

# CINEMA

IN QUESTO NUMERO:  
Scritti di Tito A. Spagnol  
Irene Brin, E. Della Pura  
F. Sarazani, R. Rossellini



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

**146** LIRE  
2,50

25 LUGLIO 1942-XX

# ANALISI SPETTRALE DEL FILM REALISTICO

IN arte non c'è rinnovamento se non c'è realismo, si potrebbe dire, parodiando e capovolgendo un detto celebre. E realistica appare, a chiunque la consideri dappresso, la più ricca vena di ogni narrativa italiana. Sembra che questa tendenza, i cui quarti di nobiltà risalgono al grande genio bonario di Alessandro Manzoni, nasca naturalmente da particolari spiccate attitudini nostre: la sagacia dell'osservazione e l'amore per la concretezza; due qualità che ponendo il freno dell'arte alla fantasia ne portano i prodotti sul piano dell'arte.

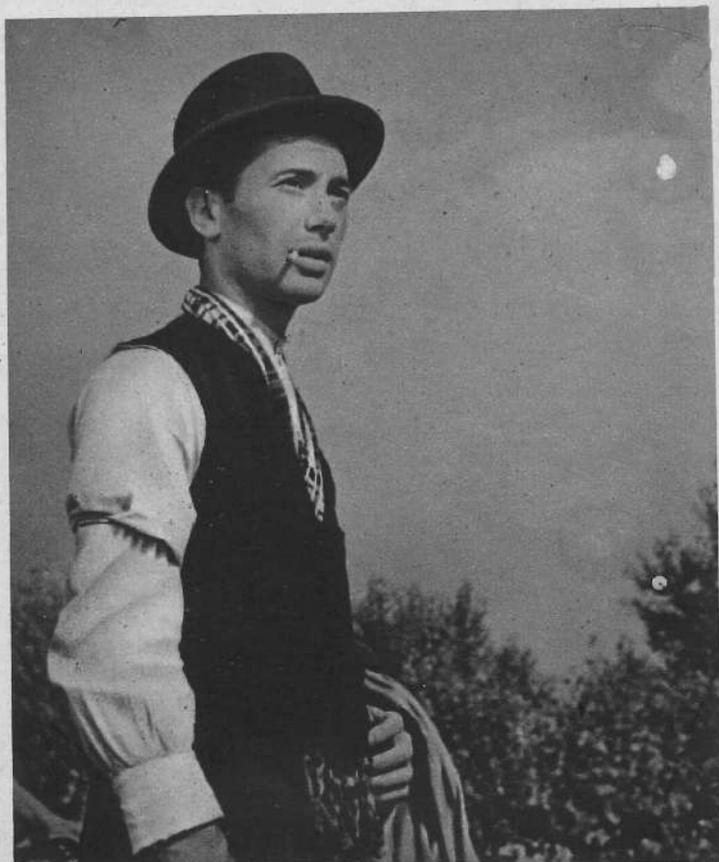
Nella narrativa contemporanea che è il cinema — e non occorre avvalorare la tesi col ricordo di Edoardo dei Faux monnayeurs che diceva che il cinema ha liberato la letteratura dall'obbligo di descrivere — la legge che un po' troppo perentoriamente forse abbiamo affermato e che naturalmente meriterebbe una più ampia dimostrazione, impossibile in questa sede, trova la più piena conferma e celebrazione. Il fatto stesso che alla base della creazione del film sia un processo fotografico, lega strettamente la nuova arte alla realtà: non da oggi sappiamo che il film fantastico da Georges Méliès a LA CORONA DI FERRO sul piano dell'arte non può allignare; l'unico che nella storia del cinema si ricordi come un grande successo e come un'autentica opera d'arte è IL LADRO DI BAGDAD, ma dubitiamo che una seconda visione del film confermerebbe questa vecchia impressione e sospettiamo piuttosto che quel film del '24 sia tanto piaciuto proprio per quelle famose « truccherie » che sono rimaste nella memoria di tutti. Ma, assieme al ricordo della ce-



'Osessione' è un'opera in cui si vedrà un'umanità spoglia, scarna, avida, accanita. Ecco due protagonisti: Girotti e De Landa in una scena del film (foto Civirani)

lebratissima scena del tappeto volante, c'è ancora forse più vivo e pungente quello del corpo di Anna May Wong giovinetta, ondeggiante come un giunco sotto la minaccia del pugnale di Douglas: pezzo di realtà formidabile. E come dimenticare la scena degli otri che prendeva

quel sapore di fantasia, coerente allo stile del film proprio accentuando dati della realtà? Ma, a proposito di questa scena, s'è già detto che essa deriva da certa cantina di CABIRIA, dove i mazzi degli agli e gli stoccafissi appesi si ricordano con più piacere che non le didascalie di



Elio Marcuzzo, altra figura di primo piano, che nel film 'Osessione' vedremo in una parte rispondente a' suo temperamento



Clara Calamai, nella parte di una vittima che resta quasi incolpevole, anche nello spiegarsi della passione, del tradimento, del delitto

# CINEMA, ARTE O MAGIA?

IL cinema, come forma d'arte, non può appellarsi, per una precisazione delle sue leggi di mezzo espressivo, che a quell'estetica in cui anche le altre arti trovano modo di risolvere i loro interrogativi.

Vane risultano perciò tutte quelle escogitazioni metafisiche cui alcuni, incapaci di reagire positivamente di fronte ad un mezzo tecnico appena un poco complesso, si abbandonano: con il risultato di confondere le idee e di attirare sul cinema sguardi ancor più diffidenti da parte di coloro che addirittura esitano a considerarlo una forma d'arte.

Perché in fondo tutta la letteratura che sorge ai margini di una polemica inutile o superata diviene a sua volta assolutamente inutile; e spesso infatti si scrivono degli articoli o dei libri per dimostrare che il cinema è arte o viceversa, e non c'è da scandalizzarsi se diciamo che i primi sono altrettanto inutili che i secondi, perché anch'essi vivono sul terreno astratto di una polemica già bruciata non dalle parole, ma dalla concretezza delle opere.

Dovranno allora, per forza di cose, incontrare il favore di chi si occupa veramente di cinematografo, quei libri che, piuttosto che indulgiarsi nella posizione di sterili teoremi, mirino ad un concreto rilievo di quegli aspetti tecnici, di mestiere, diremmo quasi, che, essendo alla base della nuova arte, possono, nel corso dell'analisi, sempre più chiarire la coscienza del loro peso, del loro equilibrio, del loro posto nell'ideale cantiere dell'artista, inteso come « artigiano ».

Libri di un sovrano mestiere rimarranno quelli di Pudovchin.

Come non accogliere, dunque, con favore questo libro, primo della serie « Problemi d'estetica », edita da Ticcì, di Siena, *Il cinema e le arti*, in cui S. A. Luciani riunisce alcuni suoi scritti già apparsi su giornali e riviste?

Tanto più che l'enunciazione degli intenti dell'opera, è assai chiara in queste parole della premessa: « Sul cinematografo sono stati scritti numerosi libri di carattere teorico e polemico, ma tanto gli scrittori teorici, quanto i polemici troviamo che non giovano né all'intelligenza del film, né alla produzione, in cui i fattori commerciali hanno troppo spesso il sopravvento ». E nella prefazione: « I saggi qui raccolti vogliono solo indicare certi problemi essenziali del cinema e suggerire delle soluzioni pratiche. Il volume pertanto si rivolge non solo al gran pubblico, ma anche agli specialisti, i quali potranno prendere in considerazione molti suggerimenti, che sono frutto di esperienza e di attenzione ».

Sapendo dell'attività dell'autore, andremo quindi subito a ricercare i termini per un giudizio sull'opera in quelle parti in cui il portato dell'esperienza, del mestiere, crediamo possa essere più evidente. « La musica e il film » e « la musica del film ».

Specialmente in questo secondo capitolo, la esperienza artigianale si svela in giudizi equilibrati che potremo passare liberamente anche se in un primo momento ci avranno scandalizzati:

« La funzione del regista nel film parlato è analoga a quella del direttore d'orchestra, il quale non è che un interprete ». Infatti, trovandoci ancora su di un piano di normale fattura, di modesta opera di costruzione, non si potranno rifiutare queste osservazioni fatte a scapito della regia, specialmente se si convertiranno in guadagno netto per la sceneggiatura « che non va fatta come la calza,

tanto al giorno, ma va costruita e composta come un poema sinfonico. L'importante non è solo nel trovare una successione di belle scene (questo poteva bastare se mai ai tempi del film muto) ma nello svilupparle convenientemente ossia musicalmente », e se ogni timore, circa le sorti della regia, verrà poi dissolto dall'affermazione per cui, nei film che meritano di essere considerati dalle opere d'arte « il regista non è solo un esecutore più o meno diligente, ma un interprete nel senso più alto della parola e quindi un creatore ». In questo stesso capitolo potranno poi essere ritrovate altre osservazioni assai giuste ed utili alla formazione di un clima di intelligenza e di coscienza nell'ambito del mestiere: (Che troppe volte minaccia di essere inteso come abitudine, vizio di retorica, riposo nella « maniera » nella « frase fatta », ecc.).

Così quelle sulla musicalità della parola, in cui è davvero un ammonimento rivolto a quei registi per i quali « il dialogo è qualche cosa che è abbandonata completamente al tecnico del suono », quelle sul ritmo della materia visiva e sonora: « Il movimento o il "passo" di tutto il dialogo che da tranquillo può diventare concitato o viceversa, è cosa che non può essere indicata nella sceneggiatura e che va sentita dal regista » e sulla funzionalità della fotografia: « È inutile pertanto, anzi dannoso, far mostra di virtuosismi fotografici in un film realistico di ambiente moderno, o peggio, introdurre ogni tanto dei quadri di paesaggi pittoreschi, che nel complesso appaiono come degli a solo "dell'operatore" ».

Osservazioni ovvie, si potrebbe obiettare, ma intanto quante volte sono state tenute presenti nei film comuni, tali ovvie osservazioni? Nei primi capitoli: « Il cinema e le arti », « Teatro e cinema », « Pittura e cinema », non tarda a rivelarsi invece il vizio di una posizione presa dalla maggior parte degli intellettuali nei confronti del cinema, una posizione che se parrebbe tradire da parte di questi intellettuali addirittura un senso di adorazione per il cinema, d'altra parte non tarda a porre in rilievo una certa loro incapacità nella comprensione della sua reale natura:

« Così i vecchi limiti delle arti del tempo e dello spazio, sforzati dal futurismo, non esistono più nel cinematografo. Il "dinamismo", la "penetrazione dei piani", la "simultaneità" della pittura futurista, che solo pochi anni fa sembravano ricerche di menti alterate, sono normalmente realizzate nel cinema, nel quale il passato e il presente, la realtà e l'immaginazione, si fondono talmente sotto i nostri occhi, da costituire, più che in qualsiasi altra manifestazione d'arte, una vera opera di magia » e, prima, « Nessun pittore potrà rappresentare lo scintillio di un'onda che si frange al sole, o lo splendore di una fiamma che arda nella notte, o il fremito di un albero investito dal vento » e ancora « il cinema può... rappresentare la materia dei sogni più tenui: tutto quello che è nei reami della favola e che, essendo fantasmagorico, è impossibile mettere in scena su qualsiasi palcoscenico, per quanto moderno ».

È utile insistere su questi « superamenti » che il cinema permette dei limiti in cui le altre arti si vedono racchiuse? Non c'è il pericolo di creare dei malintesi, per cui il cinema verrebbe a contare più che su delle capacità espressive, su delle capacità « illustrative » pur sconfinata, ma pur sempre « illustrative »?

CARLO LIZZANI

d'Annunzio. E, ai tempi di CABIRIA, già Nino Martoglio dava con SPERDUTI NEL BUIO la descrizione degli ambienti sordidi dei « bassi » napoletani, con un amore per le scrostature, per segni sui muri, per gli acciottolati, per i capelli neri grassi e untuosi, per le colonnine dei vestiti, che anticipava il realismo, più evoluto di mezzi, dei film russi o francesi. Del resto, quello che tutti dobbiamo al cinema americano è il ricordo delle fattorie di Ridolimi, di certe autorimesse della banda gloriosa di Mak Sennet e quella viva conoscenza delle rocce, delle praterie, delle vegetazioni, dei cavalli dei western, fino ai documenti unani di ALLELUIA, di NOSTRO PANE QUOTIDIANO o de LA FOLLA. Nel film francese, fuori di quella produzione provinciale e anticinematografica a base di letteratura deteriorata, che può essere rappresentata dalla cricca Pagnol-Raimu-Fernandel, spesso domenicale della provincia più borghese del mondo qual'è la provincia francese, e al di fuori dei residuati dell'avanguardismo, per lo più finiti in un'attività sfiduciatamente commercialistica, non ci sono che i grandi nomi di Clair, di Carné e, soprattutto, di Renoir: tre grandi veristi. Nè deve stupire la considerazione di René Clair come di un realista, perchè le sue migliori realizzazioni sono su questo piano, di un realismo di particolari che costituisce la parte migliore della sua opera (cfr. il mio saggio « Retrospectiva » su Bianco e Nero, VI, 4). Quelli che più e meglio hanno creato dei mondi sono Carné e Renoir, uno con un impeto un po' più scomposto e l'altro con il raggiungimento di una forma classicamente perfetta.

Costituisce dunque un motivo di piena e convinta soddisfazione il fatto che un nuovo elemento della nostra cinematografia, Luciano Visconti, che è stato aiuto e collaboratore di Jean Renoir, si accinga a darci col suo primo film, OSSessione, un'opera le cui radici sotterranee e i cui motivi più profondi originano e traggono linfa da quest'humus vedendo. OSSessione sarà un film in cui non si vedranno educande, non principi consorti, non milionari affetti dal tedium vitae: ma tutta un'umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita — fatta così dalla quotidiana lotta per l'esistenza e per la soddisfazione di istinti irrefrenabili; un'umanità che scatta a molla nell'azione, senza il mediato correttivo del pensiero, ma con quella spinta irruenta per cui desiderare e prendere costituiscono un unico atto spontaneo al di qua del bene e del male.

Per questa loro istintiva animalità, per il nascere dei loro atti in questi remoti e incontrollati recessi della coscienza, i protagonisti del film — cui danno volto Massimo Girotti, Clara Calamai e Juan De Landa — appaiono dei puri di cuore, degli incolpevoli, delle vittime anche nello spiegarci della passione, del tradimento, del delitto. Una moralità più alta li avvolge, nel film, di umana simpatia e di pietosa comprensione, mostrando come neppure la torbidità degli eventi appanni il cristallo immacolato di quelle coscienze elementari.

Là dove è in opera un microscopio psichico capace di cogliere il minuto riflesso dei movimenti dell'animo più reconditi, non può aver luogo l'espressione stereotipata e voluta, ma la smorfia fuggevole, il tic, il riflesso incontrollato, e ogni tratto di un viso diventa segno rivelatore di segreti e di misteri come le linee della mano.

Creature umane, i cui tratti palpitano con così dolorosa verità, non saprebbero muoversi nelle impalcature dipinte dei teatri di posa, ma tra alberi veri, nell'erba, nella campagna, nei prati, tra gli elementi naturali, o nelle zone accidentate e spezzate della periferia cittadina dove ogni sasso, ogni angolo sbreccato, ogni viottolo, ogni cortile narra, nell'usura della sua fisionomia originaria, tutta la lunga storia del quotidiano rovello degli uomini.

Intendimenti simili non si scelgono come una cravatta nell'armadio, ma testimoniano di una piena maturità di coscienza e sono, in sostanza, più che una promessa, già un punto di arrivo. Ed è per questo che il film va senz'altro considerato con un metro diverso dalla produzione corrente e commerciale: come un film d'arte.

ANTONIO PIETRANGELI