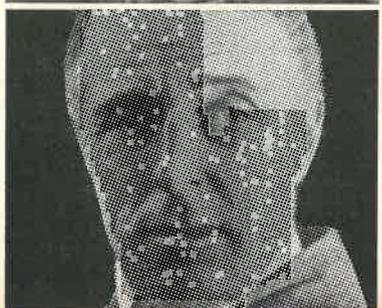


6
ANNO II



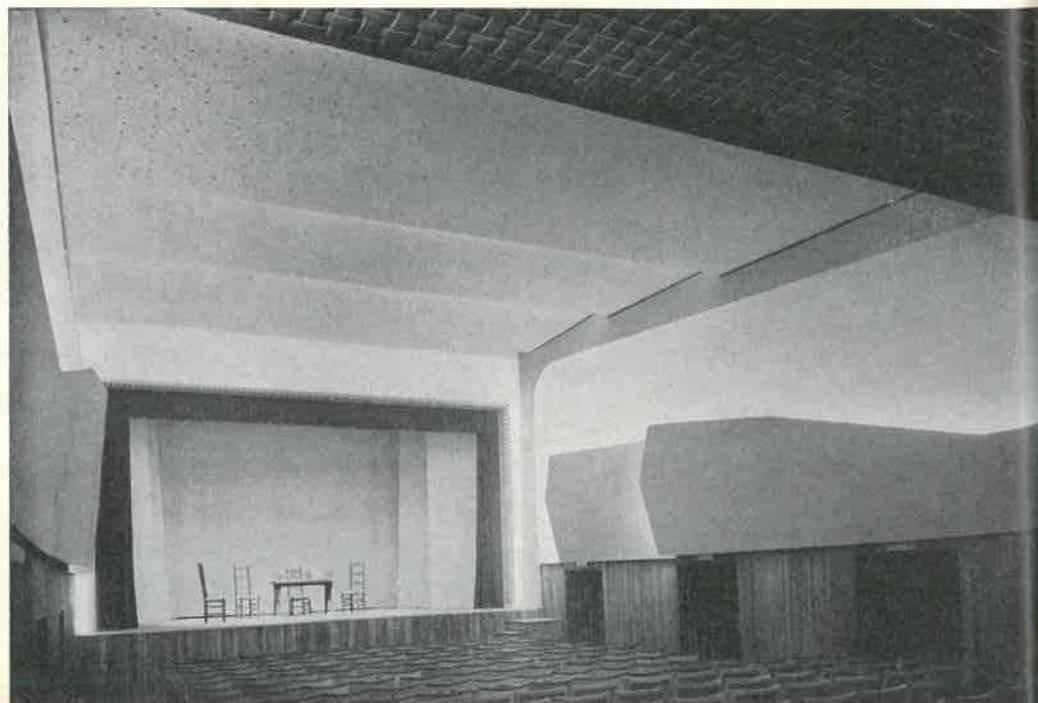
INCONTRI CINEMATOGRAFICI

**nei teatri
cinema
ritrovi
sale
palestre**

PREBI

sistemi brevettati bigontina

pannelli fono - assorbenti in gesso



cinema teatro S Marco - Milano

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI LOMBARDO
A CURA DELLA COMMISSIONE REGIONALE
DELLO SPETTACOLO PER LA DIOCESI LOMBARDA.



via della signora 1 - tel. 79.32.30 - milano

sommario

STEFANO SGUINZI Cinema fatto sociale 3

controcampo

GAETANO STUCCHI "L'anno scorso a Marienbad,, e la critica 6

STEFANO SGUINZI I casi di "Tu non ucciderai,, 10

monografie

PIERO BULGHERONI . . . Riflessioni sul significato del Neorealismo 11

SILVANA ECCHER DALL'ECO . . . Profilo di Vittorio De Sica 16

recensioni

GAETANO STUCCHI "La donna è donna,, 19

GAETANO STUCCHI "Zazie nel metrò,, 19

PIO M. DOLCI "I due volti della vendetta,, 20

ANDREA MELODIA "Splendore nell'erba,, 21

STEFANO SGUINZI "Ingenui perversi,, 22

Cinema fatto sociale

1. L'importanza sempre crescente che il cinema assume come fatto sociale ha offerto lo spunto di una serie di meditazioni raccolte sotto forma di articoli che, incominciando da questo numero, verranno sistematicamente pubblicati in « Incontri ». Essi, pur studiando il fenomeno nelle sue leggi generali, terranno conto delle situazioni e dei motivi di interesse che di volta in volta si evidenzieranno per la loro attualità. In particolare manterranno come quadro di riferimento a carattere generale la situazione del cinema e della società italiana contemporanea, da cui deriveranno gli elementi per documentare, ogni volta che sarà possibile, le affermazioni fatte.

2. Jacques Durand (1) in una indagine svolta in alcuni paesi sottosviluppati, dopo avere osservato che il reddito eccedente il soddisfacimento dei bisogni elementari, viene impiegato nell'acquisto di beni voluttuari, sottolinea che, superato un limite di disponibilità finanziaria, la domanda del bene *cinema*, considerato dagli economisti come voluttuario, diviene anelastica: ad incrementi ulteriori di reddito disponibile non aumenta in proporzione la domanda. Queste conclusioni, che non affermano l'esistenza di un limite all'espansione della domanda, sottolineano che:

- il cinema è un'esigenza stabile e consolidata del pubblico;
- entro determinati limiti esso propone un alto grado di specificità: non è cioè sostituibile con altre forme di divertimento.

Applicate alla popolazione italiana le conclusioni del Durand sottolineano chiaramente che il mercato

cinematografico, in conseguenza dell'aumento del reddito medio individuale realizzatosi nell'ultimo decennio, ha subito una progressiva espansione: è aumentato il numero dei possibili acquirenti della merce cinema, ed è accresciuta nel pubblico esistente la domanda. Così Antonio Ciampi riassume il fenomeno: « Durante l'ultimo decennio, che ha rappresentato per l'economia italiana la fase di più rapida e generale espansione, che mai sia stata sin qui conosciuta, la spesa complessiva di tutti gli spettacoli, pari a 92 miliardi nel 1950 è più che raddoppiata, nella stessa proporzione del reddito lordo nazionale (salito dagli 8.323 miliardi del 1950 ai 19.010 miliardi del 1960). L'indice di aumento che corrisponde al 130% risulta di gran lunga superiore agli altri consumi privati che nello stesso periodo è stato del 94,8% (il totale generale è salito da 6.263 miliardi a 12.199 miliardi). L'incidenza della spesa per spettacoli sul reddito lordo nazionale è stata nel 1960 del 1,12% di fronte all'1,11% del 1950, mentre l'incidenza sul totale dei consumi privati è stata del 1,74% del 1960 di fronte all'1,48% del 1950. Questi dati confermano che il consumo dello spettacolo tende ad assumere un ritmo di accrescimento superiore a quello di altri consumi essenziali e non essenziali, ma strettamente ravvicinato all'incremento ed a una più equa distribuzione dei redditi (2) ».

A questi rilievi dedotti da uno studio relativo alla ripercussione che l'aumento del reddito determina sulla domanda, è necessario aggiungere altre osservazioni derivanti dallo studio di un altro elemento di carattere quantitativo: il tempo.

(1) Jacques Durand: *Le cinéma et son public*; Paris Sirey 1958, pag. 57-62.

(2) Antonio Ciampi: Relazione sull'andamento dello spettacolo in Italia nel 1960 in *Rassegna dello spettacolo*, ottobre 1961, pag. 12-16.

La progressiva diminuzione dell'orario di lavoro, con il conseguente aumento del tempo disponibile per le attività di carattere ricreativo, determina una maggiore accessibilità da parte del pubblico allo spettacolo cinematografico. Se, malgrado la sempre maggiore diffusione della motorizzazione, della televisione e il progressivo espandersi del mercato discografico, l'industria cinematografica italiana negli ultimi anni ha potuto largamente superare gli incassi del periodo in cui monopolizzava l'interesse della massa, ciò è avvenuto in parte per il progressivo aumento dei prezzi, ma soprattutto perchè la diminuzione della domanda, da parte di una determinata categoria di pubblico è stata largamente compensata dall'accesso di nuovi acquirenti, e dal relativo aumento della loro domanda, a causa dei mutamenti intervenuti nel reddito, negli orari di lavoro e nella rete di distribuzione cinematografica.

«... La cosiddetta cultura di massa, avvalendosi in prevalenza dello spettacolo e delle nuove tecniche di diffusione, si irradia capillarmente nelle zone più eccentriche, in tutti gli strati sociali compresi quelli più poveri, rappresentando non solo un aspetto tipico della società contemporanea ma un nuovo capitolo di spesa, ignorato sino a pochi anni fa nei bilanci familiari». «Le percentuali di aumento della spesa di tutti gli spettacoli per le singole ripartizioni geografiche, dal 1950 al 1960, sono così differenziate: Nord 119,3%, Centro 131,6%, Sud e Isole 161%» (3).

3. Quando si considerano gli aspetti qualitativi del fenomeno non può sfuggire l'importanza delle conclusioni alle quali è giunto uno dei più eminenti sociologi francesi interessati ai problemi del cinema: Edgard Morin (4). Egli ha definito il cinema come fenomeno sociale a carattere generale: «...interessa ugualmente ed approssimativamente nella stessa misura tutti i livelli educativi e sociali». Estendendo la

sua influenza a tutti gli strati sociali, più di altre forme di impiego del tempo libero, esso è in grado di influire in maniera determinante sui gusti, le idee ed il costume di vita della popolazione. Non vi è dubbio che il cinema è strumento dell'informazione di massa.

Studiando la natura del suo linguaggio, Cohen Seat afferma che, nella storia della civiltà, il cinema ha offerto per la prima volta le condizioni per affermare valori totalmente nuovi prescindendo dall'esistenza di una strumentazione culturale necessaria per acquisirli. Attraverso il cinema «le nuove masse di popolazione, a basso livello d'istruzione a cui è estraneo il patrimonio tradizionale di valori, saltano il tirocinio obbligato del linguaggio scritto ed il filtro valutativo che questo offre e si aprono alle più diverse influenze culturali senza difesa» (5).

Se si tiene presente che il censimento del 1951 denunciava la presenza di oltre 13 milioni di italiani privi di titolo di studio (ivi compresa la licenza di scuola elementare) e che su una popolazione di 42 milioni di abitanti, gli analfabeti erano 5, non può sfuggire la vastità e l'importanza del fenomeno. Il livello drammaticamente limitato della preparazione culturale nella popolazione italiana, con la conseguente mancanza di ogni filtro valutativo, determina un altissimo grado di recettività dello spettatore medio di fronte ai contenuti offerti dallo schermo.

Il cinema, che per la natura del suo linguaggio possiede un grandissimo potenziale d'influenza sociale, ha di fatto un potere illimitato sopra gli strati culturali meno progrediti ed in fase di affermazione e sviluppo, per i quali esso costituisce spesso l'unica fonte di ispirazione.

4. La vastità ed il tipo di influenza che il cinema esercita sullo spettatore, lo rendono di fatto uno degli strumenti più importanti di comunicazione sociale. Per questo, in corrispondenza con la sua nascita (Le-

(3) Antonio Ciampi: Opera citata.

(4) Edgar Morin: *Recherches sur le public cinématographiques*, in *Revue Internationale de filmologie*, vol. IV, n. 12, 1953, pag. 2-20.

(5) Franco Alberoni: *Cinema, fatto sociale*, in *Problemi sociali e giuridici del cinema, pro manuscripto*, Roma 1961, pag. 43.66).

nin fu tra i primi che riconobbero al cinema uno smisurato potere di propaganda ideologica), è sorto nelle élites politiche e culturali la preoccupazione di impadronirsene al fine di influenzare attraverso il suo linguaggio le masse.

In genere il fenomeno si configura in maniera macroscopica nei paesi sottoposti a regimi totalitari. In essi la produzione cinematografica è completamente nazionalizzata e quindi soggetta agli organi governativi.

Nei paesi democratici il cinema è teatro di contrasti che liberamente si determinano tra correnti innovatrici e conservatrici: esso è uno degli strumenti d'influenza usati dalle classi politiche e culturali per contendersi le opinioni disponibili del pubblico.

Malgrado le ipotesi teoriche del sistema liberale, che prevede la competizione fra forze equivalenti, il cinema in generale è appannaggio dei gruppi culturali più vivi e dinamici. L'esigenza sistematica di rinnovamento, che riguarda in generale tutte le forme di produzione culturale ed artistica, è legge essenziale della produzione cinematografica che per la rapida consumazione del prodotto ha bisogno di adeguare continuamente le sue proposte alle mutevoli aspettative del pubblico. Questo fenomeno determina di fatto l'impossibilità, per i gruppi conservatori, di adeguarsi alle mutevoli esigenze dello spettatore, mentre facilita i gruppi innovatori soprattutto quando agiscono in situazioni di congiuntura politica e sociale.

Il caso dell'Italia è assai significativo. In relazione al rapido mutamento politico, sociale ed economico avvenuto dal dopoguerra ad oggi, essa ha espresso una cinematografia che, dopo essere stata interprete delle aspirazioni più autentiche del paese (era il periodo del primo neorealismo), si è posta nettamente all'opposizione realizzando una polemica sociale che ha avuto come oggetto la classe borghese ed il fascismo. Senza entrare in merito ad una valutazione del fenomeno, è importante notare che dietro la spinta

di una forza polemica il cinema italiano ha continuamente rinnovato il proprio repertorio, affermandosi spesso, anche per la presenza di robuste personalità, a livello internazionale fra le cinematografie più vive.

Oggi il cinema italiano è monopolio della cultura di sinistra. I gruppi che determinano di fatto l'orientamento della nostra cinematografia sono esclusivamente di ispirazione marxista. L'unica corrente critica esistente ed attiva fa capo alla rivista « *Cinema Nuovo* » che, dopo avere accompagnato con sollecitudine ed interesse il neorealismo, ha ispirato ed improntato del proprio realismo critico la nuova generazione di registi. Data la naturale relazione esistente tra critica e realizzazione cinematografica, è difficile poter citare nomi di sceneggiatori e registi impegnati che con il realismo critico e la cultura marxista non abbiano nulla a che vedere. I due settori di attività, che per un processo naturale si influenzano vicendevolmente, avendo una comune origine culturale e medesimi interessi programmatici hanno costituito un fronte impenetrabile ad ogni istanza diversa. L'esistenza di un'alleanza di fatto tra critici e realizzatori, che per le proprie istanze culturali si è progressivamente politicizzata, ha costituito un gruppo chiuso e ha realizzato il monopolio cinematografico di una élite politica e culturale.

5. E' evidente che la situazione esistente in Italia non ha valore permanente: difficilmente il cinema permane patrimonio esclusivo di una unica classe politica. Tuttavia quando, per circostanze di carattere storico e sociale si realizza il predominio di un solo gruppo, intervengono naturalmente dei correttivi che modificano sensibilmente il rapporto di forze esistente. I gruppi sociali, ivi compresi quelli culturali, quando realizzano le mete che si erano proposte, tendono inesorabilmente a chiudersi e a sistematizzare i loro rapporti: essi cioè tendono a difendere le posizioni acquisite divenendo conservatori « *sui generis* ». Ciò è quanto sta avvenendo nella cinema-

CONTROCAMPO

«L'anno scorso a Marienbad» e la critica

Le posizioni che la critica più qualificata assume di fronte ad alcune opere di profondo e coerente impegno, acquistano un valore del tutto particolare: riflettono cioè le reazioni delle varie correnti culturali, presenti in un determinato periodo storico, davanti a proposte originali, che vengono discusse e valutate sul piano ideologico ed artistico, con i criteri e le misure più diverse. Nel caso di un film come *L'anno scorso a Marienbad*, concepito indubbiamente dai suoi autori secondo una precisa e moderna visione del mondo, l'importanza di questo fenomeno storico risulta ancor più evidente per la maggior diffusione e l'influenza più diretta del «messaggio filmico» sulle varie classi della società contemporanea; ed inoltre le risposte offerte dalla critica specializzata alle sollecitazioni espressive di Resnais e agli stimoli concettuali di Robbe-Grillet ci sembrano assolutamente tipiche di una precisa situazione di crisi spirituale.

VENEZIA

Al festival di Venezia l'opera francese, fu accolta sulle pagine dei quotidiani da un quantitativo impressionante di aggettivi, con annesso punto esclamativo, raccolti alla meglio per non turbare la pigritia intellettuale di tanti lettori estivi: Visentini parlava di «*raffinatezza decadente alla Va-*

lery», di profumo «*etourdissant*», ma non barocco; Casiraghi e Cavallaro insistevano dal canto loro sulla necessità di un abbandono dello spettatore davanti allo schermo, di una sua totale partecipazione al film; Lanocita sentiva l'opera di Resnais come un seguito di strane immagini «*viste attraverso un vetro smerigliato*» e Morandini accennava in modo sommario alla scomposizione cubista del tempo e alla recitazione ieratica, alla relatività dell'uomo e della sua vita e al tema costante della memoria. Certo non si trattava di uno smarrimento temporaneo, se qualche mese dopo Guido Gerosa, scrivendo ancora sul film, chiedeva allo spettatore una prova di coraggio per capire profondamente la «*favolosa ricerca del tempo perduto*» e gli «*accostamenti di ritmo e di tono*», a cui si riduceva il film; e se lo stesso Rossetti, su «*L'Espresso*» definiva l'opera di Resnais «*suggestiva e glaciale*», pervasa da uno strano dannunzianesimo, in cui la retorica latina era come raggelata da una frigidità improvvisa: un Kafka disumano, come i bambini mostruosi del *Vilaggio dei dannati* o le parate militari di «*Mein Kampf*». Emergono solamente dalla generale confusione le digressioni di Pietro Bianchi sulla posizione ideologica e politica di Resnais e Robbe-Grillet, frutto della dissociazione freudiana tra sentimento e razionalità e sulla vicinanza di questo film al concetto joyciano di realtà «*in progress*». Complessivamente la stampa d'informa-

zione offre nel suo atteggiamento di fronte a quest'opera tanto difficile, uno scoraggiante panorama di vecchio formalismo e per una valutazione più chiara e profonda del fenomeno Resnais, si affida al responso illuminato e tardivo della critica togata.

QUALCHE TEMPO DOPO

Il discorso si riapre, qualche tempo dopo, su prospettive più aperte ed orientate, almeno per alcuni gruppi, in una nuova direzione: anche se non è questo il caso di «*Filmcritica*» su cui Edoardo Bruno, partendo dall'affermazione troppo decisa che «*non esiste la possibilità di nuove forme al di fuori del realismo*», demolisce il film nel suo lungo e sinuoso discorso onirico e nel suo contenutismo psicoanalitico, nella sua involuzione metafisica verso l'informale e nel suo gusto di un falso barocco, valutando lo sforzo costruttivo richiesto da Resnais allo spettatore come un invito suggestivo a «*giocare*», diverso e lontano dalla partecipazione critica postulata nel movimento neorealista.

Nè quello di «*Ferrania*» dalle cui larghe colonne, rilevando diligentemente nell'opera l'apporto fondamentale di Robbe-Grillet, subentrato alle funzioni strumentali della Duras, sia Gambetti che Bezzola negano ogni validità all'universo di *Marienbad*, dopo averne invano cercato la ragione ontologica in una simbologia sociale, accettabile nel film solo come lontana e smorzata pre-

senza culturale, come vago elemento di sensibilità creativa. Secondo una visione certamente più precisa ed originale si articola invece la posizione della giovane équipe di «*Filmselezione*», su cui Carlo Di Carlo descrive brevemente il film come «*una chiara indagine, condotta dall'interno e quindi oggettiva, sulla condizione esistenziale dell'uomo moderno*»; ed ancora più libera ed interessante è l'impostazione di un lungo articolo su «*Cinema Nuovo*» in cui Aristarco svolge, attraverso la solita, larga e diretta, documentazione, una acuta e profonda analisi dell'ideologia e delle concezioni stilistiche da cui deriva l'intera opera di Robbe-Grillet, considerata come valida e coerente espressione di un sincero impegno culturale e come proposta convinta di una soluzione intellettuale applicata alla vita umana. Nell'ampio saggio di Aristarco appaiono quei necessari e precisi riferimenti filosofici e letterari, al di fuori dei quali risulta impossibile una totale comprensione del film; ma gli spunti critici collegati a questo nuovo ed aperto atteggiamento vengono sviluppati rigorosamente solo nell'ambito delle teorie «*du regard*», senza risalire fino alle vere fonti di questa scuola narrativa, fino a quella visione fenomenologica del mondo che motiva e giustifica l'estetica di Robbe-Grillet. In verità siamo di fronte ad un giudizio negativo che pesa sull'intero discorso, ad un rifiuto espresso in partenza e continuamente mobilitato nel corso di un esame critico chia-

ramente soggettivo, in quanto condizionato dalla valutazione preventiva del fenomeno, visto secondo schemi prestabiliti e dominanti, non chiusi e limitati in una loro sede naturale, ma gravemente presenti in ogni momento del processo conoscitivo. La solidità dell'impianto culturale non può bastare, per l'ostinato fideismo di cui risente ogni citazione, a cancellare l'impressione definita di una falsa e sterile apertura, che si risolve concretamente sul piano semplicistico dell'erudizione. In fondo nell'ambito della critica italiana, l'impegno più attento ed originale, le considerazioni più penetranti ed oneste sul film di Resnais rimangono quelle formulate da Moravia su « *L'Espresso* »: nella sua breve nota scopriamo infatti, dopo la solita dimostrazione dell'astoricismo evasivo ed alienato di *Marienbad*, una serie di personali osservazioni sul contrasto tra il sofferto mistero di Kafka e l'inutile accettazione dell'assurdo in Robbe-Grillet, sulla impossibilità letteraria di far « *vedere* » le cose, secondo la poetica dello sguardo, al di fuori del valore semantico ed ambiguo delle parole, e sulla validità filmica della stessa soluzione, nel fecondare il potere dichiarativo delle immagini; ma la nota più importante di Moravia riguarda la natura fondamentalmente astratta dell'esperienza erotica, come dell'estasi religiosa, e la affermazione di un amore che proietta l'uomo in una dimensione nuova, da cui la realtà quotidiana rimane esclusa, l'esatta percezione di quella rarefatta atmosfera ambientale, in cui profondamente risuona l'assurdità del gioco vizioso e la ritmica ed incalzante tensione delle se-

quenze in crescendo di questo film. Sono intuizioni originali e sicuramente acute, al di sotto delle quali si avverte però, come in ogni atteggiamento della cultura italiana, un sottile sentimento di noncuranza e disprezzo nei confronti della Francia, delle sue esperienze spirituali e dei suoi fermenti creativi, quel tono di sufficienza che spesso emerge dai brevi « *reportages* » di Arbasino sulla nuova letteratura transalpina, di cui si parla come di una baraonda esasperata di presuntuosi primi della classe, ricorrendo ai soliti paragoni con « *La ronda* », formalista e anti-razionale, e con la situazione italiana del ventennio: un sentimento che forse dipende dal vecchio complesso di inferiorità sofferto silenziosamente verso un paese in cui l'anarchia e il disordine politico non riescono mai a soffocare quelle « *petites libertés* », che da noi l'opinione di un burocrate qualunque può rimettere in questione, un paese di grandi tradizioni liberali, in cui perlomeno non è mai stato abolito il diritto di protesta (sia Robbe-Grillet che Resnais hanno subito firmato il manifesto dei 121).

LA FRANCIA E LA CULTURA

Il discorso cambia solo quando si passa dalla stampa italiana, a quella francese, la cui patriottica intonazione, da qualche tempo sempre più evidente nel campo cinematografico, non ci sembra fuori posto, questa volta a proposito di un film come *L'anno scorso a Marienbad* e di un cineasta come Resnais: infatti dell'intero fenomeno, discusso qui con vera cognizione di causa, la critica

francese ha saputo pienamente cogliere l'essenza, servendosi con acutezza ed onestà delle dichiarazioni di Robbe-Grillet sulla genesi e la natura dell'opera, e degli spunti chiarificatori colti attraverso l'esame di tutte le precedenti creazioni del giovane regista. Malgrado il disinteresse di molte riviste culturali, disorientate di fronte al film, e quindi « *regolarmente* » in ritardo nell'affrontarne la problematica spirituale e le soluzioni espressive, il panorama nazionale degli scritti dedicati al film in questione rimane particolarmente vasto: intervenendo tra i primi nel dibattito, Morvan Lebesque, definita la nuova maniera di Resnais come una rottura finale con la convenzione, parla di un'opera senza tenerezze, che va fino in fondo, spietata ed amara, che trova il coraggio di mostrarci l'uomo moderno prigioniero delle cose, un uomo a cui è rimasto soltanto il vago potere intellettuale, l'incerta facoltà di costruire un'astrazione... un giuoco, un amore, un passato... un uomo condannato dentro uno strano universo, nella cui passività, in alto, può tacere solo un Dio della pazienza. E Lacassin propone subito, con abbondanti citazioni, una fantascientifica interpretazione del film, visto come una classica indagine sull'interferenza degli universi paralleli, un tema costante nella cultura mondiale dalle previsioni « *lunari* » di Cyrano, fino ai racconti di Wells, dal Feuillade 1920 (« *Fantomas* » e « *I vampiri* ») fino ai romanzi della moderna sociologia del futuro; poi la Bollème che, riducendo il fascino del film ad una fredda emanazione estetica, considera l'opera come una storia psicologica, calata in un tipico modo

espressivo, dove ritrova nella confusione tra sogno, ricordo e follia, una sua unità di tempo, mentre per Weyergans siamo di fronte ad una fedele illustrazione del concetto di possesso intellettuale, svolta con una lunga serie di allegorie, ricondotte dalle più diverse direzioni a quella singolare « forma » che condiziona ogni sequenza mentale del film.

Tentativi certamente coraggiosi e forse convinti, ma limitati ad alcuni aspetti isolati dell'opera di Robbe-Grillet, ancora fermi ad una visione « *unica* », alla ricerca di una soluzione « *perfetta* »; per avvicinare il senso del film, dobbiamo guardare invece ad interventi più completi ed ambiziosi, come quello di Bernard Pingaud che vede muoversi l'universo non verificabile del film in un labirinto, spazio chiuso di un tempo immobile, dove il sistematico « *décalage* » tra immagini e testo letterario, tra sogno e ricordo, tra passato discusso e presente potenziale, impedisce ogni conclusione « *soggettiva* » nell'ambito della tematica pirandelliana sui limiti dell'esistenza umana: un documentario sulla « *passione* », intesa come aspirazione unitaria dello spirito razionale, espressa da quelle formule iterative in cui vive il tentativo di far coincidere la realtà col desiderio... forse una grande « *apparition* » resa leggibile solo dal concreto apporto visivo e dallo svincolamento narrativo della parola. Del resto il discorso di Pingaud, confuso e generale, viene direttamente ripreso e sviluppato, sia da Labarthe, che parla, sui « *Cahiers du cinema* », di un film che propone la sua concezione della realtà, rispettando, in una sincera volontà di apertura, il possibilismo to-

tale dell'oggettività; che dal gruppo redazionale di « *Cinema '61* », impegnato interamente in un dibattito sull'opera di Resnais, in cui figurano molte osservazioni assolutamente originali e collegate ai più diversi filoni di interesse: quelle di Martin sull'estrema libertà del sogno filmico di *Marienbad*, sulla tonalità musicale dei dialoghi, sulla coreografia interiore scandita dal montaggio, sulla presenza fluida dello spazio e del tempo, segnata da morbide carrellate, e quelle di Beylie, sulle fonti culturali di Robbe-Grillet, sulle possibili soluzioni del suo mutismo eloquente.

Il film visto finalmente al di fuori delle teorie di Barthes sul « *nouveau roman* », come un « *planetario inconsapevole* », la minatura cosmica di Bachelard, la rigorosa esemplificazione del realismo mitologico di Butor, un classico simbolismo applicato ad un mondo indefinito, come la *Dublino* dell'« *Ulisse* » o la *Bleston* di « *L'emploi du temps* »; oppure « *Marienbad* » come indagine sull'universo onirico, costantemente in bilico tra la favola e l'incubo, secondo gli schemi della « *fantascienza* » di Borges o del Véry delle « *Métamorphoses* »; Resnais profeta, come Bunuel, di una nuova furia barbarica, cresciuta nel conformismo e nella passività, con la disperazione, l'afa stagnante intorno all'albergo, quei colpi di pistola disumani nella sala d'armi: oppure Robbe-Grillet testimone moderno della grande alienazione meccanica, che stritola l'individuo in una scientifica ed inarrestabile catena di montaggio? E poi, dall'altra parte della barricata, le valutazioni restrittive di Mardore, che, negando al cinema

la possibilità di un'espressione mentale, e rimpiangendo il lento documentaristico di Resnais, soffocato qui da una sensibilità barocca e decadente, afferma ironicamente la sicura esistenza, su qualche rivistina di provincia, di un « *petit champollion pour decrypter les pauvres hiéroglyphes* »; e di Billard che, dopo aver pienamente riconosciuto l'alto livello estetico ed espressivo di un cinema puro come quello di Resnais, definisce il film come la descrizione fallita di un mondo mentale, troppo meschino, povero e freddo per essere vero (!?), dichiarando infine che « *un être non-aliéné, en état de veille, discerne parfaitement sa perception directe et sa perception imaginaire* » senza spiegare in alcun modo per quale ragione metafisica l'umanità di Robbe-Grillet non possa vivere in una condizione alienata o in un fantastico mondo di sogno.

CHIAREZZA ED ONESTA'

Tuttavia malgrado le parole di Billard e Mardore, risulta evidente dall'apertura di nuove prospettive, che siamo di fronte ormai, con le precise notazioni di Beylie e Pingaud, al vero volto dell'opera, alla sua dimensione più autentica: non resta che leggerla tecnicamente per chiarire i limiti e la portata della sua visione di sintesi umana, non resta che verificare la concreta presenza nel film di ogni motivo spirituale a cui sia collegata la genesi dell'opera, non resta che dimostrarne la coerenza ideologica ed espressiva. In questa direzione si muovono solo due voci, isolate, ma sicure, che svolgono due discorsi diversi e convergenti, seguendo una linea personale di ricerca e partendo da

posizioni critiche distinte: da un lato Jean Collet riesce a cogliere, nello splendore indefinito del sogno, nella favola fecondatrice di una mitologia infinita, il meccanismo stesso della nostra vita, la sbalorditiva complessità delle relazioni umane; e su tutto il film si avverte il peso di un dubbio cartesiano (1) che rivela la profonda e particolare intonazione razionalista dell'arte « *visionaria* » di Resnais, il grande documentarista che interroga l'uomo attraverso le cose, cercando la follia nelle tele di Van Gogh, la guerra nei quadri di Picasso, l'orrore dei lager nazisti nell'erba smunta di Mathausen. Immersi nelle tracce definitive di quelli che, prima di noi sono morti, viviamo come in un museo immaginario, in un caos di cui dobbiamo trovare l'unità, seguendo le parole impotenti e persuasive di una voce fuori campo: in Resnais comincia il dominio dello spettatore sull'arte puramente oggettiva e sulla realtà fedelmente riprodotta, tra *Marienbad* e il realismo critico ritorna la vecchia differenza tra Méliès e Lumière, la costante antinomia culturale tra libertà e convenzione. Ed il film non si chiude con l'orribile e disperato inno alla « *notte* » di Heidegger, ma con un sorriso vagamente divertito, che si spezza nel dramma di un'emozione troppo profonda, di un tormento troppo amaro per essere solo una maschera sterile.

(1) « Je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné; et mon étonnement est tel qu'il est presque capable de me persuader que je dors » René Descartes (*Première méditation*).

Dall'altro Claude Ollier, che imposta tutto il suo lungo studio dedicato a quest'opera, su di una completa ed accuratissima analisi espressiva del film, del suo linguaggio completamente dissociato, delle sue panoramiche ravvicinate sulla vita interiore, che in questa sede non possiamo considerare; nell'opera di Resnais, che si apre, come *Hiroshima, mon amour* sulle dighe infrante della memoria, vengono così fissati, dal flusso continuo delle immagini, i moduli visivi, le notazioni simboliche, i valori affermati nel contesto di una realtà che si ripete all'infinito. Ne risulta l'impressione di un oggetto fluido scoplito in bianco e nero sullo schermo, la proiezione catartica del comune rapporto tra film e spettatore, tra persuasione X: lo straniero, ed abbandono A: la donna, oppure la parabola di uno strano racconto (2): l'ambiguità stimolante di una concezione artistica nuova e sincera, che si può rifiutare, ma non respingere con sommara sufficienza.

(2) Ollier cita direttamente « *L'invention de More* » di Adolfo Bioy Casarés, la cui trama ricorda, in modo sorprendente, l'opera di Robbe-Grillet: su di un'isola deserta l'unico superstite di un naufragio assiste al periodico ripetersi di una scena d'amore tra una coppia irreale, che scompare ritmicamente; è solo una finzione ricreata da un meccanismo che, mosso dalla marea naturale, anima le figure di una donna e di uno scienziato, che hanno conquistato l'immortalità per il loro idillio registrandolo in questa invenzione. Il naufragio si innamora della donna, entra nel suo mondo per amarla e per salvarla dalla passività: si fa registrare dal meccanismo e muore, cominciando a rivivere, nel classico triangolo, col crescere della marea.

LA VIA DI MEZZO

Qui potrebbe finire una breve « storiografia » del film di Resnais, se non credessimo di poter dire anche noi qualcosa con chiarezza ed onestà su questo problema spirituale.

Ripartiamo dunque dall'interrogativo fondamentale: cos'è *L'anno scorso a Marienbad*?

Per noi è certamente un immenso sforzo di « composizione » (come *Hiroshima, mon amour* di cui è una logica conseguenza), una presa di coscienza, una realtà che vive nella fusione di passato e presente: la storia quindi, di un mutamento, il cerchio ellittico di Adamov, la possibilità, se non di una rottura, perlomeno di una modificazione interna; un perfetto microcosmo chiuso e disponibile, la cui funzione strettamente conoscitiva è solo uno sguardo sulla libertà, cercata nell'istante trascorso ed evocato, che l'uomo può dominare, più che nel fatale avvenire. La coerenza assoluta di *L'anno scorso a Marienbad* con i principi creativi di Robbe-Grillet, con i precisi canoni della sua filosofia, risulta evidente, dal confronto con certe affermazioni dello scrittore, nel rifiuto di un artificioso « engagement » politico (« mancano i valori assoluti »), nell'ambito di un'estrema semplificazione (« un film antiformalista che rifiuta ogni modulo prefabbricato »), nella sua durata pura, non definita ma ciclica (nell'edizione originale non figurava la parola « fine » e sulle scene di chiusura venivano inseriti direttamente i titoli di testa), nella sua chiusura tonale (« Le cose di un racconto non esistono al di fuori di quello »); quando gli autori di-

chiarano che « la realtà è la sola esperienza comune che supera il meccanismo soggettivo della comunicazione », non possiamo parlare di rottura esibizionistica con la cultura dei « vecchi antipatici » (3). Da un punto di vista narrativo il film può racchiudere una vecchia leggenda bretone (la morte che torna dopo un anno a prendere la sua preda) o la descrizione di un flusso di coscienza (« si tenta di limitare un vuoto per colmarlo e questo si rivela tremendo, invade, domina e condiziona tutto il resto »), un saggio sulla persuasione oppure quel « documentario sulla statua », vista e narrata da varie angolazioni, ma sempre ridotta al marmo, di cui parla Resnais: non importa; *L'anno scorso a Marienbad* può rappresentare una crisi d'impotenza ideologica o la fatiscente società borghese, ma rimane fondamentalmente una riflessione sulla paura, l'incertezza, e l'esitazione dell'uomo di fronte al destino. L'opera dice tutto questo attraverso la dialettica psicologica del giardino e dell'albergo, dell'aperto e del chiuso, con sistematici anacoluti all'interno di un impegnativo tempo intellettuale della memoria, attraverso un'atmosfera teatrale immersa nella realtà con l'incantesimo che lega nella « clinica » di Marienbad l'anonima clientela dei saloni dorati: la parola diffonde smisuratamente nell'immagine la « possibilità » dell'istante, mentre forma e contenuto vanno a coincidere

(3) In uno studio su Resnais, di recente pubblicazione, Bellour e Michaud considerano il film come un'indagine sull'irreale, fedelmente condotta secondo gli schemi interpretativi proposti da Sartre nel celebre « *L'imaginaire* ».

in un'entità nuova, che risponde perfettamente al concetto fenomenologico di stile. Si possono citare, in modo particolare davanti a questo film, i soliti riferimenti culturali, dal cubismo di Picasso, dall'idealismo di Hegel, dal grande Husserl (« *Lezioni sulla coscienza interna del tempo* ») ai romantici Nerval (« *il sogno è una seconda vita* ») e Schlegel (« *la tremenda potenza dell'immaginazione* »), dal cinema diabolico di Wells, alla corrente neorealistica italiana: ma quello che conta veramente, nell'opera di Resnais, è lo sforzo costruttivo e razionale, è l'attenzione calda centrata sulla vita segreta dell'individuo. *L'anno scorso a Marienbad* è un messaggio preciso, un riportare l'uomo a se stesso e il cinema all'uomo: e questo per noi vuol dire ancora qualcosa.

GAETANO STUCCHI

BIBLIOGRAFIA

ITALIA

- G. Aristarco su *Cinema Nuovo* (n. 153 - 1961).
E. Bruno su *Filmcritica* (n. 112-113 - 1961).
C. di Carlo su *Filmselezione* (n. 8 - 1961).
G. Gambetti su *Ferrania* (n. 11 - 1961).
G. Bezzola su *Ferrania* (n. 11 - 1961).
E. G. Laura su *Bianco e Nero* (settembre 1961).
A. Moravia su *L'Espresso* (n. 47 - 1961).
A. G. Lucchini su *Incontri Cinematografici* (n. 5 - 1961).
M. Morandini su *La Notte*.
A. Lanocita su *Il Corriere della Sera*.
G. B. Cavallaro su *L'Avvenire d'Italia*.

- G. Visentini su *Il Giornale d'Italia*.
U. Casiraghi su *L'Unità*.
P. Bianchi su *Il Giorno*.
G. Gerosa su *La Notte*.
E. Rossetti su *L'Espresso*.

FRANCIA

- A. Robbe-Grillet: *L'année dernière à Marienbad* (Ciné-roman) *Les Editions de Minuit* - Paris - 1961.
Cahiers du Cinéma: Intervista con A. Resnais e A. Robbe-Grillet (n. 124 - 1961).
Cinéma '61: Intervista con A. Resnais e A. Robbe-Grillet (n. 61 - 1961).
A. Robbe-Grillet: *Le nouveau roman* su *La Revue de Paris* (settembre 1961).
B. Morrissette: *Roman et cinéma* su *Symposium* (n. 2 - 1961).
F. Weyergans su *Esprit* (ottobre 1961).
M. Lebesque su *L'Express* (n. 533 e n. 534 - 1961).
H. Juin su *Les Lettres françaises* (n. 888 - 1961).
G. Bollème su *Les Temps Modernes* (n. 183 - 1961).
A. S. Labarthe su *Cahiers du Cinéma* (n. 124 - 1961).
F. Weyergans su *Cahiers du Cinéma* (n. 124 - 1961).
P. Billard su *Cinéma '61* (n. 61 - 1961).
M. Martin su *Cinéma '61* (n. 61 - 1961).
M. Mardore su *Cinéma '61* (n. 61 - 1961).
C. Beylie su *Cinéma '61* (n. 61 - 1961).
F. Lacassin su *Cinéma '61* (n. 61 - 1961).
B. Pingaud su *Preuves* (n. 128 e n. 129 - 1961).
J. Collet su *Signes du Temps* (n. 10 e n. 11 - 1961).
C. Ollier su *La Nouvelle Revue Française* (n. 106 e n. 107 - 1961).

I casi di

« Tu non ucciderai »

Dopo aver a lungo faticato per ottenere una patria di origine, il film *Tu non ucciderai* di Claude Autant-Lara sta seriamente rischiando di non avere cittadinanza presso le sale cinematografiche.

I fatti sono noti: scelto dalla commissione selezionatrice della XII Mostra Cinematografica di Venezia, *Tu non ucciderai* ha rischiato sino all'ultimo momento di rimanere apolide e quindi di non poter essere presentato in concorso per quanto presentasse un cast artistico francese, fosse finanziato da un produttore italiano, e girato in Jugoslavia che dopo avere a lungo tergiversato gli ha alla fine riconosciuto la propria nazionalità.

Le difficoltà incontrate dal film ad ottenere il riconoscimento di una delle nazioni interessate, dipendevano dalla tesi affermata attraverso la presentazione delle vicende cui l'obbiettivo di coscienza Cordier si sottopone nel nome di un pacifismo programmatico Autant-Lara afferma come legittima la volontà individuale di opporsi con la non obbedienza alle disposizioni della legge.

Evidentemente nessuno dei paesi che avevano contribuito, sia pure indirettamente alla realizzazione del film, aveva interesse a riconoscerlo. In Italia, come in Francia e Jugoslavia, la tesi propugnata dall'obbiettivo di coscienza era in chiara opposizione al sistema dell'arruolamento obbligatorio sul quale si fاندano ancora gli eserciti nazionali della maggior parte degli Stati Europei. Dato il contrasto esistente tra un atteggiamento individuale ed un

obbligo di carattere costituzionale, approvare il film significava per ciascuno di questi paesi tirarsi la zappa sui piedi. Lo stesso riconoscimento offerto dalla Jugoslavia ebbe un chiaro significato propagandistico e anticipò, se così si può affermare, l'orientamento di politica internazionale seguito da Tito nella conferenza dei Paesi « non impegnati » che ebbe luogo un mese dopo a Belgrado.

A Venezia la critica cinematografica italiana accolse favorevolmente il film riconoscendo soprattutto il coraggio del suo anticonformismo. Non è questa la sede per impegnare un giudizio critico; per ragioni di chiarezza vogliamo tuttavia sottoscrivere le riserve fatte da Gabriele Lucchini nel numero precedente di Incontri Cinematografici.

Ciò che conta è sottolineare che nella maggior parte dei casi le opinioni critiche affermate dipendevano o erano addirittura subordinate alle convinzioni politiche di chi scriveva: quanto più le posizioni ideologiche del film corrispondevano agli interessi politici degli autori tanto minori erano le riserve espresse.

Ciò è accaduto non solo a causa di una naturale relazione tra ideologie e sistemi di valutazioni, ma anche per la qualità e gli interessi del film. Nella sua tesi è presente non solo una legittima aspirazione alla pace ed una implicita condanna alla guerra, ma anche un principio di generale rifiuto dell'ordine sul quale è costituito l'edificio dello Stato moderno. Il principio del bene comune, la condanna generale della guerra, si confondono con la negazione del principio generale di autorità e quindi di ogni valido sistema politico in

quanto il conflitto si realizza tra diritto individuale di libertà e potere generale di autorità. Ponendosi il pacifismo del film in termini di opposizione alla legge piuttosto che di azione svolta per modificarla, (cosa fra l'altro possibile in un sistema democratico) esso è più adatto a divenire strumento di speculazione politica che oggetto di riflessione critica.

La campagna di stampa scatenata a favore di *Tu non ucciderai* ha avuto fin dall'inizio un movente politico: essa si è configurata inizialmente come movimento di adesione alla tesi del film e in un secondo tempo di opposizione all'Istituto della censura.

Promossa in prevalenza dalla critica di sinistra la polemica non ha badato per il sottile: dopo avere sottolineato la validità della tesi essa si è opposta risolutamente a quanti avanzavano riserve sulle posizioni ideologiche di Autant-Lara e sul valore artistico del film. Non ci sono state vie di mezzo: o si avvertiva il principio della non obbedienza di Cordier o si era militaristi e guerrafondai. Fascista, in generale è stata considerata la critica francese che aveva denunciato di *Tu non ucciderai* la verbosità e l'incongruenza portati a suffragio della tesi, la laboriosità dello sviluppo e la precarietà dello stile, anche se era la stessa che, assai coraggiosamente, aveva denunciato la proibizione posta dalla censura di Malraux alla proiezione del film *Le petit soldat* di Jean Luc-Godard ispirato ai fatti di Algeria.

Gli interessi politici che hanno mosso la campagna di stampa a favore di *Tu non ucciderai*, dopo avere inconsapevolmente dirottato l'attenzione del

pubblico dalla ribellione individuale di Cordier al suo messaggio genericamente pacifista si sono scagliati contro il provvedimento della censura amministrativa che, in primo appello, ha negato il visto di circolazione al film. Per quanto il provvedimento fosse da tempo nell'aria, la reazione è stata violenta nella sua forma polemica. Interessi di opposizione che avevano a suo tempo determinato l'incondizionata adesione al film hanno organizzato un vasto movimento di pressione contrario all'operato degli organi censori. Ancora una volta lo pseudo pacifismo di Autant-Lara era divenuto bandiera di una lotta condotta contro l'applicazione di un principio di autorità. Il problema, che doveva essere posto nei termini di validità del provvedimento (esso aveva un ambito di carattere esclusivamente giuridico) ha assunto un significato eminentemente politico. Non si è discusso se, dati i contenuti del film e il dispositivo della legge, il provvedimento fosse legittimo, ma si è organizzato un vasto movimento di opinione tendente a forzare il limite di discrezionalità con il quale il giudice amministrativo applica la fattispecie astratta della legge a quella concreta dei fatti. Secondo una tradizione ormai consolidata nel costume giornalistico italiano si è evitato di portare il dibattito sul terreno connaturale alla materia trattata, quello giuridico, ma si è mirato a forzare l'intervento dell'autorità verso un risultato politicamente utile. Nel caso concreto a nulla sono approdati gli sforzi per consentire al film il diritto di libera circolazione malgrado il dispositivo della legge. E' tut-

(continua a pag. 22)

Riflessioni sul significato del Neorealismo

« *Ma dove andiamo, infine? sempre verso casa* ». (Novalis); la via verso l'interno è l'unica via verso la realtà. Questa è la risposta che la cultura d'occidente, dal Romanticismo in poi, ha sempre dato al problema esistenziale.

In questa linea il decadentismo e la cultura d'avanguardia, che si innestano sul filone della grande tradizione borghese, ci hanno mostrato l'uomo non più secondo l'aristotelica accezione di « *animale sociale* » bensì come qualcosa che esiste per sè, astratto, avulso da ogni contesto di realtà, isolato dalla quintessenza della sua interiorità; « un individuo eternamente, sostanzialmente solitario, svincolato da tutti i rapporti umani ed a maggior ragione da tutti i rapporti sociali, che esiste ontologicamente al di fuori di essi... Un siffatto individuo può eventualmente entrare in rapporto con altri uomini, ma in ogni caso (da un punto di vista ontologico) solo « *a posteriori* », e quindi, nel senso più profondo, esteriormente ed accidentalmente; ma questi altri, nelle loro essenze, sono in definitiva altrettanto soli, esistono anch'essi indipendentemente da rapporti umani, puramente in funzione di se stessi ». (G. Lukacs). Questa solitudine ontologica, cioè l'inconoscibilità di principio della origine e del fine di ogni esistenza, è l'eterna universale « *condition humaine* » nella quale l'individuo è inesorabilmente calato.

Parlare oggi del cinema neorealista italiano, ha senso nella misura in cui ci aiuta a riflettere sulla soluzione radicalmente nuova che esso ha portato, in seno alla cultura artistica europea, al problema esistenziale.

Lontano dal soggettivismo astratto delle avanguardie, esso ci ha proposto « una rappresentazione concreta di uomini concreti in concreti rapporti col mondo esterno » (G. Lukacs). La stessa solitudine dell'uomo (anche se considerata come una costante della sua condizione) è spogliata del carattere sentimentale-elegiaco che aveva nella visione biografica dataci dal romanticismo, per assumere un preciso significato storico di critica a quel panorama sociale che assurdamente la determina. Film come *Ladri di biciclette* e *La terra trema*, raggiungono la pienezza di tragedia perchè ci mostrano una solitudine conscia e sofferta, organicamente legata alla vita degli altri individui, priva cioè di quel crepuscolarismo e di quella pittoresca dispe-

razione che è, ad esempio, del cinema realistico francese (basti pensare a *Gervaise*, in cui il rapporto uomo-ambiente è visto solo in una accezione deterministica, retaggio del naturalismo ottocentesco e per la quale l'ineluttabilità di un destino avverso è già insito come una tara dell'individuo); l'uomo di De Sica o di Visconti, al contrario, pur sentendo su di sè tutto il peso di un ambiente che lo opprime e lo isola, non diventa mai cieco strumento di esso; la statica e pessimistica visione del naturalismo, per cui l'uomo inevitabilmente soccombe di fronte ad una forza tanto più grande di lui, è sempre superata tramite una prospettiva di solidarietà umana e di giustizia sociale.

Neppure l'esperienza della guerra, che nella poetica di Rossellini costituisce la assurda, mostruosa misura a cui l'umanità è sottoposta, riesce a configurare o determinare un certo tipo di individuo; tanto è vero che non si incontrano eroi in *Roma città aperta* o in *Paisà*; si incontrano uomini fucilati alla schiena o gettati in acqua con le mani legate; non c'è apoteosi, l'uomo è vittima perchè in quel momento essere vittima vuol dire essere « *umano* »; ma sotteso a tutto ciò c'è una fede coriacea, la certezza che l'assurdo finirà.

« Il nuovo realismo italiano ha per tema fondamentale il senso tragico della coesistenza umana e la passione etica che ricerca il senso e la poesia della « *Vera società* ». È, così, un cinema sulla solitudine umana, sulla distanza delle singole vite separate da indifferenza e da odio, e prende la sua decisa coscienza attraverso l'esperienza della guerra solo perchè in questa guerra è salita a estrema chiarezza la verità della passione etica, il senso di una mancata coerenza e vicinanza delle vite umane, e l'abissale deformazione che l'uomo aveva fatto dell'altro uomo.

L'angoscia di non vivere una vita autentica, di essere perduti nell'inferno della coesistenza, di scorrere in un universo sociale indifferente e spento, dove gli atti di un uomo si dividono dagli atti di un altro e si perdono negli occhi vuoti di un coro astratto e senza senso; il fermo riconoscimento di questa interna inerzia attuale della storia umana, e la classica impostazione di questa critica, che è divenuta una nuda poesia, fuori da ogni astrazione...; il senso concreto di questa critica che, nella sua tragica dizione della

solitudine umana, pone in primo piano l'abbandono materiale ed economico in cui tale solitudine si motiva...; il tono di sosta iniziale «*richiamo*», risveglio che, verso l'ideale della società vera, verso la spinta dell'amore, la solidarietà, il riscatto, matura nel cinema italiano... ne fanno la più completa espressione di quel movimento dello spirito europeo che ha concentrato la sua attenzione sulla «*condizione umana*» (Rondi).

È lecito insomma pensare al neorealismo (nella sua definizione storica di esperienza di vita tradotta in una concreta ed integrale visione del mondo) come ad una posizione di amore e di colore «una esaltazione delle forze elementari ma non primitive, una difesa della persona, che sorpassano anche la sua polemica sociale per stillare una nuova concezione della vita, una nuova poesia dell'uomo» (Rondi).

«*La persona universale*» che sta alla base delle poetiche neorealiste intesse la sua integralità mediante la scoperta di una serie di interazioni con l'organismo sociale in cui vive; questo è il nuovo umanesimo proposto, in antitesi con l'umanesimo individualistico borghese, in cui i rapporti della persona col mondo esterno erano risolti intimisticamente e si proiettano in una romantica esistenza di evasione. Nel cinema neorealista il mondo degli «*altri*» è focalizzato con estrema esattezza proprio perchè di esso sono denunciate tutte le pazzie e le manchevolezze; l'autore esprimendole si sente impegnato in una comune tensione storica con l'ambiente del quale paga, per così dire l'incoerenza e l'immunità, sforzandosi di proporre, al di là della solitudine e della non-comunicazione a cui la persona è costretta, la gideistica di un mondo di rapporti autenticamente umani; in questo senso la problematica della coesistenza acquista valore di acuta tragicità e sofferenza; e si definisce come la componente più tipicamente cristiana della cultura neorealista.

Il clima storico da cui trae origine il neorealismo va ricercato nel periodo che vide il costituirsi del nuovo stato italiano all'indomani della lotta partigiana di Resistenza e della Liberazione.

I problemi che si affacciavano alle coscienze erano di una drammaticità inaspettata. La guerra, percorrendo l'Italia in tutta la sua lunghezza, aveva in un certo senso messo a nudo e posto di fronte all'uomo della strada una serie di problemi, che il fascismo aveva più o meno abilmente mimetizzato e di cui solo pochi conoscevano l'esistenza e la gravità. I fenomeni più importanti sul piano sociale, quelli che avevano prima costituito materia prima per le opere più impegnate del neorealismo, erano costituiti dall'immigra-

zione verso le grandi città, e dalla scoperta del Sud; ma si può dire che si operò in quel periodo una presa di coscienza, da parte della Nazione, di tutta la sua poliedrica realtà, in modo geograficamente dettagliato e capillare, città per città, regione per regione. L'Italia metteva alla luce per la prima volta, a quasi cent'anni dalla sua formazione, un patrimonio di abitudini e di tradizioni di una ricchezza ed eterogeneità sconcertanti: Il neorealismo si inserisce sul piano della cultura in un panorama in cui gli animi erano veramente e sinceramente tesi ad una integrale revisione del proprio passato e ad una radicale ricostruzione; sotto il profilo dell'arte si comprende come ricostruire volle dire, allora, impegnarsi nella ricerca di un linguaggio d'intesa, imparare una certa cadenza dialettale per scendere giù giù fino alle piccole abitudini della piccola vita quotidiana, rischiare magari un certo provincialismo populista, ed un certo eclettismo, ma poter comunicare e inserirsi vitalmente in una situazione concreta e attuale.

Questa necessità di adattamento che poteva preludere ad un'arte di statura dialettale, fu invece l'ingrediente del neorealismo che maggiormente lo qualificò, come arte di altissimo livello. Fu la conoscenza felice fra un'utilità morale e culturale e l'occasione che storicamente il momento poneva. Il suo programma era semplicissimo: adesione e fedeltà ad un tempo presente pur così pieno di contraddizioni e provvisorietà; questo significava avviarsi verso una sempre più precisa coscienza ed analisi della propria condizione umana. L'implicazione, da un punto di vista artistico, era di enorme portata: l'immediatezza dei sentimenti conduceva infatti a rompere definitivamente con ogni sovrastruttura intellettualistica ed individualistica che ricordasse gli stilemi della vecchia avanguardia, mentre il variopinto mosaico di tradizioni, di gusti, di modi di vivere che componevano il paesaggio italiano, entravano impetuosamente e direttamente a costituire la sostanza stessa delle opere neorealiste. È quanto esprime il Rondi: «...Il nuovo neorealismo del cinema italiano, specialmente nell'opera risolutiva di Rossellini, si consuma come scoperta al tempo stesso folgorante e umile degli «*altri*», e le cose, le persone, entrano nel quadro artistico con la freschezza, l'importanza, il peso di autentiche scoperte, si fanno termini di una inesaurevole fecondità pratica, di continui suggerimenti: gli «*altri*» sono visti dal poeta nella nettezza del momento etico, cioè senza coloriture di rapporti o storie minori, senza deviazioni dal necessario e grave rapporto etico, per inseguire coloriture psicologiche. Come sempre, questa che è anche una grande esigenza morale, è una grande rivoluzione stilistica, che spezza la convenzione romantica dei

rapporti tra uomo e uomo e propone nuovi freschissimi modi di narrazione ». E senza dubbio una importante metamorfosi che si inizia nella cultura artistica occidentale, ormai languente nella frantumazione disperata delle avanguardie e nelle formule chiuse ed aristocratiche delle poetiche del « declino » e dell'« *art pour l'art* ».

Le particolarità di questo nuovo linguaggio ovviamente non si limitano a questo; la scelta di determinati contenuti e la presa di posizione nei riguardi dei principali problemi politico-sociali dell'epoca sono di grande importanza nella definizione della nuova poetica realistica. E ancora nel neorealismo: « spicca non soltanto il significato direttamente sociale della rappresentazione, ... ma anche una loro particolare angolazione prospettica: il bisogno, non di rado persino programmaticamente espresso, dei registi di far apparire all'oriente una soluzione positiva » (Mészáros); (soluzione a volte chiaramente espressa, altre volte solo invocata e sperata, come in *Roma città aperta* in cui l'operaio Francesco afferma: « Noi lottiamo per qualcosa che deve venire, che non può non venire »). Questo è un aspetto di volitività molto tipico e quasi direi programmatico del neorealismo, nel senso che aderisce profondamente alla struttura psicologica dell'uomo medio italiano del dopoguerra. Ricci di *Ladri di biciclette* è un classico uomo sociale, con le sue semplici prospettive e le sue necessità così elementari e così umane, con quel suo ostinato *dover essere* che cozza contro le barriere del mondo esterno e contro l'irragionevolezza di una vita insopportabile.

Questo bisogno di una « *soluzione positiva* » fu il punto d'incontro delle varie personalità e concezioni artistiche, le quali trovarono nella comunanza degli ideali fondamentali il modo di inserirsi unitariamente, anche se solo temporaneamente, nella definizione della poetica neorealista, dandole il carattere di una nuova corrente spirituale ed artistica di grandissima importanza per tutta la cultura europea.

E' interessante notare come sia toccato all'Italia, in quel periodo, il compito di indicare la nuova strada. Così spiega il fatto Zavattini: « Oserei pensare che altri popoli hanno dimostrato, anche dopo la guerra, di valutare l'uomo come materia storica nel senso di determinata nel suo momento, o addirittura fatale, e per questo non ci hanno dato un cinema di liberazione, tutto teso alla liberazione dai preconcetti come aveva cominciato a fare il nostro cinema, perchè appunto per loro tutto continuava, per noi tutto cominciava; per loro la guerra era stata una delle guerre che affliggono il nostro pianeta, per noi invece era stata l'ultima guerra ». Il vuoto culturale che il fascismo aveva portato con sé si rivelava in questo momento come una condizione

favorevole ad una maggiore operabilità del presente; la guerra aveva crudamente spalancato sull'Italia una porta che mostrava dietro di sé due decenni di sospensione del pensiero critico ed artistico; fu così abbastanza spontaneo, per gli artisti che si accingevano a rappresentare le recenti profonde ferite della società italiana uscita malconca e piena di contrasti dalle recenti sferzate, ricollegarsi ad una tradizione narrativa che, saltando a piè pari la prima metà del secolo, si rifaceva ai moduli realistico-naturalistici della fine dell'ottocento. E' inoltre importante, per comprendere come il neorealismo italiano abbia questa funzione di guida in campo europeo il fatto che in Italia (come in poche altre nazioni) la situazione sociale presentava punte di tensione interna di rara drammaticità; ecco come si esprime il Chiarini, su questo punto, in riferimento al neorealismo: « ...i suoi eroi sono gli umiliati e offesi da una società dove ancora migliaia e migliaia di uomini abitano in tuguri e caverne ai piedi delle sontuose ville e dei palazzi dei ricchi, da una società che rinnova permanentemente i termini della sua retorica, ma non intende il linguaggio semplice e significativo della realtà ». E puntualizza opportunamente il critico ungherese Mészáros: « Bisogna tuttavia aggiungere un fattore altrettanto importante e cioè il quasi unanime riconoscimento, nell'atto dell'alleanza durante la resistenza dei vari gruppi sociali, della necessità di costruire nuovi, più umani rapporti sociali e di applicare in questo senso le energie comuni anche nel campo artistico. Ed era proprio questo che mancava nella vita spirituale degli altri paesi, in molti dei quali, nell'immediato dopoguerra, si scatenarono nuovamente, nel campo artistico le interminabili discussioni tra le varie tendenze di avanguardia che la guerra aveva interrotto, tra i gruppi a favore o contro (« *l'art pour l'art* » ecc.), disperdendo in questo modo le forze artistiche in lotte spesso completamente infruttuose. Così le esperienze comuni vissute nella tempesta della guerra ed i gravi problemi politico-sociali e spirituali che essa aveva scatenato, trovarono una espressione di carattere individuale, e spesso anche isolato, negli altri paesi, mentre in Italia formarono una vera e propria corrente artistica di vastissima risonanza ».

C'è da rimanere molto perplessi constatando come un filone talmente ricco e vitale abbia potuto completamente dissolversi nel giro di pochi anni, lasciando dietro di sé una scia di opere insincere, in cui la retorica dialettale ed il provincialismo di un folklore inteso solo pittorescamente, prenderanno il posto dei grandi temi umani e sociali tipici della definizione neorealista. Una prima spiegazione, di fondo, che accompagna la cultura italiana da ormai un secolo e mezzo, per cui essa procede a continui scatti dialettici, che spesso si elidono a vicenda in una caotica alternanza di invo-

luzioni e di rapidi processi rivoluzionari, determinando una ciclica ricorrenza di esperienze che non riescono mai a configurarsi come veri e compiuti movimenti. Un certo nervosismo formale insito nel temperamento italiano, la insofferenza verso la continuità e la codificazione di certe conquiste fatte, hanno sempre impedito (tanto nell'eclettismo ottocentesco, come nel clima d'avanguardia del novecento) che i risultati delle ricerche individuali si componessero in sforzi unitari e fattivi, gli unici atti ad edificare una autentica civiltà artistica. Oltre a questa constatazione di fondo, che può servire a motivare (anche in una prospettiva storica cioè di costume) il rapido esaurirsi del filone neorealista, val la pena di cercare in esso, e nel contesto in cui è sorto, alcune delle ragioni contingenti che ne hanno provocato la scomparsa. Innanzi tutto il carattere di enorme fiducia e speranza nell'avvenire, insito nel neorealismo, si trovava in perfetta consonanza con un clima storico di straordinaria eccezionalità; il dopoguerra italiano, un enorme potenziale di illusioni, di sogni, progetti da realizzare; la tanto agognata democrazia finalmente si profilava come una possibilità concreta, e l'euforia del momento faceva da cemento alle più diverse concezioni ideologiche, offrendoci un panorama unitario di tutte le forze vive del paese.

E' logico ad esempio che il neorealismo si concretasse in questo particolare momento con un'adesione integrale al tempo presente; il guaio fu che non avvertì l'aspetto di provvisorietà (anzi inconsciamente lo fece proprio), che non preparò subito gli strumenti per essere vivo e presente anche quando si sarebbe usciti da quel clima profetico per accingersi all'umile, vero lavoro di costruzione del nuovo stato democratico. Questo aspetto è stato molto bene analizzato dallo studio del Mézàros. Vi si legge: «La prospettiva positiva dava al neorealismo, esteticamente, un carattere duplice, un crudo realismo nella denuncia, nella rappresentazione dei problemi sociali, d'altra parte invece un «*patetismo*», una indeterminatezza spesso simbolico astratta nell'angolazione prospettiva; e perfino nella caratterizzazione dei personaggi si ritrova questa «*duplicità*»: nella rappresentazione estremistica e quasi di regola caricaturale dei tipi negativi e in quella lirica dei positivi, mentre dal punto di vista politico, economico e sociale gli conferiva carattere di temporaneità o di transitorietà. Infatti quest'ultima problematica si presenta chiaramente già nella prima grande opera del neorealismo nel film *Roma città aperta* di Rossellini dove il colonnello nazista cerca di «*persuadere*» l'ingegnere in questo modo: — Il vostro partito ha stretto un patto di alleanza con le forze della nazione. Ma cosa farete quando Roma sarà occupata, o "liberata", come dite voi: come vi troverete coi generali monarchici? — ecc. —

Sintomatica, a questo riguardo la risposta che l'ingegnere diede: — Gli sputo in faccia! — Ma se questo genere di risposta era l'unico possibile in quella situazione, tuttavia non si poté più ripetere quando la stessa domanda, non in forma ipotetica, ma acutamente attuale, fu posta dalla realtà». (Mézàros). Trovando sempre minore consonanza con l'ambiente esterno, i registi del neorealismo passavano inevitabilmente da un piano di accorata denuncia sociale a quello più scottante, ma meno creativo della polemica sociale. Penso in questo momento all'episodio del bambino in *Paisà*, a *Ladri di biciclette* e al *Il tetto*. Se nel primo la desolante situazione sociale è vista come un retaggio di un passato che fa disonore, ma che sarà certamente cancellato e dimenticato, grazie alla sincera volontà degli uomini d'oggi di costituirsi un avvenire migliore, nel secondo questa prospettiva già venne a mancare. Il domani profetizzato è ormai giunto, quindi la denuncia di un male sociale, non può che entrare in polemica con quell'inerzia che oggettivamente impedisce di risolvere determinati problemi. Oggi quel «*dover essere*» tipico della volitività neorealista non può più limitarsi a «*sperare*» in una «*soluzione positiva*» nè d'altra parte può intravedere nella congiuntura politico sociale attuale la prospettiva di un'altra concreta e possibile soluzione. Ecco perchè il gesto finale di *Ladri di biciclette*, pur nella sua grandissima liricità, ci appare evasivo sul piano di una stretta logica sociale. Andando ancora oltre, (ne *Il tetto* ad esempio) vediamo come su questa strada il neorealismo non poteva che consumare la sua attenta e circostanziata diagnosi sociale in una forma di moralismo qualunquistico, in un'arida esigenza di «*sincerità*», sostanzialmente incapace di far affiorare a livello poetico una soluzione radicalmente nuova.

Ancora nel 1956, B. Rondi scriveva, assai ottimisticamente: «Non c'è dubbio che quando oggi si dice che è urgente passare dal neorealismo al realismo, si accenna giustamente al fatto che la spinta umanistica ed etica oltrechè formale e narrativa del primo cinema italiano del dopoguerra deve affrontare, in pieno, il problema stesso della costituzione spirituale e concreta di questo nuovo umanesimo. Poichè è chiaro che dalla piccola e sacra soglia della Resistenza l'uomo è passato nella pianura infinita di una nuova casa umana e il cinema neorealista, con funzione di rottura, con apertura di bruciante avanguardia, si deve impegnare su un terreno che è poi quello stesso più vivo di oggi: la vita nuova della società umana su questa terra, i nomi nuovi e i valori e le idee di tutto ciò che è vita e uomo e elementi dell'uomo su questa terra. Fase dunque, di approfondimento, costruttiva». E' oggi abbastanza facile capire quanto ingenua speranza fosse in questo discorso. Infatti per il neorealismo non si trattò di una crisi sporadica. Le strutture politico

sociali che l'hanno determinata sono rimaste immutate dal dopoguerra in poi e forse solo ai nostri giorni danno qualche segno di un possibile ricambio interno e di una evoluzione. Questo serve a spiegare come dopo il neorealismo la parte migliore del cinema italiano (alludo a Fellini, Antonioni e allo stesso Visconti delle *Notti bianche*) abbia sentito il bisogno di fare un discorso così diverso da quello iniziato da Rossellini a De Sica nel clima drammatico, ma altamente vivificante degli anni 1945-'48.

E' un discorso monologo, intimistico, teso verso una interiorizzazione degli eventi (« coglierne le risonanze dentro di noi » dice Antonioni), del tutto opposto alla estroversione tipica della poetica neorealista.

Porre i problemi su questo piano significa sostituire alla immediatezza dei rapporti uomo-società l'esigenza che tutto sia filtrato e mediato da un'intima riflessione. Ma il grave pericolo è che il rapporto vitale persona-comunità si rompa, che l'individuo rimanga isolato e rinchiuso nella propria introspezione. L'uomo di Antonioni e di Fellini è avulso da un contesto sociale, è un uomo solo, perso nella nebbia dei suoi stati d'animo; non riesce a dare un senso alla vita, né si propone lo scopo di ricercarlo. Poetiche di questo genere non sono nuove nel panorama europeo; sono anzi imparentate con quelle poetiche del « declino » che sempre riaf-

fiorano in momenti di parabola storica discendente, momenti di stanchezza, di evasione, in cui l'uomo rifiuta la dialettica « io-altri », non trovando nel mondo esterno altro che ostilità e impedimenti alla propria realizzazione. Arrendersi di fronte a queste barriere significa cercare l'alibi per rifugiarsi nella propria « torre d'avorio »; sul piano della cultura artistica significa indugiare in un intimismo neo-romantico destinato, secondo la tradizione borghese, a tradursi in cultura d'élite anziché in cultura di massa; in sostanza significa andare contro la storia e contro la vocazione cristiana verso gli altri.

Diceva W. Morris: « A che scopo ci occupiamo di arte, se non per renderne tutti partecipi? » E il cinema neorealista italiano fu pieno di questa esigenza.

PIERO BULGHERONI

BIBLIOGRAFIA

- Giuseppe Ferrara: *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier 1957.
György Lukás: *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi 1957.
István Meszaros: *Crisi cronica e neorealismo*, « Comunità » n. 70.
Paolo Portoghesi: *Dal neorealismo al neoliberty*, « Comunità » n. 65.
Brunello Rondi: *Il neorealismo italiano*, Guanda 1956.
G. Luigi Rondi: *Cinema italiano 1945-1951* in « Neorealismo italiano », documentazioni della Mostra di Venezia.

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORI 35-70 mm.

LANTERNE

AMPLIFICATORI



MOVIOLE 16-35 mm.

STAMPATRICI

RIDUTTRICI

TEL. 431.997 VIA DESENZANO 2 TEL. 487.003
MILANO

Profilo di Vittorio De Sica

Vittorio De Sica è nato a Sora, in provincia di Frosinone, il 7 luglio 1901, da una modesta famiglia borghese. L'infanzia e la giovinezza del ragazzo furono severamente segnate dai disagi; il magro stipendio del padre lo costrinse prematuramente a cercarsi un impiego. De Sica riuscì ugualmente a studiare, conseguendo il diploma di ragioniere.

Al cinema giunse quasi per caso attorno al 1930 proveniente dal teatro, dove, non meno per caso, aveva esordito come generico nel 1923 nella compagnia di Tatiana Pavlova; passato poi al ruolo di « *primo brillante* » in poco tempo divenne popolarissimo grazie alla sua tenera e spiritosa eleganza e alle sue succose doti di parodista.

Lusingato dal successo passò alla compagnia di Italo Almirante e, in seguito, alla grossa rivista diretta da Mattioli *Zu Bum*.

Era inevitabile che tanta popolarità gli aprisse le porte al cinema. Nel 1931 Amleto Palermi gli affidò una parte nel film *La vecchia signora*; nello stesso anno apparve in *La segretaria di tutte* e si affermò definitivamente nel film di Camerini *Gli uomini che mascazzoni*, stabilendo le linee fondamentali di un personaggio — il buon ragazzo attraente, sventato, generoso, impulsivo — che dovevano rappresentare la fortuna incontrastata del film di Camerini, pittore discreto e minuscolo della piccola borghesia italiana, e in particolare dell'attore.

De Sica può considerarsi il primo caso di divismo nel cinema italiano sonoro; fu l'eroe dell'epoca contrassegnata dai « *telefoni bianchi* ».

Dal 1931 al 1940 interpretò una trentina di film, pur non rinunciando alla sua attività teatrale.

Decisivo fu per De Sica l'incontro con Zavattini. Lo scrittore e l'attore si erano conosciuti a Verona durante la lavorazione di un film. Nel 1932 De Sica, letto il soggetto di Zavattini, *Diamo a tutti un cavallo a dondolo*, decise di realizzarlo e di debuttare così come regista; ma per sopraggiunte difficoltà il progetto non fu portato a termine.

In compenso si stabilirono quelle basi di una collaborazione De Sica-Zavattini che dovevano dare più tardi eccellenti frutti.

Nel 1940 affrontò la prima regia con *Rose scarlatte* tratto da una commedia che De Sica attore aveva interpretato alla ribalta. Il film ebbe un discreto successo. Diresse in seguito *Maddalena zero in condotta*, *Teresa venerdì*, e *Un garibaldino al convento*. In essi De Sica vi appare come regista,

attore, sceneggiatore. Questi primi film, pur rivelando una scioltezza di narrazione ed un'indagine psicologica abbastanza naturale, non si allontanano dal consueto cliché dell'epoca della facile commedia sentimentale di evasione, in cui De Sica attore ricalca la figura del « *giovane rubacuori* », che lo rese noto sulle platee.

I bambini ci guardano (1943) è la prima opera veramente impegnativa del regista. Compiuto il processo di maturazione, De Sica aveva liberato dal brillante attore di un tempo, le promesse latenti di una sincera vocazione umanitaria e di un cordiale impegno creativo.

Fu quella la prima occasione di De Sica d'accostarsi all'infanzia: sullo sfondo di un'Italia desolata nacque la figura di un fanciullo, Pricò, ricchissima di annotazioni psicologiche, nel suo dramma infantile; la scoperta dell'adulterio della madre. Il film, dominato dal senso tragico di una disfatta imminente, fu accettato mal volentieri dal grosso pubblico abituato alle facili ipocrisie dei « *telefoni bianchi* ».

Seguì nel 1944 *La porta del cielo*, opera in sostanza non riuscita. Essa si può ricordare positivamente solo perchè le note umane che abbiamo sopra indicate come elemento tipico del regista e riscontrate più apertamente ne *I bambini ci guardano* non lo abbandonano in questo lavoro. *La porta del cielo* fu la prima occasione concreta di un incontro De Sica-Zavattini, e si può dire che concluda il primo periodo della produzione desichiana.

De Sica raggiunse la sua piena maturità artistica nel secondo anno del dopoguerra, quando il neo-realismo italiano iniziava la sua breve fase ascendente. Nati in un periodo di sbandamento generale i prossimi film del regista saranno una risposta alla necessità di dare un significato alle sofferenze fisiche e morali alle quali era sottoposto un popolo appena uscito da una sconfitta.

Non fu una protesta ad alta voce la sua, limitato com'era dall'ambiente piccolo borghese nel quale era vissuto, dagli studi svogliati e di nessuna importanza che aveva intrapreso e dal mondo ovattato del teatro di imitazione boulevardiana nel quale si era formato, ma un semplice guardarsi attorno e un giudicare guidato dal buon senso.

Sciuscìa (1946), amarissima storia di fanciulli, per così dire traviati, che erano, in quegli anni di dolore e di speranza, migliaia, è la testimonianza patetica di un borghese che apre gli occhi sulla realtà, e il dolore che accusa per le sofferenze dei ragazzi chiusi in un riformatorio e accolti dalla

incomprensione più assoluta, è il dolore di chi si sente responsabile di tali atrocità e che nella confessione compie il primo atto verso l'espiazione. *Sciuscià* in questo senso è come un esame di coscienza di fronte a questi giovani che la guerra, quindi la società, ha costretto alla fame e di conseguenza al mercato nero, al furto e al delitto.

Il mondo degli adulti e quello dei bambini sussistono senza alcuna possibilità di contatto, al secondo è negata la pur minima comprensione o manifestazione di affetto e si risolve nell'annientamento. In questo film De Sica raggiunge il punto più amaro di quella che sarà poi la sua costante ispirazione.

In *Ladri di biciclette* la cupa tragedia che aveva isolato Giuseppe e Pasquale è diluita dal senso di solidarietà che l'attacchino e il piccolo Bruno incontrano nella ricerca della bicicletta. L'amarezza incomincia a sciogliersi nella bontà, ma non per questo il film si allontana dal pessimismo; la speranza non alberga nel cuore dei personaggi se non come un vago accenno a qualcosa che potrebbe accadere, ma che quasi certamente non accadrà.

Ladri di biciclette, senza dubbio l'opera più perfetta ed unitaria del nostro regista e una delle più alte del cinema mondiale, può considerarsi, come dice Bazin: «l'espressione più pura del neorealismo, il luogo geometrico, il punto zero di riferimento attorno al quale gravitano le opere degli altri grandi registi».

Il film segna anche l'incontro e l'integrazione più felice di De Sica e Zavattini, due personalità liriche diverse tra di loro, ma ambedue portate, soprattutto per comune impegno all'«esame accurato e dolente della realtà».

Non possiamo tuttavia ignorarne i limiti che vanno ricercati nella parziale incapacità di costruire i personaggi (difetto che si acutizzerà in *Umberto D*) e nella tendenza alla macchietta e al bozzetto.

Questi elementi, marginali in *Ladri di biciclette* formeranno, ampliati, l'impalcatura di *Miracolo a Milano* (1950); tenue fiaba in cui l'intellettualismo di Zavattini, affiorato qua e là nelle opere precedenti (il cavallo bianco in *Sciuscià*, l'episodio della santona in *Ladri di biciclette*) prende decisamente il sopravvento sfociando a volte nel grottesco. Alle prime sequenze di alta poeticità (si ricordi ad esempio l'episodio del raggio di sole nel campo dei barboni) segue poi tutta una parte, raffinata quanto si vuole, ma sterilmente intellettualistica di giochi, trucchi e trovatine. La parentesi di *Miracolo a Milano* è forse da intendersi come l'espressione di quell'urgente desiderio di speranza che nei precedenti film sembrava tacita per una strana sorta di pudore. Nonostante le divergenze ciò che idealmente unisce *Miracolo a Milano* a *Ladri di biciclette* è l'affetto inesauribile dell'au-

tore per i suoi personaggi: in *Miracolo a Milano* nessuno dei miserabili è antipatico, nemmeno gli orgogliosi e i traditori; in *Ladri di biciclette* non vi è nessun personaggio essenziale antipatico, neppure il ladro. Vi è forse, nell'opera di De Sica una certa influenza dell'ispirazione charlottiana, smussata della sua acre polemica e risolta in chiave sentimentale.

Con *Umberto D*, opera che termina quella trilogia *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D*, che ha fatto di De Sica uno dei maggiori creatori dello schermo, il regista torna all'antico vigore: *Umberto D* è il dramma, tratteggiato in tono dimesso, dell'uomo solo con le sue disperazioni e prigioniero della sofferenza che porta dentro di sé. Il pensionato, costretto alla snervante ricerca del denaro per pagare la pigione, e la servetta nella sua realtà di ragazza-madre, nonostante l'affetto che li unisce, non riescono a comunicarsi, soffocati dalla pesantezza del loro mondo interiore e risolvono il loro dramma nella sofferenza personale. Ritorna qui uno dei temi ricorrenti della poetica desichiana, quello dell'uomo buono in se stesso, ma incapace quando diventa prossimo. In *Umberto D* la situazione è statica, non vi è più quel rapporto di azione e reazione che Ricci in *Ladri di biciclette* instaurava col mondo; il pensionato porta il dramma dentro di sé e il regista ce lo comunica attraverso i particolari; di qui la lentezza quasi esasperata del racconto, in cui a volte il tempo cinematografico corrisponde a quello reale (si pensi alle sequenze del ritorno di Umberto nella stanza quando crede di avere la febbre e soprattutto quella del risveglio della servetta). Nella squallida storia di *Umberto D* vi è però un gesto di speranza che impedisce all'uomo di suicidarsi, non tanto rappresentato da qualcosa di concreto (tanto meno dal cane), ma è come se nel mondo vi fossero delle leggi inafferrabili per cui l'uomo può sempre avere speranza anche se soltanto quella di un fanciullo e come tale nell'ultima sequenza, il vecchio si allontana sul viale, giocando col cane confuso tra gli altri bambini.

Con *Umberto D* De Sica giunge alla completa maturità, non si concede divagazioni o giochetti intellettualistici a favore di una rigorosa indagine, che, se non gli permette di costruire i personaggi nella loro dimensione più profonda, gli consente però di mettere a fuoco assai bene i duri rapporti tra personaggio e ambiente, individuo e società.

Sciuscià, *Ladri di biciclette*, *Umberto D* sono portati come esempio del migliore neo-realismo italiano ed è certo che sono i tre film nei quali De Sica rinuncia maggiormente alla sua abituale vena bozzettistica-sentimentale per ricorrere ad una stringatezza di racconto e ad una concisione dei mezzi veramente notevole. In questo e per il carattere della storia, che indaga i personaggi in diretta, anche se non in polemica,

relazione con un ambiente storico-sociale ben definito, sta la possibilità di definire neo-realistici i suoi film. Indagine sociale, ed è questa la caratteristica dominante del neo-realismo di De Sica, che non parte da un dato ideologico, ma da un motivo umano, è di ordine morale non intellettualistica.

Con *Umberto D* De Sica esaurisce la sua vena migliore.

Stazione Termini (1952) è il frutto di un compromesso nel voler realizzare un'opera con ambizioni artistiche, accettando i limiti che imponeva una produzione americana. Ne nacque un'opera di « tono » hollywoodiano, conformista e sentimentale, ove un verismo raddolcito, espresso, più come formula che come intima esigenza, fa da corona ad una piuttosto fragile storia d'amore tra un dottore italiano ed una signora americana.

Anche *L'oro di Napoli* (1954) non aggiunge nulla di nuovo al profilo artistico del nostro regista, e può essere considerato soltanto come un'opera di alto artigianato in cui l'autore mette in mostra le sue elevate doti di narratore.

Dopo l'evidente slittamento commerciale dei due film precedenti, *Il tetto* (1958) testimonia il ritorno della coppia De Sica-Zavattini ad un'opera particolarmente impegnata, non soltanto sul piano stilistico, ma anche su quello più genericamente sociale e culturale. Nel film il regista riprende i canoni del neo-realismo post-bellico. Ma venendosi ad esaurire quella particolare realtà che aveva caratterizzato la resistenza e l'immediato dopo-guerra, ne risultò un'opera essenzialmente anacronistica; il regista, cioè, non tenendo conto del divenire della società, ha perso il contatto coll'uomo e il Natale de *Il tetto* non mostra di avere prospettive più ampie del Ricci di *Ladri di biciclette* o dell'Antoni di *La terra trema*, personaggi che di fatto sono cresciuti ed hanno acquistato una visuale più ampia.

Ci troviamo di fronte ad un atteggiamento di carattere

strumentale nei confronti dei personaggi, che ci vengono proposti come vuote forme, senza un'indagine interiore.

Anche *La ciociara* (1961) non si alza al livello dei film migliori di De Sica, ma resta sul piano dell'artigianato. Il ritorno alla Roma del '43, nonostante la ricostruzione meticolosa è alquanto di maniera e non rivela alcuna partecipazione all'analisi dei sentimenti e alla realtà rappresentata. E' forse più l'opera di un'attrice, fatta in funzione di un'attrice, che guidata dall'abile mano del regista, raggiunge in effetti momenti di autentica bravura.

L'ultimo film di De Sica-Zavattini *Il giudizio universale* ambientato a Napoli e con tutte le risorse di situazioni e personaggi che la città partenopea offriva, poteva essere la buona occasione per rinnovare il successo dei film migliori. Ma in effetti non si distacca dal piano del luogo comune e del mestiere. I personaggi sono risultati macchiette e il film procede fiaccamente tanto da divenire innegabilmente noioso.

Ci troviamo di fronte ad un cinema che non ha più anima.

SILVANA ECCHER

FILMOGRAFIA

(1940) *Rose scarlatte*; (1940) *Maddalena zero in condotta*; (1941) *Teresa venerdì*; (1942) *Un garibaldino al convento*; (1943) *I bambini ci guardano*; (1944) *La porta del cielo*; (1946) *Sciuscì*; (1948) *Ladri di biciclette*; (1950) *Miracolo a Milano*; (1951) *Umberto D*; (1952) *Stazione Termini*; (1954) *L'oro di Napoli*; (1956) *Il tetto*; (1961) *La ciociara*; (1961) *Il giudizio universale*.

BIBLIOGRAFIA

André Bazin: *Vittorio De Sica*, ed. Guanda.
Henri Agel: *Vittorio De Sica*, cheda IDHEC.
Fernaldo di Giammatteo in « Ferrania », nov. 1961.
L. Russo in « Belfagor », 1955, n. 1.
I. Chiarini in « Teatro scenario », 1961 n. 15-16.
István Mészáros in « Comunità », 1959, n. 70.
Fernaldo di Giammatteo in « Comunità », 1958, n. 56.
Eduardo Bruno in « Filmcritica », 1961, n. 105.

(continuazione da pag. 5)

Cinema fatto sociale

tografia attuale che, ancorata alle vecchie posizioni, non riesce più ad adeguarsi alle istanze che mutano con il correre del tempo. I moduli del realismo critico, e le prospettive che gli sono tipiche, non sono più in grado di accogliere le nuove proposte del cinema francese e già di parte del cinema italiano. (Vedi l'articolo di Gaetano Stucchi su « *L'année dernière à Marienbad* » e la critica). L'evoluzione politica ed economica della società contemporanea, nel rapido mutare dei riferimenti storici e culturali, non con-

sente pause e stanchezze. Fossilizzarsi in schemi pre-stabiliti significa perdere il contatto con la realtà, e fare del cinema anacronistico.

Il cinema, come fatto sociale, ha solo leggi di dinamica e svolgimento: esse suggeriscono nella loro eloquenza le costanti di uno sviluppo che si configura nei suoi elementi quantitativi e qualitativi, diversamente equilibrato nel tempo, ed indicano i criteri più adeguati per un intervento correttivo del fenomeno.

STEFANO SGUINZI

LA DONNA E' DONNA _____ Francia

(Une femme est une femme)

Sceneggiatura Jean Luc Godard
Regia Jean Luc Godard
Fotografia Raoul Coutard
Musica Michel Legrand
Interpreti A. Karina, J. C. Brialy, J. P. Belmondo

Si parlava già col primo film di Godard di pessimismo gratuito, di chiusura involutiva e di fatalismo anarchico: *A bout de souffle* poteva essere un divertimento narrativo sfuggito di mano al regista, con la sua tragica vitalità, con le sue risonanze concrete all'interno di una realtà disponibile ed attuale; poteva rappresentare il tentativo di svuotare una vicenda, riducendola decisamente alla testimonianza precisa di una condizione umana. Con il suo ultimo film, dopo la pausa incerta di *Le petit soldat*, Godard ha fatto riaprire il discorso critico che si era iniziato su di lui, in una direzione generalmente negativa. Scelta una classica trama del vecchio «*vaudeville*» francese, modificata nel suo svolgimento con discrezione moderna e libertina, ne ha scomposto la narrazione, i personaggi e la scenografia, con audaci trovate espressive (il montaggio liberissimo, le scritte esplicative riprese dal cinema muto), in minutissimi frammenti visivi assolutamente lontani da ogni convenzione linguistica, legati fra loro dal filo conduttore di un commento musicale coreografico, ricalcato fedelmente sul tono delle singole immagini. Godard respinge le regole, le cancella dal mondo; scava la terra sotto i piedi delle figure che disegna e le fa cadere in pezzi, nell'urto con quell'universo sentimentale che li respinge nel vuoto meccanico di una fisiologica

«vita naturale», il dramma dell'angoscia mentale nell'uomo di oggi che ricerca invano una completa ed armonica fusione tra il suo modo istintivo di «*essere*», e gli schemi culturali cui vuole aderire. Ma l'opera filmica esprime coscientemente questa tematica precisa o soltanto ne offre, suo malgrado, un lontano riflesso? Il giovane regista guarda nella realtà per capirla o per usarla come strumento da capovolgere sfruttandola sul piano del gustoso e farsesco «*divertissement*»? E' il dramma esistenziale o il paradosso della situazione, quello che vive nel film?

La donna è donna è fatto, prima di tutto, di spirito e di buon gusto, di fissazioni sentimentali (i primi piani della Karina) e di ripetizioni compiaciute (la coppia della piccola scalinata); è il frutto di una eloquenza fine a se stessa che spegne e supera ogni cosa con isolate notazioni marginali, per imporsi nella sua logica sconnessa come unica verità, passeggera e limitata, che può colmare il vuoto di un pensiero fallito. Bisogna parlare, senza badare all'unità coerente della frase, ai motivi latenti del discorso, bisogna parlare per vivere, muoversi per non sentire il gelo della coscienza, per non pensare a niente per evitare il pericolo della tristezza, della malinconia di chi prende sul serio il mondo dell'uomo: bisogna negare il fallimento, senza guardarlo in faccia, senza

cercarlo dietro i miracoli dell'economia e della civiltà meccanica.

L'involuzione studiata di Godard è tutta nella vana rincorsa della forma (il colore, la musica, il montaggio) dietro ad un soggetto che svanisce: il suo «*cinema puro*» ha come unica regola il disordine; il suo «*film-spettacolo*» è un trucco evidente, un castello in aria che non cade solo per la grande bravura di chi lo ha costruito. *La donna è donna* richiama dipendenze troppo precise, da *Hellzapoppin* (la bicicletta), alla commedia americana (il dialogo notturno con i titoli dei libri) e al dramma sentimentale (la canzone di Aznavour ascoltata nel bar da Belmondo e la Karina), per non meritarsi dei limiti precisi; ma il guaio è che, all'interno di questi limiti, Godard non si accontenta di tralasciare la realtà: ci si diverte, ci scherza sopra, col buon marito borghese, magari un po' strano, che legge «*L'Humanité*», e col battibecco stradale tra Belmondo e il vecchio creditore: «*Ebreol*», «*Fascistal*»,

«*Pederasta!*», che ricorda veramente certi pezzi di repertorio dell'estrema destra mondiale!

GAETANO STUCCHI

Ridurre l'interesse del film alla posizione di Godard e al suo atteggiamento di fronte alla società francese mi sembra più che giusto. L'autore di La donna è donna domina ad ogni istante il campo poichè i fatti ed il loro ordine rimangono un pretesto per esprimere un atto di rifiuto ed iniziare una fuga dal tempo nella quale l'autore occupa un posto di primo piano. Le cadenze ritmiche e l'unità tonale del racconto che assimila in sé le diverse frequenze del melodramma e della commedia all'americana oltre che, naturalmente, il vaudeville e la pochade francese, accentuano l'univocità della prospettiva dell'autore che svuota di sostanza i personaggi per conferire loro una morbidezza istintiva che si consuma in una tensione istantanea.

Malgrado la vivacità dell'invenzione ed il tono scanzonato del racconto è presente nel film la dimensione di un microcosmo vuoto che conferisce ai personaggi un senso di strana fragilità e di assurda inconsistenza.

STEFANO SGUINZI

ZAZIE NEL METRO' _____ Francia

(Zazie dans le Metro)

Sceneggiatura Louis Malle e Jean Paul Rappeneau
Soggetto dal romanzo di Raymond Queneau
Regia Louis Malle
Fotografia Henri Raichi
Musica Fiorenzo Carpi
Interpreti C. Demongeot, P. Noiret, C. Merlier, V. Caprioli, A. Roblot

La figura di Louis Malle rappresenta, nell'interno del nuovo cinema francese una posizione isolata e del tutto personale: quella cioè di un «*letterato*» del cinema, malato di snobismo salottiero e fedele al

cliché disimpegnato dell'intellettuale professionista e leggermente maledetto. E tipico appunto di una sensibilità intellettuale e decadente è il procedimento creativo seguito dal regista per questo curioso

ed ambiguo *Zazie nel metrò*: assunta in blocco, dal celebre romanzo di Queneau, l'intonazione polemica di un fanatico surrealismo d'anteguerra, Malle ne ha cercato la proiezione nella realtà assai più drammatica e complessa della Francia 1960, (analogo, anche se meno ambizioso, era stato nel '59 il tentativo di sfruttare i dialoghi della « settecentesca » Louise de Vilmorin come contrappunto sonoro alla modernità figurativa del suo *Les amants*).

L'impresa difficile ed ingrata di attualizzare i moduli antiquati di un movimento artistico e culturale ormai esaurito, felicemente risolto sul piano espressivo attraverso le rotture di ritmo e di luce, le scenografie in divenire, le accelerazioni e i rallentamenti interni alle sequenze o alle inquadrature, rimane in fondo uno dei lati più validi ed interessanti di quest'opera strana e raffinata. Nella ricerca di un equivalente filmico allo scomposto e satirico linguaggio dei dialoghi di Queneau, Malle si è sbizzarrito in una sorprendente antologia di invenzioni formali, la cui efficacia spesso trascinate, ricalca sul piano visivo e sonoro, un'autentica « eruzione » di trovate narrative che nel film assai più che nel romanzo sfilano velocemente in successioni ordinate e vertiginose sui ritmi pazzeschi delle comiche di Mack Sennet.

Sfuggono così ad un regista intento all'equilibrio dei suoi pezzi di bravura, i grandi spunti comici della vicenda, sacrificati all'epigramma velenoso (l'acutissimo *flasch-back* del falso uxoricidio, riferito ad *Hiroshima, mon amour*) o all'autoironia scanzonata e sottile del colpo di fulmine (l'amore di

Trouscaillon per Albertina, che nasce, così, sull'aria di una musica di Brahms; e qui la citazione richiama subito la « musicalità » dell'ormai lontano *Les amants*).

Assai diverso poi, risulta, in altra sede, il necessario discorso sui valori e sul significato del film: per Malle come per Queneau, la piccola Zazie è solo un mito, è la bimba terribile che scopre le grandi verità, è la vera incarnazione moderna dell'antico e leggendario giustiziere che, nella sua purezza, può scacciare il male. Lo sguardo pulito ed il sorriso ingenuamente furbo dei suoi otto anni di provincia, sono l'assurdo umano che rivela e denuncia la tragedia di un caos disumano, sono un angolo visuale offerto a chi guarda nel film, cercando, tra le sue metafore continue, l'immagine fedele di una concreta e grave condizione umana. L'innocente delirio di Zazie si muove in un vento di follia che percorre tutta Parigi, scovando i più tremendi ed ossessivi aspetti della città impazzita; e l'incubo terribile acquista uno spessore sempre più preciso, che si proietta nella profondità delle nostre coscienze passive, che si prolunga con implacabile chiarezza nella realtà dell'esperienza quotidiana. Lo sciopero del metrò con le spaventose scene del traffico bloccato suggerisce l'idea dell'uomo totalmente prigioniero dei meccanismi da lui stesso evocati, in una scientifica e crudele versione dell'Apocalisse; il pullman internazionale, carico di turisti variamente assortiti, con le sequenze delle quattro valchirie divoratrici e fanatiche, risveglia echi sottili ed impreveduti, dell'impossibile fratellanza dei popoli fino ai germi nazisti ancora vivi nel mondo.

Il problema sessuale, visto in una serie completa di atteggiamenti; dalla patetica infomania della « signora Mouaque » allo splendore ambiguo e fascinoso di Albertina, dalla sensualità della giovane cassiera fino alla innocua perversione di Trouscaillon, dalle inibizioni dello sgangherato taxista fino alla passione animalesca della madre di Zazie, e fino allo zio Gabriel, sessualmente neutro; viene decisamente indicato come dilemma fondamentale per la nostra società. Ed infine i riferimenti politici, tenuti sempre in sordina, ma spesso facilmente avvertibili nelle pieghe di una sequenza o nel tono inconsueto di un dialogo: dal timido accenno a De Gaulle, nel sommario comizio improvvisato da Zazie durante la sua fuga vertiginosa, fino all'esemplare carriera di Trouscaillon da sarti fallito, a poliziotto in divisa e poi a dittatore, fino all'aperto surrealismo delle scene finali, con l'isterica repressione delle camicie nere, armate di mitra e di manganelli.

Ma l'intelligenza e il corag-

gio con cui Malle propone sullo schermo temi così gravi ed attuali per la Francia di oggi, girano troppo spesso a vuoto nella generale freddezza di un film che cerca la condanna e la distruzione di un'intera civiltà, al di fuori di ogni dimensione umana, di fronte a quest'opera perfetta e coerente, avida ma geniale, al di sopra di ogni valutazione critica, prevale una sottile delusione, venata di rimpianto per le grandi soluzioni trascurate dal regista.

GAETANO STUCCHI

E' difficile valutare questo film di L. Malle: a voler ben considerare sembra il risultato di una assurda composizione chimica i cui ingredienti sono la lucidità intellettuale, il gusto del grottesco ed un'abbondante dose di cinismo. Muoversi in questa materia significa doversi chiedere dove vuole arrivare l'autore e allora è difficile non convenire sulle conclusioni di G. S. poiché non è neppure avvertibile nel film l'origine del velleitarismo intellettuale di Malle cui manca ogni nozione di causa.

STEFANO SGUINZI

I DUE VOLTI DELLA VENDETTA _____ U.S.A. (One eyed Jack)

Sceneggiatura	Guy Trosper e Calder Willingham
Regia	Marlon Brando
Fotografia	Charles Lang
Musica	Hugo Friedhofer
Interpreti	M. Brando, K. Malden, P. Pellicier, K. Jurado

Un film lungo, dal metraggio generale alla costruzione di ogni scena. Marlon Brando, regista ed attore, si è fatti troppi scrupoli ed ha cercato troppe cose in questo film, da lui stesso definito « un western giapponese ». Western antitradizionale nella forma che trova un

certo pregio, non dovuto solamente alla novità. La ricerca di un tono epico, grandioso, di una potenza espressiva ad ampio respiro; inoltre la presenza del mare, della sabbia, delle secolari piante che vi nascono, di colori slavati da un cielo latteo: sono questi gli ele-

menti che più contribuiscono alla anticonvenzionalità del film che, nella sua sostanza, resta un western.

Rimangono ignoti i limiti delle intenzioni di Brando, ma appare evidente come egli si sia perso ed abbia perso per strada troppe cose. Nella regia ha peccato di una lentezza di ritmo che non trova giustificazione nella struttura generale e sul piano drammatico. Eccessiva è la ricerca di una precisa espressione ed il film, compendio di un uso funzionale del linguaggio cinematografico, è vuoto di valori umani.

Dei personaggi minori non vi è approfondimento psicologico e ci si ferma ad una superficiale caratterizzazione. Dei tre protagonisti, di cui è implicita una introspezione, si salva solo la ragazza, dovendo ella esprimere un sentimento semplice e puro quale l'amore. Le uniche scene comprensibili e vere del film sono quelle d'amore. La sincerità che anima la ragazza, trova il contrappunto nella costante falsità del personaggio interpretato da Brando. La semplicità della ragazza mette ancor più in evidenza nel protagonista la inconcepibile sua astrusità che tale rimane anche in quei momenti, riuscendo egli a mai mostrare alcun barlume di umanità e di verità. A questo contribuisce la narcisistica interpretazione di Brando. Il suo è il saggio di recitazione di un allievo che cerca di mettere a profitto degli insegnamenti e la interpretazione del personaggio non è creata, ma messa insieme. Marlon Brando, regista di nome e non di fatto, è giunto a questo per la incapacità di esprimere un proprio mondo poetico. Ha forse cercato di

dare all'eroe western una nuova dimensione che trova però la sua definizione in un personaggio che inutilmente cercherà di decifrare e di capire perché non esiste. Esiste esteriormente, lascia capire mille cose, ma non ne dice una. Non esiste nei rapporti col prossimo, che restano ambigui, tanto che questo film giunge a mostrare non due, ma decine di volti di una fortunosa vendetta. Per cui il «western giapponese» di Brando dice poco. Non riesce ad elevarsi su un piano epico, nè a sottolineare un aspetto sociale. Dei personaggi si è detto; e la conclusione non risolve certo una situazione drammatica. Restano le belle inquadrature, i campi lunghissimi degli scogli, della spiaggia, del mare, degli uomini che si perdono nella natura. Un motivo esteriore.

Marlon Brando, inedito regista, ha perso la misura in un film saturo di grandi e troppe ambizioni, prima fra tutte quella di voler esser regista di sé stesso attore.

PIO M. DOLCI

Vedendo questo film mi sono domandato: può un ottimo attore diventare un buon regista? In realtà le due cose sono completamente indipendenti e il fatto di essere un ottimo attore non è condizione sufficiente per divenire un regista almeno discreto. In questo film Marlon Brando s'è compiaciuto di essere il regista di sé stesso, e si sa che in un temperamento come il suo l'autocontrollo non è altro che un mito. Brando ha collaborato anche alla regia de Gli ammutinati del Bounty: vedremo se in quest'ultima fatica ha saputo mostrarsi più modesto e più sobrio.

GIORGIO CLERICI

SPLENDORE NELL'ERBA

U.S.A.

(*Splendour in the Grass*)

Sceneggiatura William Inge
Regia Elia Kazan
Interpreti Natalie Wood, Warren Beatty

Nella sua ultima opera, *Splendore nell'erba*, Elia Kazan ritenta la strada che già aveva felicemente percorso in *Fronte del porto*, *La valle dell'Eden*, e meno felicemente in *Un volto nella folla*, fallendo tuttavia la meta.

Essa consiste nella fusione, narrativa e drammatica, di un motivo individuale con le tendenze evolutive di una particolare società, colta in una situazione di congiuntura.

Il soggettista William Inge trae risolutamente l'origine del dramma dei due giovani che aspirano, contrastati, al matrimonio, dal costume di vita e dalla mentalità della società adulta che determinò la crisi, non solo economica ma anche morale, di Wall Street.

Purtroppo la fusione tra gli interessi derivanti dalla storia d'amore, che costituisce la spina narrativa del film, con quelli del dramma corale di una società, fallisce perchè tali interessi sono troppo eterogenei, e quindi si sviluppano indifferenti gli uni agli altri, assumendo di volta in volta prevalenza e fallendo sistematicamente gli incastri. La cesura esistente tra la caratterizzazione psicologica dei due giovani e quella società adulta non determina il contrasto caratteristico fra generazioni che si succedono, ma quello tra uomini di mentalità e costumi nettamente distinti che si contrappongono tra loro: ciò a causa dell'eccessiva frammentarietà nella parabola narrativa e drammatica.

Inoltre, gli elementi che costituiscono il dramma d'amore presente nel film, appaiono così individuati e patologicamente esasperati nelle loro conseguenze, da sottrarre ai personaggi ogni significato tipico di opposizione e critica alla mentalità e al costume imperanti. I due giovani sono figurine di stoppa che aderiscono ad una storia convenzionale e di facile effetto.

Lo studio della società adulta realizzato da Kazan aspira chiaramente a comporre un quadro psicologico della società americana che ha determinato un periodo basilare nell'evoluzione storica degli Stati Uniti: un'epoca di contrasti giganteschi, di reazioni continue e incontrollate. Il denaro considerato come discriminante del valore individuale e di una categoria sociale, l'etica che adotta come legge l'opportunità e la convenienza, l'esclusivismo egoistico che rende i figli strumenti dell'ambizione personale e schiavi del potere paterno, la frenesia del vivere che si traduce in passioni sfrenate ed esibizioni grottesche di potenza, sono ingredienti che costituiscono la cornice storico-sociale del film. Da esso deriva la dimensione tragica di una società di giganti ottusi ed egoisti che calpestano sistematicamente ciò che li circonda.

Il quadro è realistico e criticamente esatto. Esso tuttavia ha in sé l'equivoco di portare le conclusioni critiche degli autori senza riuscire in alcun istante a incarnarle ed esprimerle

organicamente attraverso i personaggi. Kazan poi, non riesce in alcun modo a trasportare su di un piano prettamente cinematografico la materia drammatica. La critica di costume risulta sottintesa, programmatica più che espressa. La sceneggiatura, i personaggi, gli elementi scenografici sono previsti strumentalmente al fine di dimostrare una tesi apprezzabile in sè, ma che se fugge alla realizzazione risultando, ad opera compiuta, pressochè inesistente.

Non si può che concludere, con dispiacere, che la parabola discendente, iniziata da Kazan

con *Un volto nella folla*, e aggravata dalla stanchezza di *Fango sulle stelle*, si rivela completa in questa sua ultima opera.

ANDREA MELODIA

E' difficile non convenire con le conclusioni di A. M. L'involuzione di Kazan si esprime nella sua incapacità di raccogliere le sollecitazioni culturali di Inge, che si forza d'interpretare attraverso lo studio di un dramma individuale la crisi spirituale di un'epoca, e nel limitarsi a riproporle senza la necessaria assimilazione nelle immagini vuote di un fumetto.

STEFANO SGUINZI

INGENUI PERVERSI Polonia

Sceneggiatura J. Andrzejewski e J. Skolimowski
Regia Andrzej Wajda
Interpreti T. Lomnicki, K. Stypulkowska

Il tema dell'amore nel cinema contemporaneo è occasione di riflessioni che coinvolgono nelle loro istanze il quadro generale della società contemporanea. Dopo il cinema nordico e francese il film *Ingenui perversi* del polacco Andrzej Wajda traduce le vicende di una storia d'amore in un pretesto per costruire dal di dentro la critica di una società in decadenza.

Quanto di romantico abbandonano era tipico alle vicende d'amore scompare risolutamen-

te nel film: esso è venato di un sottile pessimismo che costruisce le vicende di un gioco macabro nel quale l'indisponibilità affettiva dei personaggi diviene lucida coscienza di una frigidità interiore. Annibale e Pelagia sono ad ogni istante consapevoli di sè: il loro modo di esprimersi e di atteggiarsi è una parodia che realizzano di loro stessi sino ad un limite di rottura oltre il quale la fragilità del gioco e della finzione si rompe per abbandonarli preda della sua futilità.

Essi sono prototipi di una generazione che si ribella alle leggi preordinate che la società propone rifugiandosi nella narcosi di una vita sfrenata e casuale nella quale realizzano un auto-annientamento programmatico e volontario. La condizione della loro esistenza è squallida ed incerta: per loro la vita è un continuo morire, ripetendosi sino alla fine.

La problematica di *Ingenui perversi* è indubbiamente vasta e rilevante: peccato che Wajda non abbia saputo svolgerla con la coerenza necessaria. Il suo film rivela una mancata fusione di elementi: oltre a dichiarare derivazioni dirette dal cinema francese e dal Bergmann di *Sorrisi di una notte d'estate*, essa appare rotta dalla mancata fusione tra la scaltrita costruzione della materia narrativa e la rappresentazione visiva. E' un film di carattere provinciale che riduce a moduli espressivi pre-esistenti le istanze di un mondo poetico non assimilato.

Il Wajda di *Ingenui e perversi* non ha la coerenza morale capace di realizzare dall'interno della materia trattata una critica di costume: qui l'esercizio è fine a sè stesso e il risultato appare grottesco quanto velleitario.

STEFANO SGUINZI

In questo film Wajda ha smarrito completamente quel sentimen-

to etico, quel calore umano che, da «Kanal» a «Genere e diamanti», era andato scomparendo progressivamente dalle sue opere. Se nella storia del giovane Maciek rimaneva al regista una precisa unità di stile e di concezione, qui lo spericolato eclettismo di Wajda si risolve in una lunga e noiosa serie di citazioni, male assimilate da Bergman e da Chabrol.

Frutto di una cultura d'imitazione e di un impegno simulato, «*Ingenui e perversi*» è un'opera dimessa e pretenziosa, priva di sincerità e quindi del tutto inutile.

GAETANO STUCCHI

Esatto. Il film nasce da una serie di istanze culturali mal assimilate, estranee al mondo poetico dell'autore. Un'opera cerebrale dunque, ma non per questo meno importante, se non altro perchè essa è il documento di una volontà precisa di allacciare un rapporto con correnti culturali e artistiche straniere, e un sintomo dell'apertura alle idee ed ai costumi «occidentali» che caratterizza la Polonia.

Wajda ha sfruttato un modo di cinematografare che non è il suo, tentando di applicarlo alla realtà del suo paese; ma ha ricostruito solo un falso decadentismo. Il suo film fallisce come opera singola, ma acquista una diversa importanza culturale, diventando una vera dichiarazione di libertà ideologica; come già «Genere e diamanti» questa affermazione individuale è sintomo di un orientamento più vasto della cultura polacca.

ANDREA MELODIA

(continuaz. da pag. 10)

I casi di «Tu non ucciderai»

tavia certo che, anche se l'opera di Autant-Lara non riceverà il visto di censura neppure dalla commissione di appello, i gruppi di pressione interessati hanno ottenuto il risultato di avvilire sensibilmente il prestigio degli organi censori. di a-

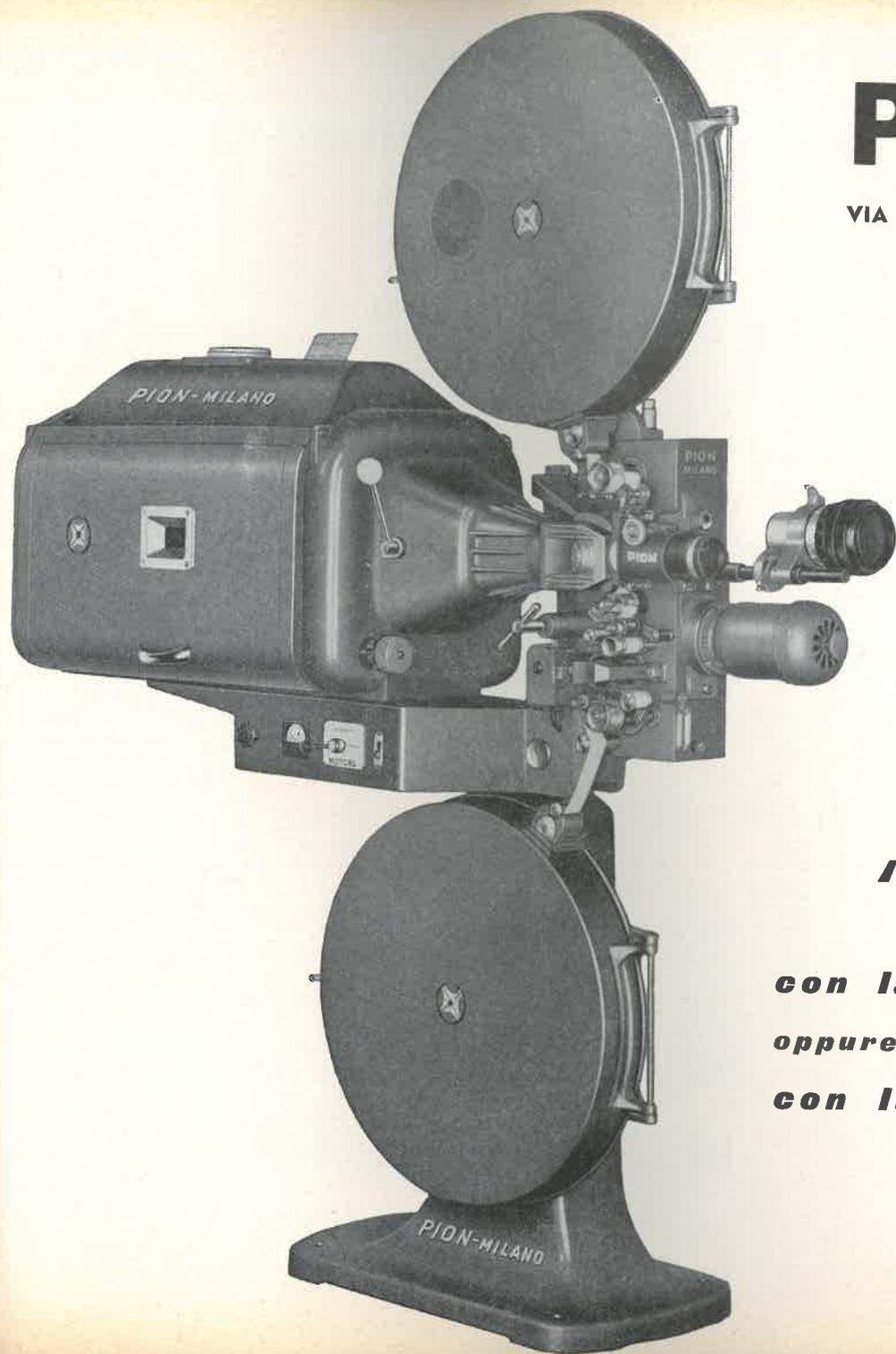
vere seminato gravemente lo scompiglio nelle file cattoliche distribuite nelle fazioni favorevoli e contrarie alla incerta tesi del film, e di avere ancora una volta disorientato l'opinione pubblica che nel suo progressivo desiderio di emanci-

parsi culturalmente aderisce alle mode più vistose senza mai riuscire a comprenderne il significato.

I casi del film *Tu non ucciderai* sono per questo significativi della crisi profonda in cui si dibatte la cultura italia-

na, specie quella cinematografica, incapace di salvaguardare l'autonomia dei propri interessi, e sono indicativi di una tendenza sempre più vasta tendente a politicizzare ogni fenomeno di carattere culturale.

STEFANO SGUINZI



OFFICINE

PIO PION

VIA ROVERETO 3 - MILANO - TEL. 287.834/583

IMPIANTO

"SUPER SILENS,"

con lanterna automatica 350

oppure

con lampada Xenon

LA CEIAD COLUMBIA

presenta un importante gruppo di film alle SALE PARROCCHIALI:

LA NAVE PIU' SCASSATA... DELL'ESERCITO

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con JACK LEMMON - RICKY NELSON

ESTASI

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con DIRK BOGARDE - CAPUCINE

I VIAGGI DI GULLIVER

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con KERWIN MATHEWS - JO MORROW

GLI ARCIERI DI SHERWOOD

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RICHARD GREENE - PETER CUSHING

INFERNO NELLA STRATOSFERA

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RYO IKEBE - KYOKO ANZAI

LA PELLE DEGLI EROI

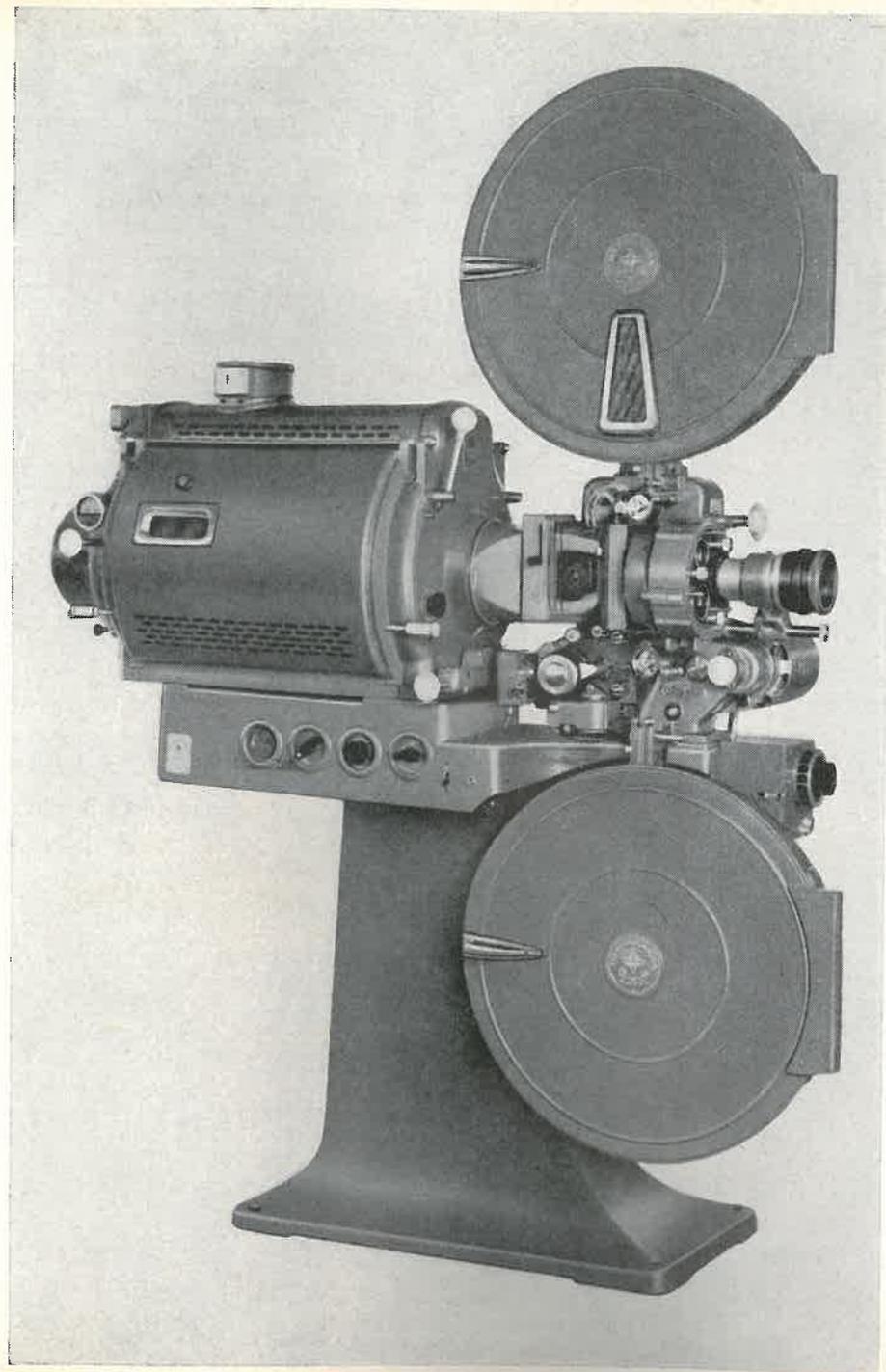
CINEMASCOPE con ALAN LADD - SIDNEY POITIER

TEMPESTA SULLA CINA

CINEMASCOPE con JAMES STEWART - LISA LU

FRONTE DEL PORTO

RIEDIZIONE IN CINEMASCOPE con MARLON BRANDO - EVA MARIE SAINT



I PIÙ MODERNI
APPARECCHI SONORI
CHE TRIONFANO IN TUTTO
IL MONDO

LANTERNE

- CON ARCO A CARBONI
- CON AMPOLLA XENON

CINEMECCANICA

Negozio di Milano

VIALE BRIANZA, 32 - Tel. 24.07.49

SAMPALO FILM

CHICAGO BOLGIA INFERNALE

con: Scott Brady, Dorothy Hart.
Prod. Universal Int.

ALL'INFERNO E RITORNO

(Technicolor)
con: Audie Murphy, Marshall Thompson.
Prod. R. K. O.

AMANTI DEL DESERTO

(Technicolor Scope)
con: Riccardo Montalban, Carmen Sevilla.
Prod. Parc Film.

APPUNTAMENTO IN PARADISO

con: G. M. Bessone, R. Gilardetti.
Prod. Rol Film.

BAGLIORI AD ORIENTE

con: Alan Ladd, Deborah Kerr.
Prod. Paramount.

CAPITAN FUOCO

(Technicolor)
con: Lex Baker, Rossana Rory.
Prod. Transfilm.

I PREPOTENTI

(Scope)
con: Aldo Fabrizi, Nino Taranto.
Prod. Sud Film.

DUE CAPITANI

(Technicolor)
con: Charlton Heston, Fred Mac Murray.
Prod. Paramount.

DUE ORFANELLE

(Technicolor)
con: Myriam Bru, Milly Vitale.
Prod. Rizzoli.

GERUSALEMME LIBERATA

(Technicolor)
con: Francisco Rabal, Silva Koscina.
Prod. Max Prod. It.

LA' DOVE SCENDE IL FIUME

con: James Stewart, Arthur, Kennedy.
Prod. Universal.

PERDONAMI SE MI AMI

con: Loretta Young, Jeff Chandler.
Prod. Universal.

QUANDO VOLANO LE CICOGNE

Prod. Mosfilm.
con: Tatiana Samoilova, A. Balatov.

SAFARI

(Technicolor)
con: Victor Mature, Janet Leight.

LUX FILM

AGENZIA DI MILANO

Via Soperga, 36 — Tel. 280.650 / 680

AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO

Dyaliscope - Eastmancolor.
Interpreti: Steve Reeves - Giorgia Moll.

CARTAGINE IN FIAMME

Technirama - Tecnicolor.
Interpreti: José Suarez - Anne Heywood - Daniel Gelin.
Regia di Carmine Gallone.

DAI JONNY, DAI

Interpreti: Adriano Celentano - Alan Freed - Jimmi Clanton - Sandy Stewart - Chuck Berry.

IL GRANDE CIRCO

Cinemascope - Technicolor.
Interpreti: Victor Mature - Red Buttons - Rhonda Fleming.

PISTOLE CALDE A TUCSON

Cinemascope - Colore de Luxe.
Interpreti: Mark Stevens - Forest Tucker.

PAGARE O MORIRE

Interpreti: Ernest Borgnine - Zohra Lampert.

IL MOSTRO CHE UCCIDE

Interpreti: Vincent Price - Agnes Moorehead.

COSTANTINO IL GRANDE

regia di LIONELLO DE FELICE

CORNEL WILDE - BELINDA LEE

**MASSIMO SERATO
CHRISTINE KAUFMAN
FAUSTO TOZZI**

**TINO CARRARO
CARLO NINCHI
VITTORIO SANIPOLI**

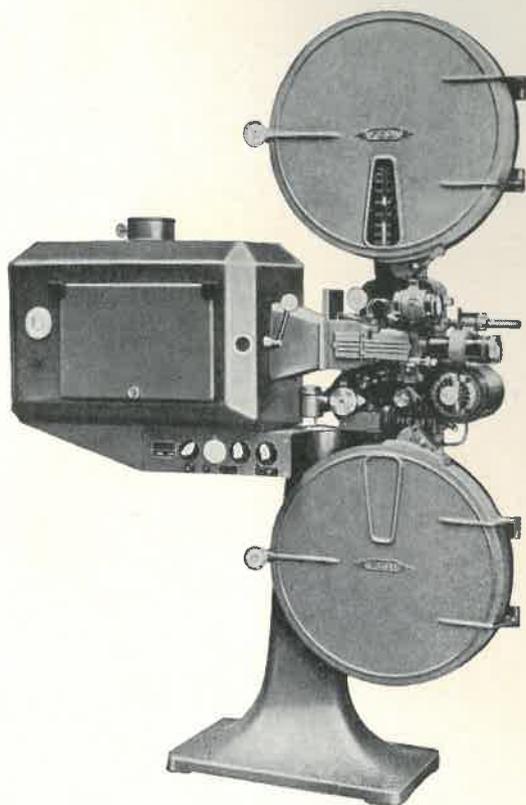
E CON
ELISA CEGANI



L'UOMO CHE CAMBIÒ IL
CORSO DELLA STORIA
APRENDO LE PORTE
AL CRISTIANESIMO

IL FILM CHE OGNI
SALA PARROCCHIALE
DEVE PROIETTARE.

OLTRE 100 IMPIANTI FEDI XENON SONO GIÀ IN FUNZIONE:



LA LANTERNA FEDI XENON È UN PRODOTTO GIÀ AFFERMATO, REALIZZATO SU SCALA INDUSTRIALE E CHE HA SUPERATO TUTTI I COLLAUDI.

F E D I X E N O N L X . 2 0 0 0

Si accende istantaneamente premendo un pulsante.

Non richiede sorveglianza: proietta da sola.

Non ha spese di manutenzione.

È sicura ed economica in esercizio.

Produce luce bianchissima, perfettamente stabile ed uniforme.

Ing. ANGIOLO FEDI S.A. MILANO VIA S. GREGORIO 6

Dimostrazioni, informazioni, assistenza tecnica presso i ns. centri commerciali:

FILIALE FEDI DI MILANO: Via Soperga, 22 - telefono 22.16.30

BRESCIA (e Provincia) : Dino Lusardi - Via Galilei, 65 - telefono 53.23.1