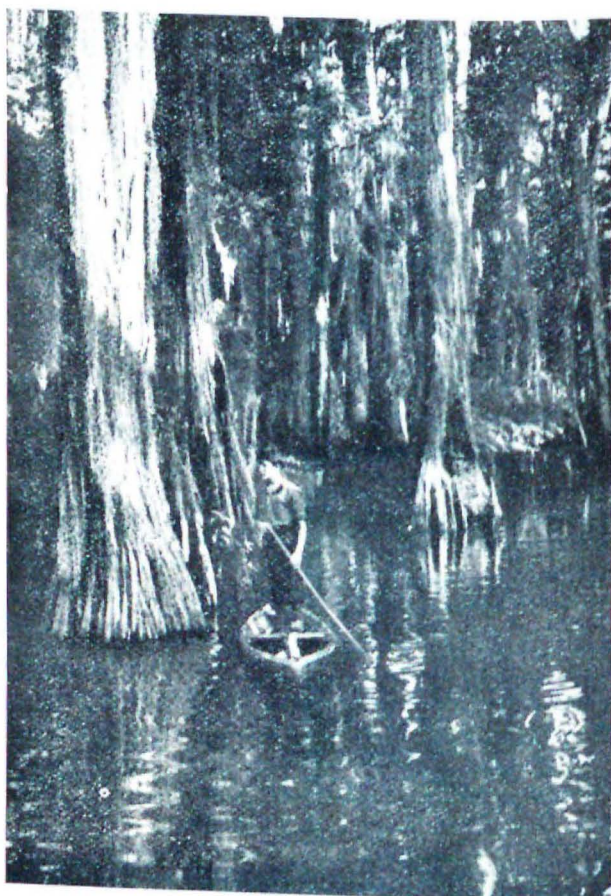
« New York visto da aquile stupefatte — commenta Flaherty — di vedere creature piccole come formiche costruire una città così gigantesca... ».

Il produttore non volle saperne. Le scene girate furono vendute ai varietà più poveri che rimpiazzavano la scenografia con proiezioni su uno schermo camuffato.

C'è poi il dramma di *Tabù* di cui non esiste più un negativo, nè una copia positiva direttamente tirata sull'originale.

A nostra vergona, l'opera di Flaherty — quanti anni lo fecero « aspettare » i nostri baldi fabbricanti di figurini per eccitazione a scartamento ridotto! — non è molto felta. Mettiamola a punto, tiriamone per le grandi cineteche e le grandi università un'« opera omnia » che sia una lezione per le generazioni future. Altrimenti avremo un bel parlare di esametri scrivendo la tempesta dell'*Uomo d'Aran*, non avranno più eco degli esametri scomparsi nell'antichità.

Lo DUCA



« Louisiana Story ».

VENEZIA 1951





« Rascio Mon » di Curosawa.



« The River » di Renoir.

THE RIVER e RASCIO MON

di

PIERO GADDA CONTI

Una delle caratteristiche più immediate e salienti della Dodicesima Mostra di Venezia resterà, probabilmente, nel ricordo, il fatto della partecipazione dell'India e del Giappone. Peccato che il mancato arrivo del « Sigfrido » filippino abbia smentito il proverbio « non c'è due senza tre ». L'originalità ed il valore artistico dei due film, « The River » di Jean Renoir e « Rascio Mon », (cioè « Nel bosco ») di Curosawa mi sembrano, tuttavia, molto disparati.

« The River », del quale si sussurravano meraviglie, mi ha lasciato francamente deluso. Jean Renoir, che è un uomo molto intelligente, ci ha spiegato di sentirsi ora portato verso il gusto classico: considerando classico lo studio del carattere sopra sfondi ambientali molto semplificati. Non arriva a buttar via il « milieu » come elemento di contorno dei caratteri, perchè la sua formazione di vecchio realista considererebbe un tal disprezzo per l'ambiente una eresia: ma vorrebbe (per ora, a parole) una pittura d'atmosfera sommaria ed essenziale.

Poco dopo egli ci raccontava, però, che, arrivato in India, ne era rimasto affascinato, aveva visto il partito che si poteva trarre dal Gange e dalle genti brulicanti sulle sue rive: e dai traffici fluviali, dai riti religiosi, dalle feste popolari. Addio « classicismo »: la cornice per questa volta gli ha preso la mano! I caratteri sono deboli, nel film; solo il fiume è forte. E così abbiamo in « The River » due eterogenei film: una storia di amori adolescenti, delicata, ma debolina, e del tutto ovvia, ed un colorito (molto ben colorito) documentario sulle genti del Bengala.

« The River » è la riduzione di un romanzo di Rumer Godden. Non ho letto il libro, ma escluderei che si tratti di un grande romanzo, a giudicare dal film. E' poetico nel senso in cui si definiscono « poetiche » certe pagine, dolci e superficiali, che le fanciulle usano, — o piuttosto usavano, — trascrivere sui propri segreti diari. Al centro dell'azione sta, più come oggetto passivo che come soggetto, un capitano molto, troppo convalescente. Occorrono tre ragazze, e molte moine, per strappargli, dopo settimane di riluttanze, un bacio. Dopo di che se la cava, partendo, e scrivendo, da imparziale gentiluomo, una lettera a ciascuna delle tre fanciulle. Una di queste, la più giovane, è l'io narrativo del film. E lei che, rievocando la propria adolescenza, ci racconta, in prima persona, la vita della sua numerosa famiglia sulle rive del Gange, l'arrivo del capitano, la rivalità con le altre due ragazze, — una delle quale, impersonata dalla danzatrice Rhada, è una mezza indiana, — la morte del fratello morsicato da un cobra e la nascita di una sorellina. Con questo lieto evento si conclude il film.

La recitazione è abbastanza fresca e spontanea da parte di tutti: nulla di indimenticabile, o di memorabile, però. Le danze indiane di Rhada hanno il carattere religioso, e rituale, che secoli di tradizione hanno loro conferito. Le festività collettive, pure sempre a sfondo religioso, sono filmate con bravura. Ma, insomma, da Renoir ci si aspettava una vera, fusa, compiuta opera d'arte. Da «The River» la sua, diciamo così, capacità professionale esce confermata: il taglio delle inquadrature è sempre efficace e sicuro, tutto il film è opera di solido, eccellente artigianato. Ma la poesia, la famosa «rivoluzione poetica» di cui parlavano gli zelatori preventivi del film mi è sembrata tenue e, soprattutto, molto, troppo discontinua. Alcune scenette famigliari non vanno oltre una atmosfera da romanretto. Uno squarcio riuscito e potente, il più bello, a mio parere, del film, è, però, la siesta meridiana, da grande estate, il riposo di tutti i personaggi ancora ignari della sventura che sta per scoprirsi: la morte del ragazzino.

Resta all'attivo del film, e non è dir poco, la piena vittoria del colore. Tanto più ammirevole in quanto si tratta, quasi sempre, di esterni, dove la realtà non poteva venire preventivamente truccata. Il colore ha forza e buon gusto e si è guadagnato, da solo, gran parte degli applausi del pubblico.

Quanto a «Rascio Mon», cioè «Nel bosco», film giapponese di Curosawa, si tratta di un'opera singolarissima e di eccezionale interesse. Essa è pienamente accessibile al nostro gusto di occidentali e costituisce, senza dubbio, la maggior sorpresa della mostra veneziana di quest'anno.

Curiosa contaminazione di antico e di moderno, «Rascio Mon» narra quattro versioni diverse di un breve scontro d'amore e di morte nel folto di una foresta. Si svolge nel dodicesimo secolo, ma potrebbe essere, nella sua drammatica e spoglia semplicità, un dramma di qualsiasi tempo e di qualsiasi luogo. Ciò gli conferisce una spontanea solennità: capisci di trovarti di fronte a dei temi essenziali eternamente validi: possibilità, o meno, di raggiungere la verità in questa vita terrestre, doloroso destino dell'uomo.

Vediamo, durante un temporale estivo, che sciacqua, come scrosciante cornice, durante gli intermezzi delle rievocate azioni, un sacerdote, un boscaiolo ed un servo rifugiarsi in un tempio abbandonato e scorrendo tra loro, commentare un grave fatto di sangue accaduto tre giorni prima. Il boscaiolo racconta come, andato nel bosco a far legna, vi abbia trovato un cadavere ancor fresco di sangue. Ascoltiamo, in proposito quattro diverse deposizioni.

Un crudele bandito è stato arrestato e confessa di essere l'autore del delitto: dormiva nel bosco, quando, svegliato da un soffio di brezza, aveva visto passare vicino a lui tra gli alberi un uomo accanto ad un cavallo, sul quale era assisa una donna velata. Parlandogli di un tesoro d'armi abbandonate egli aveva attirato l'uomo lontano dalla sua compagna e, aggreditolo, lo aveva legato. Poi era tornato presso la donna, e, acceso dalla sua bellezza, le aveva usato amorosa violenza. Essa, sedotta dal suo selvaggio impeto, lo aveva invitato a liberare il marito dai lacci ed a battersi con lui in duello rusticano, promettendosi, come premio, al vincitore. Nella lotta leale, ad armi pari, lotta condotta con movenze quasi di danza il «samurai» era rimasto ucciso. Ma il vittorioso bandito, guardandosi attorno, non aveva più trovato la donna.

Anche la vedova dell'ucciso si presenta alla polizia (una polizia che non vediamo mai, e che pare piuttosto allegoria della coscienza umana): e narra tutt'altra versione dell'accaduto. Essa afferma che il suo aggressore, dopo averle usato violenza, era dileguato nel folto della foresta. La donna, allora si era avvicinata al marito e lo aveva liberato. Ma nel suo sguardo aveva

letto, anzichè pietà per lei, odio implacabile, e un gelido disprezzo. Esasperata, lo aveva pugnalato a morte.

La terza versione ha una fonte soprannaturale. La polizia convoca una strega dotata di poteri medianici e costei, in «trance», parla con la voce del morto. L'ucciso racconta come sono andate le cose: la donna era rimasta conquistata dal brigante e gli aveva chiesto di ucciderle il marito. Ma il masnadiero, inorridito da tanta perfidia, si era rivolto contro di lei. Impaurita la donna era scappata scomparendo tra gli alberi. Allora il brigante si era avvicinato al prigioniero e lo aveva slegato. Rimasto solo, l'oltraggiato marito, non volendo sopravvivere a questa profonda umiliazione, si era ucciso, facendo carachiri.

A questo punto il boscaiolo sente il dovere di confessare ai suoi due ascoltatori, il servo ed il sacerdote, che anche lui aveva mentito; tanto difficile, per gli uomini, è dire la verità! Per non essere implicato nella faccenda aveva detto alla polizia di avere trovato per caso il cadavere dell'ucciso, mentre invece, non visto, nascosto da un cespuglio, aveva assistito al delitto. Il bandito, secondo lui, dopo avere oltraggiato la donna, pentito della violenza usata, le aveva chiesto perdono. Si era dichiarato innamorato di lei, e pronto a sposarla. Aveva liberato il marito e gli aveva proposto di liquidare la faccenda con le armi, in leale duello. Costui dapprima aveva rifiutato, e solo vedendosi assalito aveva impugnato la sciabola e, nella lotta all'ultimo sangue, era rimasto soccombente.

A questa curiosa storia del dodicesimo secolo si addice un aggettivo del novecento: essa è prettamente pirandelliana. Come in «Così è se vi pare» le varie verità restano incomparabili tra di loro, tutte logiche, tutte plausibili. L'opera d'arte non decide e non sceglie tra di esse: le accoglie tutte sopra uno stesso piano di validità, ciascuna coerente e completa in sè stessa.

Se terminasse a questo punto, «Rascio Mon» sarebbe un capolavoro: ma anche in Giappone, a quanto pare, si vuole il «lieto fine». Ne deriva un ultimo episodio, appiccicato come chiusa. Si ode il pianto di un bimbo. Si tratta di un infante abbandonato. Il povero boscaiolo, che ha già sei figli, si dichiara disposto ad allevare anche il trovatello ed il sacerdote glielo consegna con parole di fiducia nell'avvenire dell'umanità che è ancora capace di slanci generosi. Finale che ha ben poco a che fare collo scabro e solenne pessimismo di tutto il resto.

PIERO GADDA CONTI





IN MARGINE A BRESSON

di

PIETRO BIANCHI

Robert Bresson è un regista che non vuol saperne di compromessi. Il cinema è quello che è. Qualche volta — con il Clair di « 14 luglio », con il Chaplin di « Luci della città », con l'Eisenstein di « Alexander Newsky », con il Rossellini di « Paisà », per citare i primi nomi che ci vengono sotto la penna — può essere un'arte, con la purezza, il rigore sintattico, il disinteresse che sono caratteristici delle opere d'arte riuscite; ma più spesso esso non è che un informe prodotto sentimentale, un surrogato, vile e disgustoso, del romanzo d'appendice; qualche altra volta poi non è né romanzo d'appendice né opera d'arte ma semplicemente un surrogato dei giornali illustrati. La ricetta è semplice: un po' di sesso, un po' d'avventura, molta ipocrisia, un « lieto fine », una sufficiente quantità di attori esperti. E' la formula che, in tutto il mondo, ha fatto la fortuna di Hollywood: tra « Ladri di biciclette » e « Tormento » c'è sempre posto per quelle cinematografie di Joan Crawford che gli europei non sono capaci di fare (anche perché tra Anna Magnani e Anna Maria Piernangeli, tra Viviane Romance e Suzanne Cloutier, il posto per una Joan continentale è ancora vacante; ci si provò, negli anni anteguerra, Edvige Feuillère, con un certo successo; ma il posto è libero, un'altra volta).

In un paese che per molte ragioni e malgrado tutto è ancora legato al rispetto di certi valori tradizionali, a Robert Bresson è riuscito il colpo incredibile di trovare dei finanziatori per tradurre in un film il romanzo del povero Georges Bernanos, il « Journal d'un curé de campagne ». Si tratta di un'opera cinematografica di raro interesse; anche se è chiaro che sul piano morale quei

bei tipi di capitalisti che hanno confidato i loro milioni a Bresson meritano almeno la stessa riconoscenza, da parte degli spettatori illuminati, meritata dal regista. I problemi del male, della grazia, della carità, del destino, com'è abbastanza noto, sono affrontati nel suo maggior romanzo dal Bernanos attraverso la figura d'un prete di campagna candido, disarmato, malato ma dall'incorruttibile fede. E' un dramma quasi sempre interiore, e spinto, ai fini artistici, ai limiti delle possibilità romanzesche. La Chiesa chiede infatti ai suoi servi impegnati « nel secolo » che siano di buona salute, apostoli vigorosi e soldati senza debolezze fisiche. Accade invece che il giovane protagonista del « Diario » sia affetto da un tumore mortale, malattia piuttosto rara nei giovani ed ad ogni modo difficile da diagnosticare alle origini. Il sacerdote trova nel piccolo centro, delle cui anime è il pastore, diffidenza cocciuta, inerte, cieca da parte dei villici mentre il « castello » ospita un « nodo di vipere » difficile da sciogliere. Malato a morte, ma senza saperlo, il prete ha la fatale rivelazione da un medico volterriano; scrive le ultime pagine del « Diario » in uno di quei caffè vicini alle stazioni; poi va a morire tra le braccia di un compagno di seminario, che ha lasciato la veste sacerdotale per accompagnarsi con una donna. Prima di morire mormora: « Tutto è grazia ».

Bresson scegliendo il prete di Bernanos a protagonista del suo film sapeva di porsi una sorta di scommessa. Nel « Diario » non vi è nulla di ciò che non solo i maneggioni ma i teorici dello « specifico filmico » ritengono « cinematografico ». Manca il sesso; manca l'avventura; non c'è ombra di trama; non c'è « lieto fine ». E manca soprattutto il « movimento ». A parte le difficoltà tecniche penso che sia più facile ricavare un film da Proust, dal romanzo nel romanzo intitolato « Un amour de Swann » per esempio (idea che, a quanto ne so, non è ancora venuta in testa a nessuno) che dal romanzo di Bernanos.

Eppure Bresson ha quasi vinto la scommessa. Il suo film, senza essere « d'avanguardia », ha un fascino singolare. Non ha, a propriamente parlare, una tradizione cinematografica. Soltanto, ma in un'altra direzione spirituale, la coppia Coward-Lean con « Breve incontro » in Inghilterra ha tentato di dirci, come Bresson, qualcosa di ineffabile. E sempre sul terreno della lezione, del messaggio, di una certa letteratura francese che si rivolge « all'uomo inte-



Claude Laydu.

riore »: per « Breve incontro » la lezione viene dalla « Princesse de Clèves » di Madame de La Fayette, per il film di Bresson bisogna rimontare, attraverso Bernanos, alle « Pensées » di Pascal. Un particolare rivelatore consiste, nel « Journal d'un curé de campagne », nella parte artisticamente più debole: quella che si svolge nel « castello » tra i ricchi, affetti, direi organicamente, da alcuni peccati mortali. Che è l'unica che offra partiti di interesse pratico, nella quale affiori l'ombra d'una trama. Soltanto dalla civiltà francese, da una nazione in cui una società è ancora viva e in fermento, in cui la passione delle idee riesce ancora a muovere il capitale privato, ci poteva venire il segno, restato quasi unico a Venezia, che il cinema non è morto, che è ancora in fase di battaglia, e che la Francia è il luogo fisico e spirituale delle sue prove più durature e virili.

Per dare maggiore autenticità al racconto, il Bresson è ricorso a un giovane, Claude Laydu, che era alla sua prima interpretazione; mentre l'ambiente, campagne deserte, strade autunnali, caffèucci, povere case, è lo stesso, nel nord della Francia, che ha ispirato il testo originale di Bernanos. Altissima prova di stile, il « Diario » non ha un cedimento: è visto e raccontato con una puntualità stilistica da dar le vertigini. E' una di quelle opere che si accettano « in toto » o si respingono senza remissione. Di fronte a film pur importanti e vitali come « L'asso nella manica », il « Diario » fa la figura di « mostro » sacro. Ma è certo che alcuni passi: le attese mistiche all'alba e al tramonto, il dialogo finale con il buon curato di Torey, sono di tale potenza da commuovere anche lo spettatore più distratto, il più tenace ammiratore dei tipetti formato Esther Williams.

E' curioso questo fatto: mentre tra il diario-romanzo e il diario-film i « contenuti » sono quasi identici, tra Bernanos, l'autore, e Bresson, il regista, dal punto di vista espressivo, c'è una differenza sostanziale. Bernanos è un narratore romantico, impegnato, pieno di furore biblico, di canonico disprezzo per gli atei, contro i quali, nelle sue pagine, balenano, d'improvviso, fulminanti invettive. Bresson è, invece, un narratore avviluppante e pacato, lucido e puntuale. Un tipo per cui la lingua, lo stile son tutto: come il Dreyer di « Dies irae ». E se volete un paragone letterario, pensate al Flaubert moralista e stilista di « Madame Bovary » e di « Un cuore semplice ».

PIETRO BIANCHI



Robert Bresson

MURDER IN THE CATHEDRAL



premessa al film

di

T. S. ELIOT

E' questo, credo, il primo tentativo fatto per adattare allo schermo un dramma moderno in versi. Comunque è stato un esperimento, sia dal punto di vista del produttore come da quello dell'autore stesso del testo. In quanto alla questione se la poesia conviene o no alla cinematografia, lascio ad altri la cura di rispondervi. Per conto mio, mi interessa anzitutto sapere se la cinematografia si addicesse alla poesia. La creazione di un film in cui l'elemento visuale deve sorreggere le parole, senza disto-

gliere l'attenzione né subordinare la parola all'immagine, e senza imporre allo spettatore un doppio sforzo di attenzione, presenta al « producer » nuovi problemi. Che tali problemi siano stati risolti, lo posso giudicare dalla mia propria soddisfazione di fronte ai risultati ottenuti. Contrariamente a quanto temevo, ho potuto constatare che i miei versi acquistano valore con questo modo di presentazione, anziché perderne.

In primo luogo, vi è il lampante vantaggio della chiarezza. Nel film, ogni parola è udibile per tutti gli auditori. I vantaggi sono ancora più manifesti nei dialoghi che non nei monologhi ed essi sono soprattutto evidenti nei passaggi corali. E quando ad ogni istante l'occhio è costretto a fissarsi sull'aspetto particolare della scena che meglio corrisponde alle parole proferite, l'interpretazione del testo ne risulta grandemente facilitato.

Un tale esperimento, per essere del tutto riuscito, esige una stretta collaborazione tra l'ideatore del film e l'autore dei versi. Mi auguro che questo film possa servire ad attrarre i poeti verso le possibilità che offre la cinematografia e a persuadere i registi a volgere la loro attenzione alle possibilità della poesia. A beneficio dei poeti, vorrei dare un monito che risulta dall'esperienza da me provata durante la creazione della versione cinematografica di « *Assassinio nella Cattedrale* », e cioè, anche se essi hanno già una certa esperienza nell'arte drammatica, dovranno impratichirsi in un'altra arte; e la cinematografia ha delle leggi che non sono quelle del teatro.

T. S. ELIOT

I PREMI DELLA XII MOSTRA D'ARTE CINEMATOGRAFICA

Gran premio « Leone di San Marco » al film *Rascio Mon*, di Achira Curosawa (Giappone); premio speciale a disposizione della giuria al film: *A streetcar Named Desire* (U.S.A.), di Elia Kazan.

Tre premi internazionali a pari merito rispettivamente ai film: *Le journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson (Francia), *Big Carnival* di Billy Wilder (U.S.A.), *The River* di Jean Renoir (India).

La giuria ha, inoltre, assegnato i premi « Volpi » per l'interpretazione: all'attore Jean Gabin nel film *La nuit est mon royaume* (Francia) e all'attrice Vivian Leigh nel film: *A streetcar Named Desire* (U.S.A.).

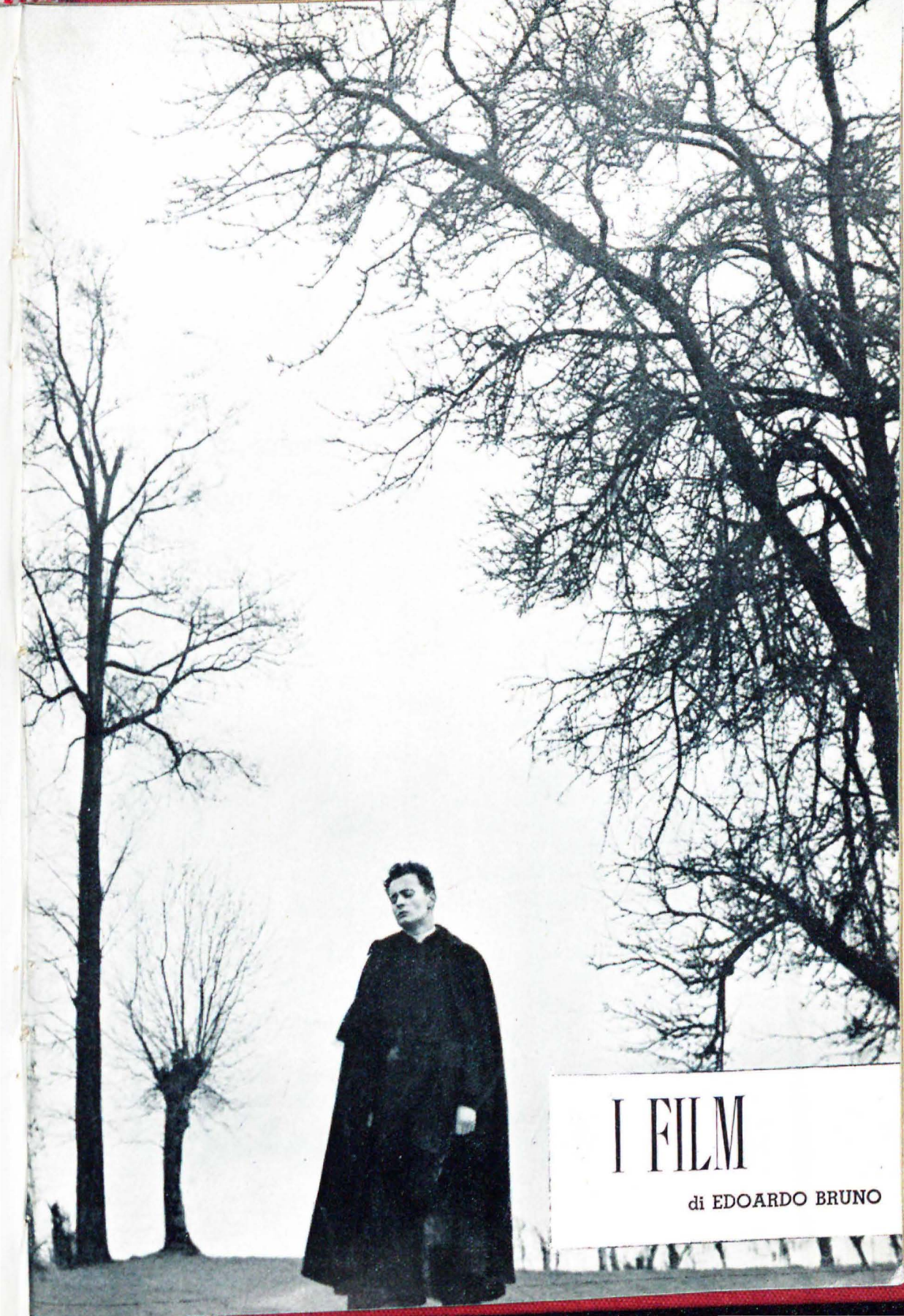
Il premio per lo scenario (soggetto e sceneggiatura) a T. E. B. Clark, per il film *Lavender Hill Mob* (Gran Bretagna); il pre-

mio per la fotografia a L. H. Burel, per il film *Le journal d'un curé de campagne* (Francia); il premio per la scenografia a Peter Pendrey per il film *Murder in the Cathedral* (Gran Bretagna); il premio per la musica a Hugo Friedhofer per il film *Big Carnival* (U.S.A.).

A *La città si difende* di Pietro Germi, è stato attribuito il premio per il miglior film italiano.

Il premio « Francesco Pasinetti » per il miglior film straniero ex aequo a due pellicole: *Le journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson e a *Rascio Mon* di Achira Curosawa.

Il premio dell'O.C.I.C. a *Le journal d'un curé de campagne*.



I FILM

di EDOARDO BRUNO

“Journal d'un curé de campagne,”

C'è in questo film di Bresson la forza di una preghiera. Una forza viva, che spinge alla riflessione, alla meditazione. Le parole di Bernanos giungono alla mente convincenti e sommesse, come in una parabola. Le immagini, sempre più evidenti, rispecchiano la vita interiore dell'uomo.

Ogni figura è nel paesaggio. Vi è immersa con la sua vita, vive di quella luce, di quei riflessi, di quel mondo. Ogni sguardo ha qualcosa da dire. Ogni trasalimento dell'uomo si esprime in un gesto.

E' un film non facile, si muove lento, trae i suoi personaggi dal buio, a poco a poco. Anche il paesaggio nasce da riflessione. E' una natura, una realtà meditata, riletta con fantasia poetica.

Raramente un film riesce a dare una commozione profonda, convinta, che dura. Le commozioni al cinema sono di solito superficiali. Derivano da fattori meccanici o dalla sintesi, nei migliori casi, di questi e di altri fattori di carattere umano. Soltanto Chaplin fin'ora ha saputo darci simili commozioni. Uno sguardo, un oggetto smarrito per terra, un uomo che si allontana. Bresson in questo film provoca ricordi. E' un attimo ma la visione di quel paesaggio brumoso, di quella terra di fango, di quelle lunghe camminate del curato su per viottoli ridestano in noi, nel suo pubblico, qualcosa che è già dentro di noi, ancora confuso.

Risveglia il nostro mondo più vero. Ci avvicina con le parole a Dio, ci mette in confidenza con lui con quel suo colloquiare profondo di frasi schiette, precise, semplici. Bernanos e Bresson parlano in noi.

« N'est-ce pas assez que Notre Seigneur m'ait fait cette grâce de me révéler aujourd'hui par la voix de mon vieux maître que rien ne m'arracherait à la place choisie par moi de toute éternité, que j'étais prisonnier de la Sainte Agonie ». Le parole, sono la spiegazione di un mistero, della Sacra rappresentazione intimista che il film rappresenta.

Alla fine, una gran croce scura copre lo schermo: « Che importa ciò: tutto è grazia »: e il curato è morto subito dopo.

C'è silenzio... Ma quelle parole continueranno a risuonare di dentro.



« The River » di Jean Renoir.

“The River,,

« Il fiume scorre, il mondo gira — Alba e lumi, mezzanotte e mezzo-giorno — il sole segue il giorno — notte... stelle... luna — il giorno finisce, la fine comincia ».

Rumer Godden, così chiude il racconto di Harriet. Harriet è una donna, lontana dall'India della sua fanciullezza, che ricorda con gli occhi di quando era bambina. E con l'India, il suo primo amore.

Ogni cosa nel film è vista con questi occhi fantasiosi, deformata anche nella sostanza. Un sorriso è, nel ricordo, più importante di un gesto. Una musica rimane incisa nella memoria per sempre, sia la musica classica che piaceva alla mamma sia quella lenta nenia dello zupolo con la quale il fratellino voleva incantare i serpenti. Anche il ricordo della morte di lui è vista come un incubo giovanile: quell'afa estiva, quel dormire stancato, quel sussurrare di fronte al suo corpo ucciso dal cobra, il suo nome, in un lontano bisbiglio, modulato nel ricordo della nenia: Bogy, Bogy, Bogy...

Anche l'India, Renoir l'ha voluta vedere con l'occhio di chi ricorda immagini della fanciullezza: la festa del rosso gettato tra la gente, il colore incantato come di una favola, che segue le tinte del ricordo, e il fiume di notte, di quella notte disperata, ma disperata come può sentirla una bambina sia pure decisa ad uccidersi: con le tinte calme, lunari, quasi indifferenti.

Il giovane entrato nella vita di Harriet è un giovane insignificante, un ufficiale mutilato di guerra che giunge nella casa come un cavaliere. Troverà in quella casa tre fanciulle: e per loro diviene il personaggio più importante. Nascono le prime gelosie. Al bacio che lui dà alla ragazza più grande, Harriet dirà tra sé « il mio primo bacio ricevuto da un'altra ».

Rumer Godden ha visto in Harriet se stessa. Ha narrato — sdolcinandone i toni — un suo piccolo dramma d'amore. Renoir l'ha seguita nel bene e nel male.

Une partie de campagne senza Maupassant; la lucida freschezza di uno scrittore, senza scrittore. Il fiume e gli amori di quel film incompiuto, troppo dettagliati e compiuti qui in *The River*. Ma la sostanza poetica è quella: non c'è il sarcasmo, non c'è la tristezza di *Le règle du jeu* e di *La grande illusion*. C'è la freschezza di un ricordo giovanile, sia pur adombrato da un facile romanticismo.



« A Streetcar Named Desire » di Elia Kazan - (W.B.).

“A Streetcar Named Desire,,

Nel film di Kazan i personaggi di Tennessee Williams si chiarificano: si spiegano meglio come figure di simbolo, giustificate dall'ambiente, dal clima. Nel lavoro teatrale molto spesso ogni cosa, senza suggerite emozioni, restava chiusa in una inespressa poetica. E solo a tratti riusciva a prender corpo una sensazione concretizzata in un gesto, soffocata forse da un realismo di maniera.

Nel film di Kazan non c'è questo realismo.

Non sono reali quelle strade di New Orleans, non sono reali quelle stanze, quei cortili, quelle persone.

Così il dramma prende consistenza poetica. Esplode in un romanticismo che sa di America letteraria, e nello stesso tempo rivela un aspetto inedito di quella società.

America romantica, America di uomini tremendamente tristi e solitari che si rendono conto di esserlo.

Blanche allora prende rilievo e si avvicina a Ophelia di Shakespeare. La pazzia lenta, immaginosa, suadente. La pazzia fatta di svanimenti continui, di ricordi, di echi, di voci ripetute all'infinito.

Affiora un motivo da western, insistente, dolce, snervante, quando ha più dolore.

Affiora un motivo che la trasporta fuori, al di là del fiume, al di là della miseria.

Sternberg intendeva così quegli interni, quel carico gusto di ricordi, di appesantita tappezzeria, di polvere sparsa dovunque.

Niente realismo, se vogliamo un romanticismo barocco, pieno di tinte, pieno di oggetti in disordine.

Anche i personaggi rispecchiano quel disordine, disordine esasperato, a nervi tesi; e non si può vivere senza urlare, senza continuare a gridare in faccia alla gente l'apatia, l'indolenza, quella capacità logica di adattamento.

Ma Blanche non urla, non grida, tiene in sé le sue reazioni, i suoi improvvisi e frenetici abbandoni, le sue ribellioni nascoste. Si ritrova a ballare o a cantare da sola in sordina. Si ritrova in altre stanze, in altri paesi, a sognare.

La rudezza del cognato la spinge a questi approdi; anche la sua sensualità grossolana, anche i suoi abbracci impetuosi.



« A Streetcar Named Desire » di Elia Kazan.

Nel cortile risuona quella sua voce sguaiata. Chiama Stella, la moglie, come un cane che abbaia alla luna.

Nessuno intorno a lui ci fa caso.

Come i contadini di Caldwell, tutta quella gente, sopporta, subisce, perchè non c'è molto da fare. Non c'è che esasperarsi, non c'è che guardarsi con gli occhi cattivi di chi non può più restare un attimo solo a pensare alla sua solitudine.

Solo Blanche sa fuggire. Solo Blanche sa trovare pace e sa donarla per un attimo agli altri che le sono vicini.

Sopra il fiume lei parla e l'uomo sente anche lui come un bisogno di perdersi dietro quei ricordi intristiti.

Ma per gli altri è solo un momento. Altrimenti bisognerebbe seguire Blanche da vicino, troppo da dentro e finire, col diventarne una copia.

E impazzire con lei, senza morire in un solco d'acqua, come la Ophelia di Shakespeare.

EDOARDO BRUNO



JEAN GABIN

in « La nuit est mon royaume »
di George Lacombe.

CHRISTIAN-JAQUE
« Barbe-Bleue ».



PANORAMA

Rascio Mon

Vuole il caso (ma forse, a ben pensarci non è proprio soltanto il caso) che il primo film che ha suscitato vivo interesse e stupore alla XII mostra veneziana è stato un film realizzato nell'Impero del Sol levante. Le nostre cognizioni del cinema giapponese sono praticamente nulle; il pubblico non sa neppure che in Giappone si realizzano 400 pellicole all'anno (in passato la cifra era ancora assai più elevata). Cosicché, alla visione di «Rasciomon», tratto da una novella di R. Acutagawa, «Nel bosco», la prima sorpresa era fornita dalla maturità tecnica di quest'opera del regista Achira Curosawa. L'altra, e ben più importante rivelazione che dobbiamo a questo film consiste nel suo significato umano che va molto più in là del fattaccio che ci racconta.

Siamo nella città di Kyoto, nel XII secolo dopo Cristo; un terribile assassinio è stato consumato e davanti al magistrato si cerca di dipanare la matassa. E' stato ucciso nel bosco il samurai Tachehiro, aggredito nel bosco insieme alla moglie Masago. Reo confesso si dichiara subito il bandito Tagiomaru, al quale la bellissima donna avrebbe fatto perdere la ragione. Da qui in poi la pellicola assume in apparenza l'andamento del nostro moderno «giallo», ma con prospettive psicologiche e finalità ben più elevate. Le dichiarazioni della moglie forniscono tutt'altra versione del fatto, psicologicamente di natura assai più intima: sarebbe stata lei ad accoltellare il marito, del quale, subito l'oltraggio, non avrebbe più sopportato lo sguardo sprezzante ed accusatore. Ma ancora più esacerbata è la prossima versione, in cui i motivi del delitto sono d'un orrore addirittura mostruoso: evocato da una maga, (e questo è il brano più suggestivo del film), è lo spirito stesso dell'ucciso che narra come la donna, presa dal bandito, lo supplica prima, e poi crudelmente lo incita di sopprimere il marito, il quale al cospetto di tanta bassezza si toglie la vita. Infine, è un taglialegna, testimone della fase finale del dramma, che racconta il terribile duello tra i due uomini, entrambi disgustati della donna, entrambi pieni di paura e di furore.

Tutto ciò è evocato presso il portale del Rasciomon dal taglialegna testimone, da un cinico servo e da un prete la cui fiducia negli uomini è venuta meno davanti a tanto orrore. Ed è il taglialegna che al vagito d'un bimbo abbandonato, s'impegna di raccogliarlo ed allevarlo, che ridona fede e speranza al prete.

Ciò che mi sembra importante notare a proposito di «Rasciomon» è che, prescindendo dalla cadenza lenta e grave del racconto o dall'insistenza nei primi piani, d'altre efficaci, dei protagonisti, dalla selvaggia e crudele compiacenza nei lunghi duelli, il suo contenuto spirituale e l'indagine psicologica dei personaggi non sono affatto tanto lontani dalla nostra mentalità europea. Ognuno potrà infatti rendersi conto delle analogie esistenti circa la relatività delle cose e senza pensare al solo nostro Pirandello, così come ognuno potrà ritrovare motivi e spunti stranamente simili a certi ritratti, magari teatralmente esasperati, appartenenti alla nostra letteratura anche modernissima in questa pellicola che molti si aspettavano soltanto primitiva e violenta, di modo che sarei quasi tentato

a considerarla come un equivalente all'odierno esistenzialismo. Opera, pertanto, interessante per più di una ragione, a proposito della quale forse non si giustificano entusiasmi eccessivi ma del cui valore su un piano culturale non è possibile dubitare. Resta impresso nella memoria la sobrietà esemplare della protagonista.

Con «The medium» Gian Carlo Menotti ha tentato un esperimento, che probabilmente resterà senza seguito: dare forma cinematografica ad una sua opera lirica la cui partitura è rimasta pressochè inalterata, salvo qualche aggiunta sinfonica. Non è il caso di narrare la trama fosca quanto gratuita; basterà accennare che lo spiccato senso teatrale dell'autore, nella sua qualità di musicista soggettista sceneggiatore e regista è riuscito a dar vita a qualcosa che è più del normale film-opera, ottenendo risultati non consueti per un esordiente del cinema mediante studiattissime inquadrature e movimenti di macchina. Ha ottenuto inoltre un tono di recitazione che quasi sempre evita il grottesco negli atteggiamenti dei cantanti; detto questo, restiamo comunque del parere che non è certamente quella la via per giungere ad una intesa artisticamente accettabile tra cinema e musica, ed il film tutt'al più va considerato come un tentativo e non come risultato.

Il cinema inglese sembra aver trovato finalmente la vena dell'umorismo che per tanto tempo gli mancava. Un esempio isolato l'avevamo avuto due anni fa, con «Kind hearts and coronets»; quest'anno sono giunti al Lido «Laughter in paradise», «Risata in paradiso» dell'italiano Zampi e «The Lavender Hill Mob» di Charles Crichton. Il primo, svelto ed esile nella costruzione, ha una sua piccola ma non fastidiosa morale; narra come un burlone imperterrito, giunto alla fine dei suoi giorni, obbliga i suoi eredi alle più strane azioni per poter usufruire d'un lascito che poi si rivelerà inesistente. Ciò che devono fare è però a tal punto in contrasto col loro carattere e le loro abitudini inveterate, che alla fine ognuno avrà ricavato da quelle esperienze un vantaggio morale rivelantissimo, anche se il guadagno materiale sperato è andato in fumo. «The Lavender Hill Mob» è pervasa anch'essa da quel tipico senso dell'«humour» britannico che soltanto in questi ultimi tempi sembra trasferirsi con successo dalla letteratura al cinema inglese. Pur valendosi di una sceneggiatura brillante e motore, non si tratta di quel «movimento» meccanico o farsesco che si trova rispettivamente nel cinema comico americano ed in quello francese, poichè la peripezia è sempre collegata ad un abbozzo di caratteri, non lontano dal vero e dal verosimile, e le deformazioni compiute a fin di satira non oltrepassano mai i limiti imposti dal buon gusto. Certamente il delinquente «per bene» del film di Crichton, che dopo anni di paziente ed onesto lavoro trafuga i lingotti d'oro a lui affidati e tuttavia si comporta secondo i dettami della più perfetta educazione non commettendo mai atti di violenza, è una figura teatralmente godibile in cui l'infantilismo, una certa inconsapevole dose di ipocrisia, la furberia, il calcolo e l'ingenuità sono i connotati più caratteristici e ne costituiscono il certificato di nascita. Elegante commedia, giocata con ironico senso d'autocritica, di netta derivazione libresco, e ottimamente interpretata da Alec Guinness, dall'imperturbabile maschera.

Con «Teresa» il regista viennese Fred Zinnemann è tornato ancora una volta, come in «Odissea tragica» ed in «Atto di violenza», al tema della guerra e del dopoguerra, che stavolta gli serve da pretesto per illustrare un caso psicopatico. L'antierooico protagonista, il giovane soldato americano Filippo, è afflitto dall'ormai consueto complesso di

The Medium

Risata
in paradiso

The Lavender
Hill Mob

Teresa

inferiorità, in gran parte causato dal soffocante e morboso affetto materno. Durante la campagna d'Italia, egli conosce e sposa la giovanissima Teresa. Le freudiane peripezie si basano sulla gelosia della suocera all'arrivo di Teresa, la incertezza e la debolezza di Filippo, sul contrasto tra l'immaturità dell'uomo nei confronti dell'istintiva e ragionevole giovane donna, e si risolvono, in verità un poco meccanicamente, quando in seguito alla nascita d'un bimbo, la coppia lascia finalmente la casa dei genitori di Filippo per crearsi un proprio nido. Se il tema non è sempre approfondito, al regista va dato atto dell'esatta e felice caratterizzazione d'una Italia colta con perspicacia, priva di quei luoghi comuni che tanto spesso affliggono i film americani quando guardano al nostro paese. Tutta questa prima parte, in cui intervengono accanto alla bravissima Pierangeli altri attori italiani (Aldo Silvani, Ave Ninchi, ecc.), è piena di delicatezza e di annotazioni fresche e sincere. Non altrettanto si può dire del seguito, che scivola qua e là nel convenzionale, ma contenente anch'esso brani non trascurabili, come quello eccellente dell'arrivo delle mogli italiane, o la significativa scena sulla spiaggia, o il pudico finale, privo di rettorica, che ci mostra i due giovani, finalmente liberi, nella nuova squallida casa. C'è in questo apparente « happy end » un non so ché di sereno ed insieme rassegnato che lo distingue dalla solita conclusione di maniera, quasi suggerendoci che soltanto una piccola parte delle difficoltà in cui si dibatte la coppia è stata superata. Accanto alla Pierangeli, ben figura una recluta del cinema americano, John Ericson, che rende credibile il suo non facile personaggio.

Il grande
carnevale

Contrariamente a quanto accade in letteratura, il cinema americano generalmente si rifiuta di guardare con occhio severo gli aspetti negativi, i costumi e le abitudini, gli istinti torbidi, il sottosuolo morale equivoco che, una volta messo a nudo, non può non offendere, ma può anche diventare utile se la denuncia è fatta in buona fede. L'ottimismo di prammatica, o la superficialità, o il gretto calcolo che conviene non indispettire la gente, o tutto questo messo insieme, di solito impediscono la realizzazione di pellicole del genere; perciò quelle opere che a questa regola sfuggono, acquistano automaticamente un rilievo d'eccezione. « The big carnival » (Il grande carnevale), in America già noto col titolo « Ace in the hole » (L'asso nella manica) del viennese Billy Wilder, prende le mosse da un avvenimento luttuoso realmente verificatosi, che gli serve da spunto e pretesto ad una rampogna che più dura e pungente non potrebbe essere. Un uomo è sepolto da una frana, prigioniero tra le roccie; un giornalista senza scrupoli capitato là per caso organizza i lavori di salvataggio ma invece di seguire la via più semplice e rapida, fa di tutto affinché la prigionia del disgraziato si prolunghi e gli serva da argomento sensazionale per una serie di articoli falsamente pietosi. Attorno alla montagna tragica accorre una moltitudine eccitata da morbosa curiosità; mentre nel sottosuolo l'infortunato agonizza, in alto si è instaurata una clamorosa e volgare fiera di baracconi. E' un film in cui non troverete un personaggio drammaticamente determinante che abbia una caratteristica positiva (l'unico che fa eccezione è il direttore del giornale di provincia, figura del tutto marginale): non soltanto è ripugnante il cinismo dell'eroe, il giornalista Tatum, dei suoi colleghi coi quali è in lotta per l'esclusiva del servizio; altrettanto ripugnanti sono le autorità preposte all'opera di salvataggio che si lasciano corrompere per interessi politici, ed i tecnici della miniera, e la moglie dell'infortunato, miserabile sgualdrinella che, inferocita, accoltellerà infine il giornalista. Ciò che evidentemente più im-

portava al regista era il quadro generale, la folla patologicamente incuriosita, richiamata dal fatto sensazionale, lo sfruttamento commerciale della disgrazia, con quei cartelloni sui quali il prezzo d'ingresso nell'aerea dell'incidente aumenta di giorno in giorno, il fragore della fiera, l'atroce canzonetta a ritmo di marcia appositamente e frettolosamente composta « in onore di Leo », il morituro. Wilder ha diretto il film con abilità incredibile, forzando gli episodi e tingendoli d'un grottesco crudele, spesso feroce, di modo che la tensione aumenti progressivamente, e si è basato su una sceneggiatura « ad effetto » calcolata, perfetta nei minimi particolari, tanto ben calcolata che lo spettatore dimentica le incongruenze ed, in un certo senso anche la convenzione, alle quali il film non sfugge; ad esempio è improbabile che il protagonista riesca a portare a fondo il suo gioco tremendo senza incontrare seriamente resistenza, e che Leo, l'infortunato, moia e subito il suo torturatore venga « punito » e colpito a morte, e la convenzione non è evitata del tutto da quel finale che, col pentimento in extremis di Tatum mette a posto la coscienza dello spettatore. E' chiaro che Wilder possiede una bravura, una forza di narratore eccezionale; gli si può rimproverare però quel tanto di volutamente sensazionale e malsano che egli senza dubbio condanna e denuncia, ma allo stesso tempo praticamente mette al proprio servizio con evidente compiacimento: e citerei in proposito quale esempio che valga per tutti, l'episodio della morte di Leo. Kirk Douglas è il convincente protagonista; Jan Sterling, nella parte della moglie di Leo, dà prova di doti notevolissime, dando al personaggio una coerenza davvero rara.

Anche « Fourteen hours » di Henry Hathaway tenta, al pari di « The Big Carnival », di stabilire l'azione parallela tra la tragedia d'un uomo solo, votato alla morte, e la folla, spettatrice. Con tutt'altro criterio però, e con diverse finalità, come vedremo.

Fourteen Hours

Alle prime luci dell'alba, sul cornicione d'una finestra al sedicesimo piano d'un grattacielo di New York, c'è un uomo. Nessuno sa ancora chi sia; in breve sulla strada, il traffico è interrotto dalla folla curiosa, la folla in cui tutti i sentimenti base si agitano, buoni e cattivi: l'ansia, la pietà, il cinismo. A quel giovanotto, lassù, dalla finestra, parla per primo un vigile stradale, ed è l'unico al quale quel candidato suicida si rivolge con simpatia, con qualche fiducia. Chiunque altri gli parli, e tenti di persuaderlo a rientrare, sarà respinto: medici psichiatri, gli stessi genitori, la fidanzata che è stata fatta accorrere, ognuno coi propri argomenti di persuasione, ognuno con la sua carica di affetti, da lui mal sopportati. Il film, desunto da un fatto di cronaca raccontato da Joel Sayre, sul *New Yorker*, spiega soltanto assai genericamente i motivi che hanno indotto il giovane al suo atto disperato: l'affetto egoistico ed accentrato della madre che non si rassegna al fatto che ormai il figlio è adulto (una madre simile ci mostrò anche il film di Zinnemann, « Teresa »): un padre insofferente della pesante atmosfera domestica dalla quale s'era allontanato sin dall'infanzia del protagonista, infine il senso d'inferiorità del giovane stesso, sfiduciato, incapace di affrontare la lotta con la vita. Tutto questo il film ce lo dice senza ricorrere al consueto racconto alla rovescia, ma attraverso i drammatici colloqui tra le varie persone accorse ed il giovane. Ancora, dunque, il ritratto d'un esaltato, d'un anormale, al quale si contrappone l'anonimo volto della moltitudine. Questa folla comunque non è vista con gli intenti polemici del film di Billy Wilder: ha, come tutto in questo film, funzione di contrappunto ai soli fini spettacolari, diciamo pure d'ef-



« Sangue negro » (Native son) di Chenal.



« Lavender Hill Mob » di Crichton.



« Der Verlorene » di Peter Lorre.



« Big Carnival » di Wilder



« Teresa » di Zinneman.



« Le garçon sauvage » di Delannoy.

fetto. Così, per equilibrare il parossismo del dramma in alto, tra la folla dei curiosi sfaccendati s'intreccia un idillio; il dramma macabro ha fatto nascere un roseo amore. Dopo quattordici ore, avviene la catastrofe; accecato dalle luci d'un fanale, l'uomo precipita quando già il poliziotto era riuscito a persuaderlo di desistere dal suo insano proposito. E subito dopo, si è visto un secondo finale in cui il suicida viene salvato.

Quei due finali fanno luce già di per sé sui veri scopi del film: prodotto d'un mestiere raffinatissimo, esso è la nobilitata forma del classico «thriller». Ed infatti la tensione è ottenuta con infallibile perizia, con mille sapienti accorgimenti, a tal punto che il ritratto dello psicopatico soverchia spesso i motivi umani che avrebbero potuto maggiormente approfondirsi, e le premesse insite nella situazione drammatica vengono in parte trascurate. In luogo dell'intelligenza crudele che aveva sorretto l'aspro film di Billy Wilder, nel film di Hathaway, simile in quanto alla situazione esteriore, ma in partenza assai meno aspro, vi è la furberia, la preoccupazione di esasperare lo «spettacolo» a sensazione. Ad attutire tale impressione, vi è l'interpretazione a mio avviso esemplare di Paul Douglas nella parte del vigile, figura concreta, cordiale ed umanissima, anche essa messa là a controbilanciare secondo una regola drammaturgica provatissima, quell'ossessionante fascio di nervi sempre pronto a precipitarsi, a sua volta interpretato con credibilità da Richard Basehart.

E' ormai noto che, ad eccezione de «The Southerner» (L'uomo del Sud) la produzione americana di Renoir ha deluso la gran massa dei suoi estimatori che invano hanno atteso nei film hollywoodiani del regista quei pregi che nelle opere realizzate in Francia lo imposero quale uno dei maggiori creatori del realismo cinematografico europeo. Era perciò auspicato un suo ritorno ad un clima, ad una condizione di lavoro che gli restituissero piena autonomia. Renoir ha creduto di trovare quel clima ideale in India, ed è nato un film che, comunque lo si consideri, segna una nuova svolta nella carriera del regista. La metamorfosi dell'artista, evoluzione o involuzione che sia, ha sempre origine nell'intimo dell'uomo. Renoir, tra le cui caratteristiche contava in primo luogo l'impeto decisamente polemico (basterà ricordare «La grande illusion» e «La règle du jeu») non è più certamente quello d'un tempo. Al suo interesse a dati problemi d'indole generale, all'amarezza a cui il trattamento di tali problemi lo portavano, è seguito ora una specie di distensione, il cerchio dei suoi interessi si è fatto più stretto, ed ecco che «The river» di Rumer Godden gli ha offerto l'occasione per comporre in immagini quanto gli dettava il suo nuovo stato d'animo. L'India, le rive del Gange hanno pertanto un valore non soltanto esterno, voglio dire decorativo, ma determinano l'intero svolgimento dell'opera che secondo quanto disse lo stesso regista, «più che di fatti è costituita da un contrasto di sentimenti influenzati dal paesaggio e dall'atmosfera dell'India». Non c'è quindi indagine o problematica di vasto respiro in questo suo ultimo film, ma un suo rifugiarsi nel ritratto intimista; vedendo «The river» assistiamo perciò ad una sorta di assorbimento climatico, non so fino a qual punto inconscio, che sul piano d'arte trova la sua ragion d'essere nei risultati poetici e sovente estetizzanti di taluni brani (penso per esempio alla fuga di Harriet nella notte, all'afa del meriggio resa con le inquadrature successive dei vari componenti della famiglia nella immobilità assoluta). L'azione vera e propria è come diluita dal lento flusso delle immagini, amorevolmente com-

Renoir
americano

The River

poste, maestose come il fiume che al racconto dà il titolo, e così questa semplice storia di tre ragazze innamorate dello stesso uomo che a nessuno di questi amori ha più la forza o la volontà di corrispondere, è narrata con tanto distacco, starei per dire con un'ironia qua e là stemperata dal romanticismo, che si è tentati di attribuire quell'assenza di drammaticità e di vigore alle mani femminili da cui proviene il testo. Senonché, a giustificazione di quel tono, sta appunto l'ambiente, la natura magnificamente ripresa in colori che forse finora non hanno ancora avuto risalto e aderenza stilistica tanto esatta (la fotografia è di Claude Renoir, nipote del regista) ed il clima, l'atmosfera che attraverso le evocazioni della piccola Harriett esercitano indirettamente il loro influsso, più o meno simbolico, sul dramma interno dei protagonisti. Cosicché, ad un certo punto, azione e documento si confondono, ed in taluni punti effettivamente si fondono, come nella danza di Radha, nei riti e nelle cerimonie religiose. Il quadro dunque affascina, ma non sempre mi sembra che le intenzioni dell'autore si siano realizzate, non sempre l'incanto al quale egli tende ha trovato la verità poetica, e forse ne è ragione lo squilibrio enorme tra quel mondo immenso e misterioso che è chiamato in causa di fronte alle vicende tanto esili immaginate dalla scrittrice. Infine non nascondo la mia meraviglia che Renoir affermi di dare scarso peso all'estetica nel momento in cui presenta un'opera così apertamente estetizzante in cui la forma è invocata continuamente a fare da ampia cornice al gracile, sia pur delicato disegno dei caratteri. Dei volti nuovi che il film ci fa conoscere, i più interessanti appaiono Adrienne Corri (Valeria) e Radha, la danzatrice indiana (Melanie), mentre Thomas Breen, nella parte del capitano conteso, è il vero neo interpretativo del film.

La nuit
est mon
royaume

Georges La Combe regista e Marcel Rivet soggettista di « La nuit est mon royaume » si sono accostati con risultati complessivamente positivi ad un tema arduo e delicato. Nel dramma del ferroviere Pinsard che perde la vista in un incidente di servizio, nel suo idillio con la paziente Luisa, la cieca che egli conosce al Centro di rieducazione, tutto ciò che conta, tutto ciò che assume valore è significato, si svolge nell'anima dei due protagonisti, caratteri originariamente opposti, che dalla comune infermità sono costretti, anzi meglio sollecitati e favoriti, suggerisce il film, a trasferire la natura dei loro rapporti sul piano della spiritualità. E' nell'indicare ai colpiti dal terribile male la bellezza ed il valore di quanto ad essi non può essere negato, ma che al contrario essi meglio degli altri possono apprezzare, è in quella nobile aspirazione la molla emotiva della pellicola, che così smentisce il pessimismo del suo titolo. Sofferenze, dubbi, simpatia, i moti dell'animo affiorano nel dialogo avvolti nel velo del pudore, contenuti dal senso della misura e dal buon gusto. La vicenda sentimentale che allarga drammaticamente il conflitto al solito triangolo appare invece posticcio, col rivale sano ma moralmente inferiore, e quindi più debole, vale a dire « cieco » in senso metaforico, ed ha sapore e sviluppi di maniera che costituiscono più che altro un complemento spettacolare, quasi come se gli autori avessero temuto che il dramma tutto interno della coppia non basterebbe da solo a fissare l'attenzione dello spettatore. Dialogato da Charles Spaak, il film è tuttavia qualcosa di più d'un dignitoso compromesso tra opera di elevata aspirazione e prodotto commerciale. Ne sono protagonisti un Jean Gabin che ha ritrovato tutta la sobrietà e potenza della sua personalissima recitazione e la brava Simone Valère.

« Le garçon sauvage », film diretto da Jean Delannoy su sceneggiatura e dialoghi di Henri Jeanson, è uno di quei film che, come già avvenne per le opere precedenti dello stesso regista, punta in primo luogo sulla costruzione del racconto. Non s'intende con questo affermare che la storia di Simon, l'undicenne figlio d'una prostituta di poco cervello ma col cuore grande così dica cose nuove o profonde; tutt'altro, ma le dice con una certa sincerità (osservate quella Marsiglia pettegola, vivace e in fondo bonaria) con cautela e persino con discrezione ed eleganza; qualche battuta cruda non dovrebbe spaventare più. Il ragazzo diventa « selvaggio » (ma assai moderatamente selvaggio) quando, all'età di undici anni incomincia a convivere con la madre e si rende conto del commercio che costei fa di se stessa e che non usa certamente i riguardi ed il pudore che sarebbero logici davanti al ragazzo di sì tenera età. L'amore per la madre naturalmente non può che trasformarsi in odio per gli uomini che le ronzano attorno, e particolarmente per uno spregevole individuo del quale la donna è sinceramente presa. Se la caratterizzazione di questo manigoldo è di maniera e spesso volutamente caricaturale, sono studiatissimi i rapporti tra il ragazzo e la madre, figura quest'ultima centrata felicemente nelle sue reazioni tutte d'istinto e che è stata arricchita dalle risorse straordinarie di una grande attrice, Madeleine Robinson. Il film che narra una storia che giustificherebbe le punte drammatiche (Simon prima attenta alla propria vita e poi a quella del suo miserabile rivale) si tiene invece quasi sempre sulla linea della narrativa intimista, non fa concessioni agli effetti gratuiti e moralistici, salvo la forzata e scontata soppressione del « fellone ». Di fattura onesta, resta nei limiti della « tranche de vie » applicata ad un minorenne solo rispetto al calendario, del quale auspica che ritrovi più tardi la vera giovinezza. Racconto, se vogliamo, convenzionale e trito, ma sorretto dal senso della misura, dalla qualità dei dialoghi, dall'antiretorica promiscuità di sentimenti naturali, sinceri, e di putridume. Soltanto i francesi hanno il dono di dire certe cose senza suscitare o disgusto o risate. Alla schiera dei ragazzi-prodigio si aggiunge ora l'espressivo Pierre Michel Beck.

Le garçon
sauvage

Der Verlorene

In quanto alla selezione tedesca, ricorderemo il solo « Der Verlorene » (L'uomo perduto), primo film diretto da Peter Lorre, ritornato in Germania dopo la sua lunga permanenza in America. Lorre divenne famoso di colpo, come saprete, per merito della sua eccezionale interpretazione del primo film sonoro di Fritz Lang, « Moerder ». Da allora l'attore rimase più o meno legato ad un genere, quello orrido, ma nessuna delle sue successive interpretazioni arrivò alla potenza ed alla precisione clinica di quel primo film. In « Der Verlorene » il personaggio già creato in « M » non cambia sostanzialmente: protagonista è ancora una volta l'individuo sofferente d'una perversa inclinazione omicida. Ciò che cambia sono le circostanze che favoriscono lo svilupparsi delle sadiche tendenze latenti. Il medico e scienziato Dr. Rothe, disgustato e atterrito dall'ambiente, dall'atmosfera cinica e brutale creatasi nella Germania dominata dal regime nazista, dallo sfacelo morale e materiale che lo circonda, ha la mente e lo spirito sconvolto irrimediabilmente quando a tutto ciò si aggiunge un grave motivo di disperazione personale, cosicché gli istinti perversi hanno ben presto e facilmente il sopravvento. Un ultimo barlume di lucidità lo spingerà infine a vendicarsi di colui che ritiene maggiormente responsabile della sua caduta senza possibilità di riscatto e che impersona, ai suoi occhi, lo sfacelo totale del paese, per poi sopprimere sè stesso. La regia del Lorre

ha eccellenti momenti di ambientazione. Si osservi il modesto appartamento piccolo borghese al quale appartiene la fidanzata traditrice, certe notazioni riguardanti le reazioni fra cinesi e incerte o indifferenti dei molti personaggi di fronte a fatti e avvenimenti mostruosi, tutti indizi, anzi testimonianze che l'abbruttimento in cui il paese è caduto non è un fenomeno sporadico ma investe larghissimi strati. Un quadro, insomma, dal quale anche il più lieve barlume di speranza e di risollevarmento è ancora escluso. Perciò questo film, difficilmente comprensibile per chi non conosce la lingua tedesca, non è privo d'importanza in quanto rivelatore d'un clima greve che ancora perdura ed è terreno fertile per incontrollabili ed imprevedibili sviluppi.

Barbe Bleue

« Barbe-Bleue » di Christian Jaque scherza con gradevole leggerezza sulla figura del torvo conte Amedeo di Salfère; amabile satira che ci dà una nuova variante attorno alle terribili avventure del crudele signorotto. Secondo la sceneggiatura, che prende le mosse dalla fiaba di Perrault, Barbablù è ben lontano dal commettere gli orrendi crimini che la leggenda poi gli attribuirà. Alieno dall'usare la violenza, egli non è che preoccupato della sua « reputazione » di mostro terrificante. Ne deriva un film arguto, apertamente buffonesco, allestito con sfarzo e gusto pittorico, nel quale, insieme ai dialoghi di Henri Jeanson, hanno molta parte la scenografia, i colori (che con un nuovo sistema, il Gevacolor, sono mantenuti entro graduazioni parsimoniose e tenui). Buona parte del film fa pensare ad un ingegnoso miscuglio di diversi elementi compositivi appartenenti per loro natura sia alla pantomina, al balletto, al teatro, e accortamente manipolati concorrono in ugual misura a creare questo spettacolo, che arriva buon ultimo a dirci ancora una volta che ciò che oggi è film e deve considerarsi film non è più legato alle regole e alle teorie che una volta sembravano inviolabili. In « Barbe-Bleue », la dovizia dei mezzi non ha escluso, come spesso succede, l'intelligenza e lo spirito. Barbablù alle prese con la maliziosa ed allo stesso tempo ingenua Alina è un brano deliziosamente condotto ed interpretato: più il suo tremendo signore vuol far colpo con le pretese uccisioni delle mogli precedenti, più Alina si diverte, perchè quei racconti, che noi vediamo, sono il meglio del film. Barbablù, che più tardi dovrebbe punire con la morte la curiosità della novella moglie, naturalmente non lo farà, ma anzi sarà condannato a convivere con quelle sette mogli che egli aveva gelosamente nascosto, ma alle quali neppure un capello è stato torto. »

Sangue negro

Accenniamo infine a « Sangue negro », ufficialmente argentino, ma soltanto per l'apporto finanziario, visto che in parte è stato girato in America, che gli attori sono americani, che il regista è il francese Pierre Chenal (che a suo tempo ha tradotto in immagini « Delitto e castigo »). Alla sceneggiatura ha collaborato, insieme al regista, lo stesso Richard Wright, lo scrittore negro dal cui romanzo « Native son » (in italiano « Paura ») il film è stato tratto. Anche qui, delitto ed espiazione; una prima colpa involontaria, accidentale, alla quale seguirà poi un'altra, più grave; entrambe commesse per « paura », ed alle cui conseguenze il protagonista non potrà sottrarsi. Il complesso d'inferiorità dell'« uomo di colore » determina le sue angosce e le sue azioni; il problema del negro nei suoi rapporti con la società non è comunque affrontato che marginalmente; ciò che nel film prevale, è sempre ancora il caso psichico; tecnicamente corretto, il film non conduce ad una chiarificazione valida del problema. Protagonista abbastanza efficace è lo stesso Richard Wright.

RUDY BERGER



IL FESTIVAL di KNOKKE LE-ZOUTE di PAOLO JACCHIA



TIL CINEMA inglese è in crisi spirituale, oltre che economica: la prima è una crisi storica e al centro di esso c'è un problema fondamentale che è del cinema d'ogni paese ma è particolarmente acuto e complesso per quello della Gran Bretagna: il problema, per quel cinema, di essere un'espressione nazionale, cioè, di essere se stesso, di avere un carattere, e quindi una funzione, una parola propria da dire. Citiamo come esempi «This happy bread» di N. Coward, «Breve incontro» di Lean, «The fallen idol», di C. Reed, e le opere della scuola documentaristica. Da quest'ultima ci viene proprio ora, tra gli altri e con un film di eccezionale interesse — «Pool of London» («La città in agguato») — un regista, Basil Dearden, che mostra di essersi posto quel problema, con tale opera presentata al Festival di Knokke-Le Zoute. «Pool of London» sembra riprendere schemi del cinema realistico americano, e inscena un dramma del contrabbando nel porto di Londra ed un triste romanzo sentimentale d'un marinaio negro, attraverso situazioni e soluzioni che, salvo quelle decisive, fanno pensare a certo cinema di Kazan, Huston o Robson: ma l'impostazione, lo spirito, i principi morali e sociali decisivi, sono assolutamente diversi, e differenti sono la condizione umana dei personaggi, l'ambiente in cui vivono e che dà loro vita, e quindi tutto il dramma: per cui i ricorsi al realismo americano sono soprattutto casuali, inconsci, e non si possono neanche definire formali poichè da una diversa sostanza, da un diverso spirito, nascono nel film forme assolutamente diverse, proprie, potentemente originali. C'è una profonda umanità, una sensibilità delicatissima, una dolcezza squisita di sentimenti — soprattutto nel dramma del negro — e negli accenti drammatici, nei momenti più crudeli non v'è mai sadismo, mai compiacimento, salvo qualche défaillance momentanea: i personaggi non sono mai soli, mai ossessionati dalla solitudine, mai resi bruti, disperati, disumani, pur in un clima così drammatico: tutto il film è pieno d'emozione per essi, e l'umanità, i luoghi, le cose che li circondano partecipano continuamente, intimamente, affettuosamente del loro dramma. Dearden ci mostra una Londra meravigliosa, emozionante, con un respiro immenso, poderoso, a par-

te qualche freddo saggio di bravura: la fotografia è splendida. Ottimi gli interpreti: Bonar Colleano, Earl Cameron (il negro) e tutti gli altri.

Nella Quindicina del Film Francese che a Knokke ha preceduto quella italiana e quella britannica conclusiva, attirava l'attenzione, tra alcuni altri, «*Edouard et Caroline*» di Becker: vi si ritrova un po' di quella vena popolare, vivace, di quello spirito sano, schietto, di quella semplicità e freschezza, e luminosità, che splendevano in «*Antoine et Antoinette*»: l'ultimo di Becker, però, è molto minore, molto lontano da quella sua adorabile commedia cinematografica, sotto tutti quegli aspetti: e lo notiamo con tristezza. Becker, che come Grémillon e altri è sempre stato sul filo del rasoio tra il film popolare e il film piccolo-borghese, tra la schiettezza e il piccolo compromesso piacevole, scivola ora sempre più, purtroppo: e Grémillon, con il mondano, mediocre, impersonale «*L'étrange Mme X*» presentato anch'esso a Knokke, è scivolato molto più di lui. Il fenomeno non è solo francese: sono registi che per non cedere stanno anni senza lavorare, e poi, chi più chi meno, chi prima chi dopo, cedono tutti un po'. Talvolta possono, sanno, riprendersi: come J. P. Le Chanois in «*Sans laisser adressede*», presentato a Karlovy Vary.

Un altro tratto della crisi del realismo cinematografico in Francia, crisi che dura ormai dal '39, ci è stato dato a Knokke, oltre che dal tristemente noto «*Juliette, ou la clé des songes*» di M. Carné, da «*Les amants de Brasmort*» di M. Pagliero: film non privo di elementi positivi, come senso del cinema nell'autore, come carattere, come forza drammatica: ma d'un realismo viziato, torbido, vecchio e malato: realismo tradito, più che malinteso, e senza luce, senza speranza. Vien fatto di contrapporgli il cinema nuovo di Louis Daquin, da «*Les frères Bouquiquant*» a «*Maitre après Dieu*», presentato quest'ultimo a Karlovy Vary.

Fuori programma nella manifestazione belga è stato presentato un altro film francese, «*Le judgement de Dieu*» di R. Bernard, che è un film d'essai, un rilevante tentativo di produzione indipendente artistica, con una notevole originalità e serietà, e un singolare carattere.

Tra i film italiani presentati a Knokke-Le Zoute vale la pena di soffermarsi su «*Il bivio*» di Fernando Cerchio per sottolineare il pericolo delle suggestioni americanoidi nel nostro cinema, e, peggio, delle influenze deleterie del film giallo-nero hollywoodiano, che, svuotato di quegli elementi umani e sociali nazionali positivi esistenti talvolta negli originali, ma inesistenti nelle copie nostrane, è quanto mai deterioro. Vale anche qui il discorso fatto a proposito di «*Pool of London*» sul cinema inglese: ed è tanto più interessante perchè «*Il bivio*» è d'un giovane documentarista, che più volte in passato ha saputo cogliere ed esprimere in forme nostre aspetti della nostra realtà.

PAOLO JACCHIA



I NUOVI CORSI AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA



È stato emesso dalla Presidenza del Consiglio il di concorso per l'ammissione degli allievi al Centro sperimentale di cinematografia per l'anno accademico 1951-52.

I posti messi a concorso riguardano le sezioni di regia, operatori da ripresa, fonica, scenografia, costume e recitazione. Ai più meritevoli tra gli allievi ammessi verranno assegnate delle borse di studio dell'importo di 50 mila lire mensili per i provenienti da fuori Roma e di 30 mila lire mensili per quelli che risiedono in Roma.

Il termine per la presentazione delle domande scadrà il 30 settembre 1951.

Gli aspiranti allievi potranno chiedere copia del bando alla Direzione del Centro sperimentale di cinematografia - Via Tuscolana 832, Roma - oppure potranno prenderne visione presso le segreterie delle Università, degli Istituti superiori di istruzione tecnica ed artistica, dei Circoli del Cinema e dei Cine Club.

abbonatevi
a
FILMCRTICA



MONTGOMERY CLIFT
ELIZABETH TAYLOR
in
UN POSTO AL SOLE

