

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Settore culturale

II° corso

Responsabile: Pino SPAGNULO

Anno sociale 1961-62

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"E' arrivata la felicità"

di Frank Capra

coll: Elisabetta BOLLA

Settore culturale

C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

## E' ARRIVATA LA FELICITA'

di Franck Capra

Presentato alla IV mostra di Venezia nel 1936

(Osservazioni aggiuntive alla scheda filmografica)

Si tratta di una COMMEDIA che si presta a molte sottili definizioni, la prima delle quali (perché la più appariscente) è di commedia umoristica.

Il DIALOGO ha una parte predominante sul quale (più che sull'azione visiva) è basata la sceneggiatura; un ulteriore pilastro del film è il PERSONAGGIO, vezzeggiato in modo tale dal regista (per esempio con l'Hobby della tuba) che lo rende immediatamente caro. E' reso da Gary Cooper, a cui Capra l'aveva riconosciuto congeniale, in modo eccezionale, tale da togliergli persino un po' del ridicolo della figura.

In gamba è il finale, che felicemente richiama il principio del film, nel quale Capra raggiunge un grande umorismo arrivando ad introdurre il PARADOSSO:

l'uomo non è quello che è ma quello che gli altri vedono in lui, per cui si pone la domanda: è pazzo chi è pazzo o chi lo giudica tale?

Appunto per il finale possiamo chiamarla commedia sentimentale.

Ma Capra, attraverso il gradevole umorismo di tutto il film e il sentimento, ci propina sotto le avventure di Deeds una critica sistematica della società e il dialogo è quello che rende il gioco di Capra meno disinteressato e innocente.

Commedia pseudo-filosofica dunque.

Ora, oltre alla critica della società noi ne troviamo il completamento nella proposta: "che bisogno c'è della riorganizzazione sociale proposta dal New Deal se prosperità e pace possono essere raggiunti con la redenzione dell'individuo?" primo scopo che Roosevelt si era prefisso, a cui aveva fatto però seguire la riforma. Ma questa idea, espressa dal film, nell'assolvere la media borghesia da pensieri realistici intorno alle forze che governavano la loro vita, si dimostrò perennamente popolare. Commedia sociale.

L'eroe di Capra non è POSITIVO per le sue idealistiche sortite dalla dolorosa condizione sociale, ma per i suoi scontri con gli altri personaggi, per la sua umanità, per il suo vivere in una società come la nostra, ma in fondo libera dai

nostri mali e rivestita dei sentimenti dentro noi celati (i giudici che alla fine approvano per la voce pubblica Deeds che combatte per quegli ideali che loro hanno sepolto per andare avanti e che la stessa metropoli respinge).

Per questo l'opera vive ora come allora perché anche allora ,non si reggeva,con=tenutisticamente parlando,per la poesia che l'artista Capra vi ha intessuto.

Poesia di un mondo che Capra,quale artista,si é creato al di sopra della naturale fusione fra contenuto e forma, dove Capra esprime se stesso in una nuova umanità creata da lui, ricca di stimoli reali e di disprezzo per quanti lo avviliscono privandolo della sua vera essenza.

Lo stile di ripresa di Capra aderisce completamente all'azione scenica.

L'importanza data al"personaggio" rende necessario per studiarlo un forte uso di PIANI RAVVICINATI , dal piano americano al primo piano; quando poi la sua azione é avvicinata e contrapposta a quella degli altri personaggi,il campo si allarga in misura richiesta.

Così angolazioni speciali o movimenti di macchina sono unicamente in funzione dell'azione, essendo il passaggio effettuato prevalentemente per stacco,e poi perché valorizza il ritmo serrato del dialogo,sveltisce l'azione e ,a volte, diventa autonomo,sottolineando con qualche primo piano situazioni originali( primi piani di Dobbo che seguono nello stesso tempo il suo sviluppo ).

Quando invece il dialogo assume un ruolo predominante, si hanno inquadrature statiche (colloqui con Maude ).

La ripresa quindi non assume una autonoma funzione di ricerca, ma é uno studio preciso di recitazione.

collaboratrice : Elisabetta BOLLA

BIBLIOGRAFIA "Bianco e nero" agosto, settembre, ottobre 1959 pag. 160  
"Cinema" 1937 n°. 14  
"Cinema" 1936 n°. 11  
"Primi piani" dicembre 1960 pag.10  
"The film Till Now" ( Rotha - Griffith) 1949 pag. 451

)( )( )( )( )(

DIBATTITO DEL 25 / 11 / 61 SUL FILM :

E'ARRIVATA LA FELICITA' di F. CAPRA

Si tratta di una commedia dove,quindi ,l'intreccio ha una grande importanza. Di caratteristiche saltano subito agli occhi la presenza di un personaggio unico e di gruppi di persone.

Quanti gruppi incontriamo e in quanti rapporti é diviso il film?

Chiaramente possiamo riconoscere tre gruppi, il primo gruppo degli avvoltoi, il secondo formato dal personaggio isolato Deeds,e anche la ragazza come personaggio isolato,e il terzo dei poveri. Al processo abbiamo infine l'incontro dei gruppi,la riunione della società.

Il gruppo degli avvoltoi e quello dei poveri hanno,rispetto al protagonista; un rapporto simmetrico con interessi contrastanti . Abbiamo contatti fra Deeds e la ragazza,abbiamo in rapporto con Deeds,il fotografo e Walter il cameriere. Il primo ha un contatto più diretto con Deeds.

Al processo ritroviamo dei rapporti che avevamo dimenticato,infatti il processo é la chiave per la valutazione del film.

Ponendo la domanda se il sottofondo comune a tutti era una posizione di lotta o no,vediamo che non tutti i gruppi sono sullo stesso piano. C'è un rapporto di lotta con gli avvoltoi e uno di apertura verso i poveri, rapporti provocati forzatamente dagli opposti interessi; il rapporto con la ragazza ,che da parte sua tende al primo gruppo, cambia durante il film per avvicinarsi al secondo gruppo (e stacca poi nel finale sentimentale). La ragazza é il legame intermedio che porta il movimento fra i due gruppi.

Anche il rapporto con Dobbo,il giornalista, cambia durante il film ma non é mai un rapporto determinante,la sua figura é più un commento silenzioso dato dai primi piani che si inseriscono nei momenti difficili (la diversità dei primi piani al principio del film ed al processo ,dove gli sono nettamente favorevoli) E' questo un rapporto dovuto al movimento cinematografico: i primi piani creano un avvicinamento tra un personaggio e l'altro.

Giunti al processo,che conclusione si ricava dai rapporti dei gruppi?

Vediamo chiaramente che c'è un elemento comune a tutti ,dato dal modo in cui Mr. Deeds si presenta ai gruppi . Apparte i soldi -(é in effetti un incontro

sui 20 milioni di dollari ) l'elemento di contatto é il carattere sincero del personaggio, per questo viene considerato pazzo. Le somme vengono infatti tirate attraverso lo psichiatra :- é un anormale: fa del bene ai poveri! - e Deeds non può far altro che tacere, in effetti tacere é essere sincero davanti ad una società che non accetta quello che uno dice.

Al processo Capra sottolinea chiaramente con puntate satiriche quel tipo di società che voleva criticare e ci fa vedere che per lui la via d'uscita é nella bontà della persona.

Il film ha tuttavia dei limiti determinati dal modo di raccontare. Per esempio la scena dell'arresto, quando é pazzo (per il mondo) perché fa del bene, dove Deeds viene inquadrato dall'alto, anticipazione di quanto é stato ferito perché hanno frainteso il suo modo di agire. Oppure quando lui nella cella nera ,viene messo in contrapposizione alla città ,viene schiacciato contro la finestra illuminata che dà su Brooklyn; una anticipazione del processo dove Deeds ,in silenzio, non é più un uomo ma una silhouette.

La storia viene interpretata dal regista cinematograficamente quanto più il film é impegnato, il significato viene prodotto in elementi visivi.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Uomini in guerra"

di Anthony Mann

coll: Emilio MARASCHINI  
Ciro NOJA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

" Uomini in guerra " di Anthony Mann .  
(evidenziazione di alcuni punti della scheda)

### Analisi drammatica

Alla base di " Uomini in guerra " vi è un desiderio di rappresentazione della guerra, o meglio della situazione dell'uomo nella guerra : questo impegno realistico porta con sé due importanti conseguenze:

- 1° tende ad una universalizzazione di rappresentazione che non vuol dire genericità , ma che significa portare la rappresentazione su un piano di validità intrinseca , indipendentemente dalle contingenze di spazio e tempo ; non la guerra in Corea, ma la guerra e basta.
- 2° Il film rifugge da quella schematizzazione di personaggi, da quella tipologia che caratterizza in genere i films di guerra nonché da scopi celebrativi e propagandistici; la struttura drammatica si basa su:

#### 1°- La tensione di morte:

Tutti i personaggi vivono in uno stato di angoscia, per il pericolo di morte in cui si trovano. Tanto più ossessivo è questo stato di suspense in quanto il nemico è invisibile . Ad accrescere questa spasmodica tensione contribuiscono: ( a ) la fotografia, dal tono crudelmente realistico e calcinate ; ( b ) la colonna sonora , con musica fatta di strumenti a percussione, alternati a drammatici silenzi, e dei rumori densi di imprecisata minaccia ; ( c ) il montaggio , la cui caratteristica è l' essenzialità .

#### 2°- La reazione degli uomini:

Gli uomini sono dominati dalla paura della morte , del nemico che attenta alla loro vita: esprimono cioè un grande attaccamento alla vita e ai suoi valori ; questo attaccamento li spinge a lottare con la forza della disperazione .

Passa cioè in sottordine il problema della guerra come sviluppo di piani tattici, mentre viene ad assumere straordinarie importanza la guerra come attentato alla vita e ai suoi valori.

Perfino Montana, il duro, l'uomo fatto per la guerra, lotta per poter tornare con il suo colonnello alla vita semplice e primitiva, nelle pianure della Virginia.

Il tema del film è in sostanza l'aspirazione ai valori della vita e la condanna della violenza, che nasce proprio dagli uomini che con tale violenza sono in stretto contatto.

Tale dimostrazione si svolge attraverso l'evidenziazione di due gruppi di personaggi dalle caratteristiche diverse:

1°+ Il tenente Benson e i suoi uomini, che giunge alla condanna della violenza per la via normale: è un uomo come tutti gli altri, che ama la vita, che combatte con il metodo regolare.

2°+ Montana e il colonnello; si ha una specie di dimostrazione per assurdo: Montana è un uomo duro e violento, che nella guerra dovrebbe trovarsi a suo agio, e che dovrebbe essere meno aperto ai valori della vita.

Bisogna notare, però, una certa ambiguità, nel film, in quanto la violenza è condannata, è vero, ma il regista deve constatare che in guerra vige la legge della violenza. Dice Benson a Montana.

"Dio ci perdoni se per vincere la guerra ci vogliono uomini come noi", ma poco dopo ammette "Voi avete sempre ragione".

Del resto, alla fine, Benson e i suoi uomini conquistano la collina quota 465 con una azione di forza.

Avviene cioè, che mentre la dimostrazione dell'aspirazione degli uomini in guerra ai valori della vita è assoluta (seppure un poce forzata nei riguardi di Montana, per via di una letterarietà che permea i suoi rapporti col colonnello), la condanna della violenza è solo implicita, in quanto la violenza è accettata come legge di guerra.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il terzo uomo"

di Carol Reed

coll: Emilio MARASCHINI  
Ciro NOJA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

"IL TERZO UOMO"

Carol Reed

(da un romanzo di G. Green)

**TRAMA :** Uno scrittore canadese Alvah Martius, giunge a Vienna, chiamato da una lettera del suo amico Harry Lime, solo in tempo per assistere ai funerali di costui.

Per alcuni particolari l'incidente in cui Harry ha trovato la morte, gli sembra poco chiaro.

Conduce alcune indagini per proprio conto, e scopre che all'incidente hanno assistito tre testimoni, ma uno di questi non è reperibile; il mistero che avvolge la figura di questo "terzo uomo" lo induce a continuare, nonostante sia stato messo in guardia dal farlo.

Scopre così che l'amico è ancora vivo e si nasconde nel settore russo di Vienna occupata, dove svolge un losco traffico di penicillina avariata.

Vinti gli angosciosi dubbi, procuratigli dall'amicizia che lo legava ad Harry Lime, lo denuncia, e durante una drammatica caccia, gli capita di essere il giustiziere dell'amico.

Il film si conclude con il funerale del vero Harry Lime.

**OSSERVAZIONI SULLA TRAMA :** A. Lanocita - Green che ha fornito a Reed il soggetto dell'"Idolo infranto" gli offre questa volta una trama in cui è meno intensa e profonda la ricerca psicologica, ma più ricca e colorita il gioco della fantasia.

Sipario - Reed riesce a dare risalto e significato a quella che sembrava una semplice vicenda poliziesca. Al soggetto di G. Green pone le premesse sullo stile di Conan Doyle, ma poi svolge le vicende sullo stile di Simenon: non si occupa cioè soltanto dei fatti, ma offre anche molti spunti psicologici.

Bianco e nero - Può darsi che G. Green nello stendere il soggetto, abbia inteso esprimere interessi di ordine morale (comportamento di Alvah nei confronti di Harry). Queste preoccupazioni morali nel film sono molto trascurate, in quanto Reed imposta il film secondo presupposti differenti.

**ANALISI DRAMMATICA** : La struttura drammatica è costituita da:

A) Il mistero che circonda la figura del terzo uomo: la tensione è continua ed ossessiva; ben servite da continue trovate e capovolgimenti di situazione, alcune delle quali sono però artificiose ed inutili all'economia del racconto. Oltre agli elementi narrativi ed al tipico uso del linguaggio che servono a C. Reed per creare negli spettatori la "suspense" propria dei così detti film "gialli" ci pare importante ricordare in una analisi-linguistico-drammatica del film quel motivo (suonato dall'arpa e particolarmente indovinato) che ogniqualvolta è introdotta nella colonna sonora, evidentemente sottolinea la presenza invisibile del "terzo uomo".

B) Il comportamento dei personaggi:

Halvah Martius E' l'unico personaggio che vive un dramma individuale e intimo: però questo contrasto non è dal regista approfondito, per non spezzare il ritmo dell'azione, in quanto tutta la struttura drammatica essenziale del film è basata su fatti esteriori ed estranei ai personaggi. Halvah scopre che l'amico è un delinquente, e prima si trova di fronte all'alternativa se denunciarlo o no, poi deve sopportare l'angoscia di dover essere, nel corso dell'inseguimento, costretto ad amazzarlo.

La figura di Martius è dunque quella di un ingenuo americano che dapprima fatica a convincersi che le circostanze possono aver cambiato l'amico più caro in un malfattore, ma che quando ne ha l'assoluta certezza, è risoluto ad agire secondo giustizia fino alle estreme conseguenze.

Harry Lime Non vive drammi di coscienza: trovata la maniera di far soldi con poco rischio, ci si butta senza scrupoli. Non si ferma un attimo a considerare il proprio modo di agire dal punto di vista morale: non solo abbandona la fidanzata, fingendosi morto, ma anche, quando si accorge di essere stato scoperto da Martius, non esita a proporgli, come la cosa più naturale del mondo, di entrare a far parte del losco traffico di penicillina avariata.

La fidanzata di Harry Lime Non è un personaggio che abbia una giustificazione nella struttura drammatica; serve solo dal punto di vista narrativo a complicare la situazione, con spunti dispersivi rispetto alla stessa continuità ed unità del film.

In lei il sentimento dell'amore prevale sulle preoccupazioni morali: parteggia per Lime anche quando sa che è un delinquente, e che di lei non si preoccupa minimamente.

Rompe l'amicizia con Martius, che aveva agito secondo giustizia quando questi denuncia e poi uccide Lime.

C) Particolare menzione merita il quadro di Vienna che Reed ci presenta: dell'atmosfera della Vienna 1946. C. Reed ha saputo estrarre l'essenziale umanità, non fermandosi agli aspetti esteriori, ma addentrandosi dietro alle faccende, scrutando i volti, ponendo a nudo l'anima delle cose: la rovina non è solo nelle case, ma anche negli uomini senza volontà, senza fibra, senza speranza.

Sono appunto queste macerie, questi effetti violenti di luce ed ombra, di chiaroscuri che creano uno sfondo ideale all'ambientazione narrativa e drammatica della vicenda.

Però l'abuso di effetti, di virtuosismi tecnici nuoce al film che talvolta (quando appunto tali effetti prendono la mano al regista), accusa una certa mancanza di spontaneità e sincerità.

Così soprattutto nel drammatico inseguimento finale si nota un certo compiacimento nel creare una tensione drammatica per mezzo dei contrasti violenti di luce e dei suoni allucinati.

## CONCLUSIONE

: Quello che è il pregio del film, e cioè lo stato di tensione e di suspense, ne costituisce anche il limite: la creazione di tale tensione obbliga l'autore ad abusare di effetti tecnici, e lo costringe ad una certa superficialità nello studio delle situazioni umane che si presentano; e non gli permette di sviluppare una vera e propria tematica, che quindi rimane semplicemente abbozzata.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"I sette Samurai"

di Akira Kurosawa

coll: Emilio MARASCHINI  
Ciro NOJA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Osservazioni aggiuntive alla scheda filmografica di:

"I SETTE SAMURAI" di Akira Kurosawa.

"Chi diceva Samurai non sapeva mai abbastanza quel che diceva"(Marotta)

Questo film di A. Kurosawa venne salutato dalla critica giapponese come il ritorno del regista al cinema giapponese; cioè alla ricerca e alla espressione di valori naturali e tipici del mondo orientale, dopo la parentesi del "periodo europeo" di "Rashomon", in cui il regista veniva accusato di aver affrontato una problematica estranea all'animo giapponese. E' stato detto che in questo film, rispetto a "Rashomon", manca "la generosità della vita", che qui cioè ogni scena ed ogni episodio è troppo curato nel suo inserimento nel complesso della trama, così da determinare nel complesso una sottile macchinosità: tutto, insomma, è troppo ben combinato (cfr.) per es. i primi briganti che si fanno accoppiare ad uno ad uno sempre con lo stesso giochetto). D'altra parte, questa scarna semplicità e questa rigida costruzione conferiscono una eccezionale unità al film, lo preservano da qualsiasi sbandamento della linea narrativa, e conferiscono ad ogni elemento e ad ogni episodio una singolare essenzialità ed un particolare valore. Da questo rigido schema si libera in parte solo il personaggio di Kikuchio, magnificamente interpretato da T. Mifune. Riassumendo, per la struttura narrativa del film si può parlare di asciutta sobrietà, assolutamente priva di retorica.

La struttura drammatica poggia su numerosi caratteri umani, ognuno dei quali è estremamente individuato nella sua personalità, e intimamente si differenzia dagli altri. Infatti Kurosawa è un abile ed esatto osservatore dei caratteri anche se talora è stato detto che si dimostra troppo distaccato e intellettuale (cfr. il raffinato capitolo dell'amore fra Katuschiro e Shino).

Nella struttura di questo film si nota una indiscussa influenza di John Ford. Infatti ci ricordano i Western, le rapide sequenze di azione, il montaggio; per stacchi di immagini, la varietà delle angolazioni, le riprese dei cavalli nel fango, ecc. Particolarmente importante sotto questo profilo è il funerale del primo samurai caduto, che ricorda Ford per il rispetto e l'onore per i tempi passati, e l'insieme di religiose credenze e di sani sentimenti che erano in essi incarnati.

Ad un diverso livello da quello dei "Western", ma con la medesima unità di misure, Kurosawa è un maestro della "suspence", della sorpresa, dell'eccitazione. Egli sa esattamente dove fare una pausa di silenzio, dove introdurre quella determinata scena, ottenendone il massimo effetto.

La battaglia definitiva è un memorabile pezzo di bravura cinematografica. "Kurosawa narra la fine dell'incubo in un'atmosfera epica e tragica da mozzare il fiato." Ma Kurosawa sa anche combinare con l'accuratezza drammatica una notevole eleganza formale; in molte scene vediamo senza possibilità di dubbio emergere la sua esperienza iniziale di pittore: Marotta dice che: "per Kurosawa recitano sole, pioggia, acquitrini, sassi, capanne, tronchi, sterpi. E' un grande artista, che imprime un carattere alle stagioni e al paesaggio non meno che alle creature dei suoi film.

In dubbio è il valore di questo film anche sotto il profilo umano: vediamo che Kurosawa osserva i suoi personaggi sempre con grande amore, anche se con grande attenzione e senza nulla concedere alla commozione.

In un periodo di rapida e travagliata evoluzione come è quello che il Giappone sta attraversando ora, a Kurosawa viene spontaneo richiamare delle convinzioni, dei valori, una visione di vita che egli trae dalla tradizione del suo paese e che gli paiono ancora attuali.

Per non dilungarci, notiamo la profonda simpatia verso il mondo dei contadini. Dice il personaggio di Kambei nel film: "I Samurai visitano i campi come il vento, ma i campi e i contadini rimangono"

Anche se non esita a mettere in rilievo i difetti dell'ambiente contadino, quali la viltà, la disorganizzazione, i pregiudizi, il regista mostra chiaramente (cfr. le parole conclusive dei Samurai) di ammirarne i valori fondamentali, quali la costanza, la tranquillità, l'energia e soprattutto la mansuetudine.

E infatti "negli occhi dei beceri leggiamo il disgusto, la pena di accorgersi man mano che qualunque strumento di lavoro può diventare omicida, anzi che è un lavoro anche l'omicidio" (Marotta).

I SETTE SAMURAI      Bibliografia

---

Marotta: - EUROPEO - 4 settembre 1955

Tony Richardson - SIGHT and SOUND - Vol. 24 N.4 pag.194 - 1955

Angelo Solmi - OGGI - 25 agosto 1955

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

MARCEL CARNE'

Film:

"Il fantastico Gilbert"

di Marcel Carné

coll: Elisabetta BOLLA

Settore culturale

C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

## Marcel Carné

L'avvento di René Clair fra gl'Immortali - e cominciare questo breve studio su Marcel Carné con un accenno a Clair mi sembra appropriato perchè Carné è stato a "bottega" come si sarebbe detto nel '400 da René Clair - sancisce definitivamente la consacrazione del Cinema quale VII arte. Se vada considerata arte plastica e arte musicale non è ancora stato detto e forse non ha importanza. Aristotele sarà un po' perplesso a Platone scuoterà il capo; ma poichè nessuno ha chiesto il loro parere, nessuno si surerà della loro approvazione. Piuttosto, siccome non vi è arte senza artefici di essa chiediamoci chi va considerato artefice dell'arte cinematografica: l'Accademia di Francia non ha avuto dubbi, l'artefice è il regista: per l'appunto René Clair.

Com'è lontano il tempo di "Serafino Gubbio operatore" con quel senso disperato della macchina che aveva in corpo la vita di un uomo. Serafino che non ha potuto fermarsi dal riprendere l'orribile scena della tigre che sbrana per davvero il primo attore, dice nel suo silenzio allungato: "Giro la manovella... studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri... la certezza che capiscano ciò che fanno... Chi vive vive soltanto e non si vede; vedo io che sono lì per non vivere... La vita che questa macchina si è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine, produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e questa più e questa un po' meno bellata da un marchio di volgarità." Parole amare, ma che forse non ripugnerebbero alla sensibilità di Marcel Carné parigino di nascita e d'istinto così come Pirag-delle era siciliano di nascita e d'istinto. Che se poi qualcuno obietta che si tratta delle fantasie di un letterato risponderò che Marcel Carné ha debuttato nel mondo del cinema come "quasi letterato", giornalista insomma e meglio critico cinematografico; per quanto la sua difesa del film di Chaplin "Le luci della città", gli valse le dimissioni e la fama di bolscevico buone a nulla. Studia intanto per essere abilitato a entrare nella professione e meglio nella "carriera" col titolo di assistente operatore.

Nel 1930 è uno dei due assistenti di René Clair nel film "Sous les toits de Paris". E' forse per caso che già in questo film di successo non

appaia proprio "la vie en rose"? Però il primo film che Carné realizza e che porta la sua firma e la sua impronta (è del 1929) è proprio un film senza soggetto, un film che si direbbe fatto nello spirito della macchina che mangia la vita di un uomo, anzi di tanti uomini e donne. Si chiama "Nagent Elderade du Dimanche" ed è una serie di scene riprese dal vero, che raccontano come i parigini passano le domeniche: le passeggiate, le midinettes, i balli in campagna, la ragazza solitaria che nessuno ha invitato a ballare... Non diremo che è Serafine Gubbio che cerca di scoprire negli altri "la certezza che capiscono ciò che fanno" eppure ci viene il sospetto che Carné non si riveli un regista un po' "Pirandello" dentro di sé, un regista persuaso "che si deve vivere la parte come se fosse vera perchè se no così non è più una beffa la verità"? La prossima ambizione di Carné sarà quella d'essere non soltanto il regista del film, ma anche il co-autore. Un desiderio in somma di prendere una precisa responsabilità, di affermare una propria visione del mondo, di comunicare coi propri spettatori come uno scrittore comunica con coloro che lo leggono; una comunicazione come direbbero i francesi *tout de coeur*. Così nei suoi film Carné comincerà a dire umili verità amare alla portata di tutti quali l'impossibilità della gioia per gli umili in un mondo che ha perdute la "grazia" della socialità, o la reclusione dell'uomo, del povero; nell'universo assurdo nel quale ci tocca vivere (*Quai des brumes*, *Le jour se lève*). Film quali risulterebbero se fossero "applicati a cogliere senz'alcuna stupida invenzione o costruzione immaginaria di fatti e di scene senza scelta e senz'alcun proposito, così come viene viene, gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere. "Cerebralismo in Carné? No, ma molte ambizioni di fare un film che sia come vero perchè non risulti una beffa la verità.

Con tutte queste è lontano sia dal film realista che da quello neorealista. Un film volutamente pessimista e muto di speranza come "Ladri di biciclette", farebbe aggrottare la fronte al discepolo di Feyder, all'apprendista in senso rinascimentale di René Clair.

Nel 1936, Carné gira il primo film con François Resay ed è l'inizio del suo lavoro con Prévert come seggettista: Jenny; l'intreccio è un po' melodrammatico, ma personaggi, scenari, commenti musicali risultano molto ben fusi; la protagonista qualche volta, con la sua arte consumata

ha l'aria di intimidire un po' tutti, regista comprese. Ma il film ha de l'allure.

Nel 1937 ancora con Françoise Rosay, gira "Drôle le drame" uno dei rari Burlesques francesi e uno tra i migliori; due coniugi i Melyneux, rimasti senza donna di servizio perchè non possono più pagarsela, ricevono la rivisita di un vescovo lere eugene che s'invita a pranzo. Per salvare il decore, la signora prende il posto della domestica, ma la sua scomparsa qugle padrona di casa, mette grandi sospetti in mente al vescovo che avverte la polizia, la quale si rivolge per aiuto ad uno scrittore di sterie peliziesche chiamate Chapelle.

Ma Chapelle non è altri che il signor Melyneux; da qui un fierire di equivoci, quiproquo, d'imbrogli; tutti molto divertenti, un'azione veramente brillante che si svolge in uno scenario splendidamente stilizzate. Da qui il pregio principale dell'opera.

Nel 1938 è "Quai des brumes ". Un disertore delle truppe coloniali incontra una ragazza nel porto dove-lui si nasconde. Si innamorano? Per la sua condizione d'irregolare, il soldato frequenta alcuni figure spregievoli, uno dei quali è stato l'amante della ragazza e alcune persone onesta spregiudicate e generose che vogliono aiutarlo. Il soldato uccide il tutore della ragazza che voleva abusare di lei, sta per imbarcarsi quando viene ucciso a sua volta. La nave salpa.

Il soggetto è dei più tristi eppure Carné e Brévert il soggettista riescono a farne un'opera d'arte: creano un mondo di persone che potrebbero essere burattini convenzionali e che invece sono creature umane credibilissime e creano l'atmosfera che le rende tali. E quella che era melodramma diventa verità dolorosa della vita; Ritrovare la grazia dell'innocenza è possibile per ogni sbandato, l'amore fa di queste cose, ma ogni fiore appassisce e ogni frutto imputridisce e sono gli altri uomini che si incaricano che ciò avvenga. Il miracolo della purezza ritrovata diventa vero e duratura solo nella morte. La scena è un porto, un porto che non esiste in nessun luogo, anche se si chiama Le Havre, eppure nessun porto è più "vero" di questo? La suggestione del film è tale che alcuni ne vedono discendere la disfatta di Vichy, così come Lili Marlene sembra preludere la disfatta tedesca.

Sempre nel 1938 è "Hôtel du Nord", un film che non è stato ben ca-

pito, ma che tuttavia deve il meglio che possiede alla scebeggatura. Carné ha ormai imparato assai bene che occorre per prima cosa trovare l'ambiente adatto dove costruire la sua storia, ridurre questa alla massima semplicità di comunicazione e di narrazione e che occorre in fine girarla con cura infinita. Nasce in queste mode "Le jour se lève", film nel quale l'ultima scena è scritta con tale perfezione di linguaggio cinematografico da essere una delle migliori in senso assoluto di tutto il cinema. "Le jour se lève" è veramente un capolavoro, dove ogni giro di manovella ha la sua precisa ragione d'essere, ogni inquadratura la sua necessità, ogni dettaglio è messo al suo posto con tutto il rigore e la cura che occorre. Le jour se lève è del 1939 e conclude tutta la produzione anteguerra di Marcel Carné.

Nel 1942, Carné riprende con grande difficoltà una storia di sapere medievale da molti ritenuta simbolica. "Les Visiteurs du Soir" è un film mancato di cui lo stesso regista dice: "girandolo avevamo l'impressione che quel che vi mancava era proprio quello di cui avrebbe avuto bisogno". In un castello della Provenza sul finire del 1400, mentre si festeggiano le prossime nozze della figlia del castellano, Anna, col Cavalier Renaud, entrano nella sala due danzatori muniti di poteri diabolici. Sono mandati dal Diavolo per seminare il Male. Il giovanotto Gilles seduce Anna, ma a sua volta si innamora di lei; la ragazza Dominique spinge il padre e il fidanzato di Anna ad uccidersi per lei. Il Diavolo in persona arriva per sconfiggere l'anima di Anna; Gilles è incatenato e Anna viene incatenata con lui, ma il Diavolo non può nulla contro la forza del loro amore. E' costretto a liberarli e toglie la memoria a Gilles, affinché riveda Anna senza riconoscerla, ma inutilmente, l'amore è più forte e i due sono liberi dalla maledizione del Maligno che si vendica trasfermandoli in statue di pietra, ma nonostante queste i cuori dei due protagonisti continuano a battere. Simbolo questo, molti hanno pensato, della sopravvivenza della patria anche se ridotta in catene.

Per quante bellissime di accorgimenti tecnici e stupende scene il film non commuove. Non ha giovato a Carné cambiare le nebbie del Nord contro il sole della Provvidenza.

Un aneddoto su Debureau il celebre mimo del Théâtres des Funambules,

ispira a Carné il film "Les Enfants du Paradis", che cominciato nell'agosto del 1943 è finito solo due anni dopo. Questo film in costume (anno 1840) nel quale ogni scena ha l'incanto d'una stampa dell'epoca, che si vale dell'interpretazione di attori come Jean-Luis Barrault mimo fra i mimi, si colloca fra quelle opere che garantiscono al cinema il diritto di chiamarsi VII arte.

"Les Portes de la Nuit" è il primo film nettamente fallito di Marcel Carné. Certo i film a tesi ripugnano al suo temperamento. E qui la storia dei profittatori sotto l'occupazione nemica non ha convinto nessuno e meno che meno il regista. Dove Carné rimane sempre fedele a se stesso è nella sua cura d'interpretare realisticamente quelle cose che sono date come luoghi comuni. Così se gli inglesi si stringono la cintola, se i Belgi straviziano, se gli italiani vivono in strada è certamente per ragioni di equilibrio economico, di pasticceria squisita, di abitazioni sordide, ma soprattutto perchè così loro piace. Carné queste cose sa dirle convincentemente come le sue inquadrature con i suoi indovinatissimi interni con la sua unità di stile. Per quanto gli piaccia sostenere che il regista non è un direttore, risulta chiaro dai suoi film che sono le sue vedute quelle che s'impengono, e bene a ragione, perchè fanno il successo del film. Certo la storia è dell'autore, ma Carné la rivive e la racconta secondo la sua sensibilità e in definitiva è l'autore Carné che dà unità di stile e d'ambiente all'azione.

Verificata la rispondenza dei personaggi al décor nel quale si devono muovere, la rispondenza degli attori ai personaggi che devono rappresentare, incomincia la ripresa. E qui Carné è scrupolosissimo e rotto a tutte le astuzie del mestiere. Eppure è sempre la sua abilità a tradurre in poesia qualunque atmosfera che dà carattere ai suoi film anche a quelli non riusciti. Ecco perchè uno degli incerti più felici è stato quello di Carné regista con Simenon autore. Nel film "la Marie du Port", la simbiosi di Romanzo-film non poteva essere più completa. Ogni personaggio di Simenon sembra disegnato nell'attesa che Carné gli dia vita sulla scena; ma suggestione dell'ambiente così forte in ogni romanzo di Simenon sembra lì pronta perchè Carné la riproponga in immagini sulla schermo, e mai dialogo è potuto passare così integralmente dal libro al film come se i personaggi portassero dentro di sé le loro parole, come creature vive che cambiando di;

poste non cambiano di anima e traducono in ogni atteggiamento l'immagine la loro verità. Già le descrizioni che Simenon fa del piccolo porto normanno con le sue nebbie, i suoi battelli grigi, le sue acque color del piombo sembrano inquadrature alla Carné. Sicché viene fatto di suggerire che il romanzo di Simenon è il più bel film di Carné, mentre il film di Carné è il più bel romanzo di Simenon. Il soggetto è scarso: Marie la figlia minore di un taverniere del porto, vuole prendere il posto della sorella Odile che è l'amante del proprietario d'una birreria, vuole che lui la sposi e la metta in una casa bella come quella che ha il medico; e ottiene il suo intento. I personaggi sono squallidi e veri come impregnati delle nebbie e dei putridi odori del porto. E piove e non c'è mai il sole come non c'è mai poesia nell'anima dei personaggi.

Carné non riconosce in tutto il Cinema che due soli autori completi: Stroheim e Chaplin. Eppure egli stesso non è mai stato autore così completo come realizzando il film "Juliette ou la clé de songes". Film che potremmo definire col titolo di una commedia di Pirandello: Segno, ma forse no; film che somiglia moltissime a Marcel Carné. "La vita è Segno" diceva l'immortale Calderon. "Noi siamo fatti della stessa stoffa dei nostri sogni", dice Placido nella Tempesta.

E con meno maestà del drammaturgo spagnolo, con meno poesia del drammaturgo inglese, anzi con spirito quante mai scanzonato e boulevardier, ma profondamente soffrendo della mancanza di poesia tipica della vita moderna, Juliette suggerisce la stessa cosa. Il film è tratto da una commedia che ha tutto l'andamento d'un sogno.

Una piazza, un porto, gli abitanti della cittadina del porto che hanno perduto la memoria. Michele è tornato spinto dal ricordo: una volta ha amato una giovinetta, Juliette e non ha più potuto dimenticarla. Ed ecco Juliette è là che canta. Si danno appuntamento nella foresta; Juliette ha in sé l'amore di Michele quell'amore del primo incontro, intorno al quale si è cristallizzata la sua vita. Michele vuole chiamarla alla realtà del presente, non ci riesce, lei spara. Ma nessuno trova il corpo della giovinetta, Michele torna in città Juliette è ancora là e canta. E allora Michele va all'Ufficio centrale dei sogni? Tutti i cittadini vi si trovano e ciascuno pur facendo una cosa chiede contemporanea-

mente di trovarsi con una certa donna diversa per ognuno di essi, ma che sempre si chiama Juliette.

La vicenda reimaginata da Viot e Carné, nel film si svolge così: in una cella di prigione un giovane condannato dorme, i suoi due compagni lo invidiano perchè sogna e sognando è "fuori". Infatti il ragazzo va in cerca di Juliette in una cittadina sconosciuta i cui abitanti non ricordano nulla; un poliziotto s'impadronisce del ragazzo, lo malmena e lo porta al signore, del luogo che anche lui è in cerca di Juliette. Anzi già tante volte ha trovato Juliette ed è tornato a perderla. Come Barba-blù, ha sposato e ucciso un gran numero di Juliette. Il ragazzo lasciato libero ritrova Juliette e vorrebbe portarsela via; ma sopravviene il castellano e Juliette indossa la sua veste nuziale e lo segue, immemore del ragazzo che la chiama e la chiama senza riuscire a farsi sentire.

Ora il prigioniero si desta, è ancora in prigione ma una guardia viene a dirgli che la denuncia contro di lui è stata ritirata. Aveva rubato al suo padrone per condurre al cinema Juliette. Ma siccome il padrone sposa Juliette ritira la Querela. E il padrone è il Barba-blù del sogno e Juliette è la ragazza del sogno. Juliette e il ragazzo si vedono per l'ultima volta: "mi dimenticherai -dice lei- anzi sono sicura che ne ami, già un'altra". Il ragazzo confessa che è vero. "E' come è, diversa da me che ho i capelli biondi e gli occhi nocciola?" "No anche lei ha i capelli biondi e gli occhi nocciola". E così il ragazzo se ne va per le vie di Montmartre inutilmente inseguito da Juliette, cioè dalla sua immagine ideale. E oltrepassa la porta proibita e sbocca nella cittadina senza memoria.

Il film anneia. E' leggero e fantasioso come una bella di, sapone, ma ne ha anche l'inconsistenza. Un sogno è tale in quanto un uomo vero lo sogna; nel film il ragazzo ha lui stesso l'inconsistenza di un sogno. Ed un sogno che sogna se stesso è cosa troppo imbrogliata e vacua per avere interesse e valore non dice artistico, ma tanto meno commerciale.

Riuscirà Carné a ritrovare quel meraviglioso equilibrio che era in tutte e soltanto sue, fra simbolo e realtà che chiameremo il realismo poetico di Carné? Sò certamente se tornerà a ricordare il punto dal quale è partito: "Il cinema deve scendere per la strada" Ma gli aggiun-

geremo noi, nond deve perdersi per strada. Gli ricorderemo quello che lui stesse ha detto "Bisogna comporre le immagini come i vecchi maestri componevano le loro tele, con la stessa preoccupazione di esposizione e di espressione. Le immagini hanno le stesse necessità. Bisogna quindi che esse siano perfettamente chiare e leggibili. "Eppure i suoi ultimi film: Euridice, Les hommes dun barrage, Thérèse Raquin, L'air de Paris, Le Pays d'où je viens, Les tricheurs, Terrain vague, denunciano nel regista una grande fatica a tornare nel terreno che fu suo, come se ancora Carné stesse sognando d'essere se stesso e invece di destarsi alla realtà, se ne allontanasse sempre più smarrendosi nella vacuità del sogno.

Diceva il rigido soldatino di Stravinski: "Non si può essere insieme quel che si è e quel che si, è stati!" Eppure noi vorremmo che Carné il quale queste pensiero ha letto così bene nel suo soldato di Quai des brumes, realizzasse in sé, per la nostra gioia, questo mitale.

Collaboratrice; Elisabetta BELLA

**BIBLIOGRAFIA:**

**"Marcel Carné" di Jean Queval**

**Bianco e Nero 1949 IX n. 7**

## IL FANTASTICO GILBERT di Michel Carné

(Le pays d'où je viens)

Catalogare "il fantastico Gilbert" è difficile. E' un film che non rientra neppure nel così detto periodo fantastico di Carné, apparterebbe addirittura alla categoria dell'infantilismo. Un film inutile e scioeco, né commerciale, né per Cine-club, neppure un divertissement, semplice pretesto per canzoni e per amori di belle ragazze. Un film tutto imperniato su Gilbert Bécaud (che è sempre in scena data la trama fondata su due sesia e equivoci) E questo è un grave errore dato le poche qualità artistiche del cantante (filidrammatico mediocre di provincia).

x Sceneggiatura lenta e difettosa eppure a tratti si ritrova il vecchio Carné, soprattutto quando Bécaud incarna il ragazzo goffe.

Buoni gli episodi fantastici e la ricostruzione in teatro di posa di una birreria di provincia con i vecchi habitués e i giovani vitelloni. Bellissimi i panorami della Savoia sotto la neve, che aprono e chiudono il film.

Con la storia dei due sesia Carné cadrebbe nel banale, i qui que continui sono puntualmente previsti, i dialoghi pesanti, le battute di spirito insincere, la fotografia e la ripresa modestissime. Qua e là il tentativo di fare una film rivista all'americana - l'effetto copice è andato certamente più in là delle previsioni del regista.

Per colmo l'intera opera è dominata da un clima fiabesco e natalizio, bamboleggiante di terreni e zucchero filate? Dovrebbe piacere agli infanti ed ai cuori teneri !

Nulla si salva tranne forse l'unica pregio che consiste nel costo modesto che denuncia strettissima economia di mezzi.

collaboratrice: Elisabetta BOLLA

**BIBLIOGRAFIA**

Cinema Nuovo 1956 n. 96 pag. 324

Oggi 7 ag. 1958 n. 32 pag. 50-52

Dibattito del 13-I-62 sul film "Il fantastico Gilbert" di Michel Carné.

Questo film ha nucleo e linea di una fiaba, ossia appartiene a un tentativo da parte del regista di raccontarla e di introdurla nel nostro mondo, tentativo non nuovo, dato che per esempio anche le fiabe di Perrault furono una produzione per grandi.

E' riuscita o non è riuscita in queste tentative il regista?

Prima di tutto bisogna dire che se c'è un momento in cui la fiaba nella vita del mondo non funziona più; questo momento è il nostro. E così la possibilità di una riuscita di queste tentative è già annullata in partenza, insomma i significati e le possibili pretese che il regista vi avrebbe potute mescolare.

E' riuscita almeno dal punto di vista cinematografico il film?

L'impegno c'è. Tali fuabeschi sono chiaramente antedetti:

così il suono dei campanelli invisibili, la scala di vibrafono che si forma nell'aria, la ricorrenza del Natale, il creduto babbo Natale che si cala dal camino, il telefono invisibile per il collegamento con Babbo Natale.

Altri elementi che potrebbero essere presenti in una fiaba:

la contrapposizione dei due Julien, il timido e il rubacuori (la letteratura sui due che si assomigliano è enorme in tutto il teatro);

lo zio avaro. E qui non è solo la persona che colpisce, ma anche l'ambiente, la scenografia. Marcatamente l'episodio viene sottolineato da un elemento visivo: il rosso acceso. Un esempio dove il colore assume autonomamente un valore espressivo.

Il cattivo presentato proprio come cattivo, il gioco dello scoiattolino costretto a girare in tondo tutto immerso nel rosso cupo, e tutti gli elementi dorati, tutto questo crea effettivamente un'atmosfera fiabesca.

Un altro degli elementi è l'abito di Marinetta che crea un rapporto di fiaba: la casa povera e l'attesa del principe. Più per il mondo in cui è rappresentata, la scena ricorda però le innumerevoli commedie americane, dove stranamente la ragazza esce vestita da sera quando l'amore è rivelato. Ma la povera pentola subito porta a Cenerentola; vediamo il regista, che inguaiatosi in una scena da commedia, tenta di scendere nella

fiaba.

Nel film non c'è dunque affatto un linguaggio, uno stile unitario, il film si rompe nelle mani del regista, e così abbiamo momenti molto belli accanto a orribili.

(Inconcepibile per esempio la farmacia nella fiaba. Ma il regista non ci insiste e d'altra parte ne ha bisogno per i seguenti intrecci.)

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"India '58"

di Roberto Rossellini

coll: Emilio MARASCHINI  
Ciro NOJA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Struttura narrativa

Il film si compone di quattro episodi senza collegamenti sul piano narrativo.  
Potremmo definire questi episodi : 1°) degli elefanti 2°) della diga  
3°) della tigre 4°) della scimmia.

Esaminiamoli dettagliatamente.

Introduzione : una serie di panoramiche sulla vita convulsa delle grandi città  
e sulla quiete maestosa degli antichi templi indiani.

- 1°) Elefanti al lavoro nel bosco  
Bagno degli elefanti  
Elefanti in amore  
Arrivo di una compagnia di attori girovaghi  
Amore tra un "Kornak" e una delle commedianti  
Il Kornak fa scrivere dal maestro del villaggio a suo padre  
Arriva il padre e combina il matrimonio  
La moglie del Kornak, che attende un bimbo, torna da sua madre  
per metterlo al mondo  
Parallelamente anche l'elefantessa attende un elefantino.
- 2°) Ultima fase della costruzione della diga di Hirakud  
Un tecnico ci presenta il ciclopico lavoro in via di compimento  
Ritorna a casa dove si svolge una riunione di addio fra i compagni di lavoro: sappiamo che l'uomo deve partire la mattina dopo per la costruzione di un'altra diga  
Quando sono partiti gli amici la moglie si lamenta per la vita randagia che sono costretti a condurre  
L'uomo esce sbattendo la porta  
Compie un ultimo giro del cantiere di attività  
Giunto infine alla riva del lago, nella luce del tramonto compie una specie di bagno purificatore, finché non sopraggiunge sua moglie che lo richiama ai preparativi della partenza

- 3°) Un vecchio indù, abitante in un villaggio della giungla, ormai inabile al lavoro, accompagna delle vacche al pascolo.  
Una sera una tigre gli passa vicino, ma il vecchio non la teme e non fugge perché l'ha già incontrata altre volte e sa che non attaccherà l'uomo  
Giungono al villaggio dei macchinari per sfruttare un giacimento ivi scoperto  
Gli operai per scacciare la tigre incendiano la foresta  
Durante la notte si sente un urlo: la tigre ha assalito un uomo  
Il vecchio sa che qualcosa nell'equilibrio della natura è stato spezzato: la tigre è diventata una "mangiatrice di uomini"
- 4°) Un girovago, che si sta recando a una festa in una città, nell'attraversare il deserto, muore  
La scimmia, che era legata a lui da una catena, mentre gli avvoltoi calano su di lui, dopo molti sforzi riesce a liberarsi e fugge  
Il tempo trascorso con l'uomo la rende estranea alla foresta, ed essa torna in città ed è raccolta da un saltimbanco che se ne serve per i suoi esercizi  
Anche qui però la scimmia è spaesata  
Vicina agli uomini, ma animale, vede una scimmia libera sugli alberi e sembra sentire il richiamo della natura, ma ormai questa vita non fa più per lei, e ritorna tra gli uomini  
Animale, ma ammaestrata dagli uomini, la sua vita è in realtà solitudine

### Struttura drammatica

In questo documentario Rossellini, che si proponeva di rappresentare gli aspetti essenziali del mondo indiano, credette opportuno di non ridurli in un unico episodio, perché l'estrema complessità di questi non glielo permetteva.

Il film viene così ad avere non una struttura drammatica unitaria, ma si articola in Quattro episodi staccati.

DALLE RECENSIONI DI "INDIA '58"  
=====

Morando Morandini , su "Schermi" - Aprile - maggio 1960

India '58 é il riuscito tentativo di una assoluta astensione dall'esotismo e dal paternalismo verso i "popoli nuovi":vi é anzi,semmai,un eccesso di ammirazione,di reverenza.

Il film porta i segni delle debolezze e dei difetti che hanno rischiato di distruggere la carriera di Rossellini:disordine nella vita privata,ambizioni di grandezza, eccessiva fiducia nell'estro.

Importantissima novità é il linguaggio cinematografico di questo film.

Questo non é uno dei soliti documentari che vogliono essere "oggettivi",sul tipo di "Magia verde"o "La grande muraglia";se volessimo documentarci "oggettivamente" sull'India e i suoi problemi faremmo meglio ad andare in biblioteca.

Come Flaherty,Rossellini é un poeta .  
.....

India(come "Paisà"e come "Francesco giullare di Dio")é un film di esplorazione spirituale:é il tentativo di comunicare alcune idee su un mondo e su un popolo.

Gli episodi,tranne forse quello finale,non sono né dimostrativi né narrativi:si potrebbe chiamarli"tempi di una sinfonia" perché India '58 tende alla musica.

Rossellini cerca di cogliere l'essenza della realtà,non gli accidenti dell'esistenza:ma la conquista di questa semplicità non é frutto solo di intuito,ma anche di paziente lavoro.

Ernesto G.Laura , su "Bianco e Nero" - Giugno 1959

Anche se nel film troviamo qualche momento debole,che il montaggio avrebbe potuto eliminare(ad esempio,l'episodio della tigre sembra bruscamente troncato)quest'opera segna indubbiamente un ritorno"maiuscolo"di Rossellini alla sua vera statura di grande regista.

Rossellini non trova il suo modo di essere artista solo nel neorealismo inteso nella sua accezione più rigorosa. Rossellini non crede nel montaggio come forma creativa,non dà molto peso alla sceneggiatura. Il film"esiste solo mentre si gira".

E' con l'occhio dietro la macchina da presa che si mette in moto il suo estro creativo,la sua capacità di penetrazione del reale e della sua riespressione poetica.

Tre sono i motivi fondamentali del suo interesse per l'India: 1°)la "non violenza

2°) trasformazione senza perdita dei valori spirituali 3°) connessione tra uomo e natura (vederli dettagliatamente nella struttura drammatica)

Rossellini non crede di poter sintetizzare questi motivi in un racconto unico: torna così a " Paisà", al racconto per episodi.

La storia, o la semplice situazione, è ora più, ora meno romanzata: ma il regista è attento a non romanzare eccessivamente.

Il film è in sottintesa polemica con i documentari esotici.

Quanto agli episodi (vedere la struttura narrativa):

l'episodio della diga è un accorato e silenzioso commiato fra l'uomo e l'opera da lui creata, e assume senza sforzo il tono solenne del canto, senza mai cadere nella retorica;

l'episodio degli elefanti è un felice accostamento fra persona umana e vita naturale, in una cornice suggestiva ma mai "pittoresca". E' raccontato con un ritmo sostenuto e vivace;

l'episodio conclusivo, quello della scimmia, è il migliore: è una favola delicata il cui significato è tutt'altro che facilmente patetico, una favola della realtà che Rossellini narra con occhio attento alla gente, agli animali, al paesaggio, cercando di esprimerne il nesso in un racconto lirico, in quella che rimane una pagina cinematografica da maestro.

INTERVISTA DI HOVEYDA E RIVETTE CON ROSSELLINI

Spunti interessanti -

La natura - In India ha moltissima importanza : l'uomo vi é sempre immerso, anche in città. Per questo il film comincia con la città e finisce con la natura.

Ero partito con l'idea di evitare i luoghi comuni, cioè le tigri, gli elefanti ecc.

Ma mi sono accorto che questi luoghi comuni hanno sempre un fondamento di verità.

In India gli animali , la natura , hanno una importanza fondamentale.

Lo spirito indiano - Mi ha colpito la contemporaneità della storia, in India: tutti i periodi storici sono presenti sullo stesso piano. Gli indiani sono mistici, danno cioè una grande importanza alla vita metafisica, ma sono nello stesso tempo concreti e realisti, possiedono un spirito cartesiano e contemporaneamente materialista.

Un altro aspetto (quello che mi ha fatto scegliere l'India per il mio documentario), é poi la non violenza nei rapporti umani : noi invece siamo costretti a lottare con il bastone perché non abbiamo il tempo di ragionare, di parlare, di comprenderci.

La scelta degli episodi - L'India é così varia che ho dovuto toccare un po' qua, un po' là, con diversi episodi: ne avevo in mente molti, ma ho dovuto limitarmi agli aspetti essenziali.

Ho messo per ultimo l'episodio della scimmia, perché é quello che meglio rispecchia la natura ed il suo ordine: gli avvoltoi aspettano; prima l'uomo deve morire, poi essi adempiranno alla loro funzione naturale. Allora la scimmia, non più scimmia ma ancora uomo, non sa più se deve andare avanti o tornare indietro: tra gli uomini o tra le scimmie ; é l'eterna lotta della natura.

Linguaggio - Ora il montaggio non é più essenziale, le cose sono lì, perché manipolarle? Un tempo il cinema aveva bisogno del montaggio perché era in cerca di un suo linguaggio caratteristico. Oggi é solo questione di utilizzare bene il materiale.

Io non predispongo nulla : l'occhio segue le cose quando lo interessano. Anche la macchina deve fare così: quando mi sembra di avere mostrato l'essenziale, taglio.

Non calcolo ma scalgo prima come esprimere ciò che voglio dire : basta avere le

idee chiare ,e subito trovo le immagini che le traducano. Quando una cosa é detta, non importa come la si é detta. E' cosí anche per la letteratura ,la pittura.

La differenza é che nel cinema si possono far stare in una immagine dieci cose, non c'è bisogno di essere analitici.

Lo scopo - Ho voluto fare un documentario che guardasse al cuore dell'uomo,non alle sole cose,perché le cose hanno un senso solo quando glielo dà chi le guarda.

E' un ritorno al neorealismo.

La cultura di oggi si va insterilendo su tanti problemi falsi. L'unico vero problema é conoscersi ,specialmente oggi. L'uomo é sempre stato schiavo,ma il mondo di oggi ha introdotto la peggior forma di schiavitù,quella delle idee. Non crèdo all'ottimismo superficiale che ci circonda. Per essere felice l'uomo deve bere , prendere tranquillanti che gli facciano dimenticare il dolore. Finisce l'angoscia ma non la ragione profonda.

La nostra civiltà é sotto accusa ,ma non si sa quali valori salvare:bisogna cominciare a conoscersi.

Bisogna fare lo sforzo di andare in giro per il mondo a conoscere gli altri uomini,mostrare che il mondo é pieno di amici,non di nemici;o se,sono nemici,ciò non é nell'ordine delle cose. La tigre non é mangiatrice di uomini per natura,ma poi,improvvisamente,lo diventa. Qualcosa nell'ordine della natura si é spezzato.

Bisogna far conoscere gli uomini agli altri uomini,con tutti i mezzi:questo mi proponevo,forse non sono riuscito,ma almeno ho cominciato a muovermi.

Basta con i soliti problemi che non servono a nulla:bisogna rimettere le cose al loro posto,tutto ha perso un significato reale. Cos'è la vita,la morte,il dolore?

Bisogna rivedere le cose nella loro realtà. E allora forse potremo cominciare ad orientarci.

"Film geniale" ( Vittorio Bonicelli ).Rivela il carattere non occasionale e fortuito del "Viaggio in India" di Rossellini.

.....Irreparabili vuoti e sostanziale debolezza,dovuta non soltanto alla struttura narrativa frammentaria e inconclusa,ma che rimanda all'ispirazione ed al nucleo ideale.

Il più interessante e complesso é l'episodio della diga di Hirakud,dove il tema, sempre presente ma sostanzialmente eluso,del conflitto e dell'accordo tra le antiche consuetudini e le moderne aspirazioni di una civiltà in fase di trasformazione, si traduce in una mirabile armonia di immagini (movimento lento della macchina da presa) e di suoni (monologo interiore).

Il senso di questo episodio avrebbe potuto essere la direzione di scoperta e di ricerca del film.

L'affinità esteriore dei quattro episodi ha generato un film composito e privo di equilibrio,ricco di immagini inedite ma anche di retorica. Incompiutezza del filmale.

Dunque il rifiuto del contrasto tra consuetudini e aspirazioni riduce il film ad un complesso di immagini autentiche ma superficiali,tipo giornalismo di 3° pagina. Quando si accosta una materia così vasta e complessa non bastano l'immediatezza e la capacità di adesione tipiche di R.,ma occorre una mediazione culturale.

---

Nota : dopo la visione del film siamo in netto disaccordo sui giudizi contenuti= stici di questa recensione,che ci sembra non aver compreso i reali interessi di Rossellini,e giudicato duramente il film per il solo fatto di non avervi trovato quello che desiderava.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Ciclo:

"LA RESISTENZA"

coll: Barbara PIVETTI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

## LA RESISTENZA

### Dimensione storica.

In molte parti d'Italia sia nel Nord che nel Sud, come in molte parti d'Europa e del mondo, sia fra le classi dirigenti che fra le più umili, sono ancora ben visibili e resteranno indelebili le tracce di una lotta che poco più di venti anni fa ha visto scendere in campo tutti gli uomini moralmente liberi, quelli cioè che non nascondevano i loro loschi interessi personali e politici sotto una divisa o lo stemma di un partito, simbolo di violenza, prepotenza e costrizione, per l'affermazione di quei diritti umani già da tanto sanciti in seguito alla più grande e fondamentale rivoluzione della storia, quella francese. Lotta che è comunemente conosciuta con il nome di Resistenza.

Si è detto che tale lotta non è stata che un frutto di un movimento di interessi essenzialmente politici, una manovra di un dato partito per sostituirsi ad un altro nella sua azione dispotica alla guida del paese.

Per capire invece a fondo le ragioni prime della Resistenza basta prendere in considerazione le ricchezze insite nella personalità di ognuno.

Accanto infatti all'esigenza di Dio, di amore, di verità e di giustizia in ogni uomo non può essere ignorata l'esigenza di libertà altrettanto indispensabile e insopprimibile. E' legge di natura infatti che senza la libertà nessun essere possa esprimere il meglio di se stesso, e abbiamo prove di ciò nei più svariati campi, nell'arte, nella cultura.

Era quindi fatale che gli uomini, dopo ~~wwwwwwwwwwww~~ aver soddisfatto la loro ricerca di un mito da seguire e da far rivivere, ~~per~~ ~~www~~ prima condizione favorevole all'ascesa del fascismo, ~~www~~ sentissero risvegliarsi in sé e giungessero quindi ad esprimere questa loro esigenza insorgendo contro il duro regime.

Non è concepibile infatti che un uomo ~~www~~ ~~www~~ possa sopportare per lungo tempo una vita in cui tutto è ragolato dall'alto, non agitazioni, non scioperi, pene durissime per i ribelli, giornali tutti con gli stessi accenti, un buono, un vero, un bello decretati non più dalla nostra sensibilità e razionalità, ma da un ente che ci è preposto e a cui, volenti o nolenti, dobbiamo sottostare. Tutti dovevano percorrere la stessa strada, tutti con lo stesso spirito, la stessa cultura, la stessa.....divisa e, possibilmente lo stesso grado di intelligenza. Ecco dunque come in breve si profila la reazione al regime.

La Resistenza volle essere un fenomeno europeo che portasse l'Europa unita alla libertà; nella ricerca di più intensi rapporti fra i popoli, non più fra i soli governi. Si tendeva così ad avviarsi su un piano di stretta collaborazione, ad una unità delle democrazie europee sul piano politico e sociale contro le minacce comuni dei nemici della libertà.

Venivano così cancellati e divelti quei malsani ~~www~~ ideali di autarchia e nazionalismo che avevano caratterizzato e caratterizzano tuttora tutte le forme di dittatura.

I nuovi ideali della Resistenza tendono cioè a portare i popoli ad una maggiore sincerità reciproca. I più deboli non ostentano ~~www~~ più una falsa potenza per convincere gli altri e se stessi di essere autosufficienti, ma ~~www~~

non disdegnano e, ciò che più importa, non si vergognano di chiedere aiuto a chi può più di loro.

Per questo possiamo dire che la Resistenza accomunò tutti i popoli di Europa, credenti e atei, nobili e plebei, in una lotta che si protrae ancora oggi contro i regimi di violenza e di negazione della libertà individuale e collettiva.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il Signor Principio Superiore"

di Jiri Kreicik

coll: Anna Maria GAMBA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

JIRI KREICIK , IL SIGNOR PRINCIPIO SUPERIORE , LA RESISTENZA ; UN  
UMANESIMO NASCENTE.

Impegno umanistico

Il dramma principale più importante e più sentito almeno da coloro i quali non dimenticano, -trascinati dall'euforia di un allenamento politico giuridico, che è poi ordinamento perpretato mediante continue pressioni della stessa personalità, la gerarchia dei valori, è senza dubbio, l'avvertita sterilità umanistica che il regime porta con sé.

E senza dubbio i non pochi "impegnati" d'oltre cortina, usciti da un'esperienza di forzatura germanizzante prima ed una comunizzante poi, hanno avvertito nel loro intimo una ribellione a queste pressioni estere ed un bisogno di ricostruire una cultura, un ordinamento politico-sociale, un indirizzo spirituale proprio e non preso a prestito.

Ricostruire e non solo opporsi, e se ci si oppone, non ripetere l'errore di passare all'altro estremo e di cadere in un movimento estremo.

L'occupazione politica li costringe a standardizzare le produzioni artistiche, a dare indirizzi ben precisi ad ogni opera di cultura, a dare cioè "il cervello all'ammasso"; in loro nasce però un impegno che supera queste restrizioni per passare ad una costruzione od almeno all'espressione in termini umanistici di una situazione umana.

L'iter normale, almeno filosofico di un umanesimo parte, come sappiamo dallo studio della persona, in tutte le sue componenti e su di essa integra e costruisce la società.

Certo il cammino di chi non in via teorica, nella relativamente facile soluzione filosofica, ma nella soluzione ancorata a tutti i temi che egli vede presenti in sé e negli altri, cerca di trovare una espressione attuale dei problemi umani che pur vede chiari in teoria; si manifesta ben più intricato, complesso, drammatico, sofferto nelle sue tappe.

Si tratta di innestare il germe nuovo all'interno del vecchio, si tratta di assimilare così bene la soluzione teorica e vivere così autenticamente e a fondo il proprio tempo da trovare in se stessi ed esprimere con la propria produzione artistica la soluzione problematica non in termini scarni propri della sua dimensione culturale e filosofica, ma in tutta una ricchezza di particolari, di sfumature, di "noances", di piccoli drammi e piccoli entusiasmi, di ricca vita interiore in termini di vita normale, che diano la sensazione vera, che rivelino proprio mediante questi particolari la presenza di una vita autentica e di una soluzione attuale.

E ai registi di "Oltre cortina" non interessa affettare all'estero la presenza di una ricchezza umanistica che non esiste, essi onestamente esprimono quello che sentono e così come ti fanno compartecipi di una loro soluzione della gioia che da essa deriva, prospettano apertamente le denunce e i fallimenti nei quali per la strada inevitabilmente incorrono.

E' il caso dell'individualismo spinto al massimo grado dell'introversione solipsistica espressa da Kawalerowicks in "Il treno nella notte" (Pociag) in cui è fin troppo sottolineata la sfiducia non solo nella dimensione comunitaria, ma fin'anco nella possibilità di una

comunicazione che possa dirsi veramente tale e che cioè coinvolga oltre allo strato epidermico e superficiale della persona, anche il reale contenuto del suo spirito con tutte le sue aspirazioni, i suoi desideri, i suoi indirizzi, in una parola, i suoi contenuti.

L'incontro, la vita insieme, l'unione determinata da una comunanza di idee o da una comunanza di bisogni, o da una comunanza di fini realizzativi, per fino l'unione matrimoniale, non scovano nel film in esame l'intimo dei personaggi, non li trovano cioè disponibili: gli uomini sono uniti solamente per far branco, o per far massa: per inseguire un assassino latitante o in fede di una convinzione religiosa che nel film è però più una superstizione che un sentimento.

Ogni personaggio è solo, è chiuso in se stesso, è scontento perchè manca di una dimensione; ma un fattore che non si sa bene a che causa attribuire rende inutile ogni sforzo anche sincero, di apartura.

"Il treno nella notte" quindi, è un mondo che si muove, è un insieme di individui che convivono, ma non è una comunità: del viaggio compiuto con gli altri, a ciascuno personaggio resterà un ricordo più o meno vago, una nostalgia più o meno accentuata, una ferita più o meno profonda; non mai l'arricchimento di un incontro, la gioia di una comunicazione, l'ineffabile ricchezza di un'amicizia.

L'atteggiamento di critica al passato, di rinnegamento delle strutture sociali della vecchia Europa orientale, la vecchiezza denunciata di tutto un mondo che è anacronistico ai bisogni, alle aspettative ed agli sviluppi storici, possono essere ritrovati in "Ceneri e diamanti" di A. Vajda.

Il regista non teme la denuncia, anzi, si batte per la denuncia e non esita a scardinare ogni cosa per comunicare il senso di un'aspirazione ad un rinnovamento delle strutture, derivanti da un rinnovamento degli ideali.

L'azione distruttrice di Vajda enorme, completa, ricchissima di particolari e sfumature, porta come contrapposto una fede solo accennata, una fede che fatica a farsi luce così come fatica a farsi luce nonostante il suo vivido splendore, il "diamante nel mucchio di ceneri"; questa tenue speranza che si tramuta in fede, ma non nella certezza di una soluzione, è tuttavia un passo importante nel recupero che sul piano umanistico può essere fatto basandosi sulle giovani forze e ricollegandole alla tradizione degli ideali e delle istituzioni.

I soldati di "I dannati di Varsavia" (Kanal) di A. Vajda, questi eroi del tradimento, trovano nella vita comune, nei comuni ideali, nella comune azione, nelle comuni contingenze, nelle comuni necessità, nel comune orrendo destino, il senso di una embrionale unità.

La resistenza al regime, la resistenza soprattutto alla distruzione fisica e spirituale perseguita dalla guerra, opera in loro questa apertura, li fa "uno", li fa amici.

Su alcuni dei personaggi, addirittura, viene varcata la soglia della comunione di intenti, di vita e di destino per entrare in una vera e propria compenetrazione d'amore nelle sue diverse dimensioni e prospettive: è il caso dei due giovani che si amano, è il caso del capitano del gruppo che non accetta la salvezza finale perchè non è salvezza di tutti e quindi non è salvezza di tutto se stesso.

La precarietà delle contingenze in cui il regista ambienta il suo dramma rendono sì autentico il recupero comunitario, ma non lo rendono ancora universale.

In questo senso s'aligna anche il film "Romeo e Giulietta nelle tenebre" di J. Weiss in cui la delicatissima storia d'amore è un atto di fede nella compenetrazione delle persone, nella possibilità di una consonanza profonda ed estrema attivata dall'amore.

E' sì un'affermazione di questa dimensione di apertura degli uomini e sentita nelle pieghe profonde, nelle sfumature vitali, nei particolari significativi: c'è però la costrizione di isolamento, l'opposizione che di fatto le contingenze storico-politiche determinano, che rendono assai valido il messaggio che attesta l'incontestabilità di un bisogno profondamente umano che l'umanità rende difficile.

Questi esempi più significativi di un atteggiamento che ci sembra generale nella recente produzione cinematografica d'oltre cortina; questi esempi che restano ad affermare l'autenticità dell'impegno, la profondità di uno studio, la generosità di un approfondimento, che restano segno di una umanità presente con uno sforzo che non può non giungere prima o poi alla riscoperta di un equilibrio.

## "IL PRINCIPIO SUPERIORE"

### Struttura narrativa

Un gruppo di ragazzi della terza classe del liceo di Kosteletz espongono il giorno della morte del "raich" la caricatura del loro professore di filologia classica, e successivamente, mentre aspettano nell'aula un loro professore, avendo tra le mani un giornale con la fotografia del vice protetto raich, la completano disegnandovi barba e baffetti.

Questo innocente scherzo viene preso dalla polizia come una provocazione ed è per questo che tre ragazzi, mentre stanno facendo il compito di esame vengono strappati dalle aule dalla S.S. ed arrestati.

Durante la narrazione il regista ci inserisce naturalmente innanzitutto nel clima scolastico presentandoci, inoltre particolarmente le condizioni familiari dei tre ragazzi che verranno in seguito fucilati.

A questo punto entra l'azione del professore di filologia classica, Malek soprannominato dai suoi alunni, "il signor principio superiore" perchè per giustificare le proprie e le altrui azioni, si appellava sempre ai principi superiori della morale.

Questi saputo dell'arresto dei tre scolari, dapprima spera che i tedeschi si rifacciano anch'essi ai principi morali, poi, vedendo falliti tutti i mezzi per ottenere giustizia, si reca egli stesso dal capo della Gestapo per intercedere chiedendo indulgenza per i suoi scolari.

Il capo della S.S. decide di fare una buona opera e si ripromette di liberare gli studenti, ma il suo interessamento giungerà troppo tardi: potrebbe agire più a fondo, ma vi rinuncia.

Mentre una compagna di scuola dei ragazzi porta la notizia dell'assoluzione alla madre di uno di questi, e mentre il prof. Malek siede tranquillo al tavolino da lavoro sicuro di aver risolto la situazione in favore dei suoi alunni, assordante e lugubre rimbomba la voce degli altoparlanti che dà l'annuncio dell'avvenuta esecuzione.

La madre del ragazzo che, spinta dall'istinto materno, si slancia disperata verso l'ufficio di polizia, viene uccisa, mentre il professore, avvilito del mostruoso voltafaccia e disfatto dal dolore, partecipa al consiglio dei professori e si oppone alla decisione presa da questo di inviare al Segretariato di Stato una dichiarazione firmata da tutti che dica la loro obbedienza e la loro recriminazione per l'infamia compiuta dagli studenti.

Il consiglio si propone di fare ai compagni degli uccisi un discorso che condanni l'operato dei ragazzi. Malek accetta di parlare in qualità di titolare anziano, ma nel discorso dice:

"Per un principio morale superiore non si consideratemi assassino l'uccisione di un tiranno..... Protesto contro il massacro dei vostri compagni. Il loro sangue puro e innocente, cada sul capo dei loro carnefici....."

La trama del film prende spunto da un periodo tra i più tristi della storia della Cecoslovacchia, ossia dalla situazione che si ve-

rificò in questa nazione nel 1942 durante l'occupazione nazista; quando in seguito ad un attentato in cui trovò la morte il vice protettore del Reich, Reinhardt Heydrich, in tutto il paese si scatenò una ondata di violenza e di terrore.

La trama della struttura della trama stessa è tutto un susseguirsi appunto di episodi che hanno per centro questa forma di oppressione: con maggiori o minori sottolineature il regista ha modo di presentarci tutta una gamma di oppressi: gli studenti, appunto, gli intellettuali, i professori, i genitori, ecc.

Il tema narrativo dell'oppressione è una delle principali proposte che la struttura attua.

L'oppressione però, come vedremo meglio in sede drammatica, non viene indagata come tale, già nella narrazione: l'interesse di Kreicik non si ferma mai ad analizzare particolareggiatamente la maniera di esprimersi di questa oppressione che anzi resta più come un'entità astratta che come una concreta forza agente.

Nella situazione dell'oppressione Kreicik invece indaga a fondo l'umanità dei suoi personaggi presentandoci una serie di atteggiamenti, una gamma di sensibilità, un insieme di reazioni che si determinano in rapporto all'oppressione stessa.

Quindi questa proposta non viene sviluppata ed esaminata, ma solo caricata, ora amplificata, ora attutita per permettere appunto la disamina di cui si parlava.

A questo esame il regista fa soggiacere ogni altro elemento, ogni episodio narrativo può essere riassunto in questa funzione: gli stessi personaggi principali giuocando ruoli particolari, riassumono atteggiamenti particolari, ma sempre su di essi il regista persegue una progressiva spersonalizzazione.

Insieme ai personaggi che hanno chiara dimensione di tipi, starei per dire con linguaggio traslato e poco confacente a un discorso drammatico di "macchiette"; quelli stessi che vengono indagati in elementi più individuali, è presente fuor di dubbio già sul piano narrativo una dimensione di simbolo.

Ciascun personaggio, quindi, è momento più o meno rappresentativo di un personaggio più grande, del popolo cecoslovacco, per quanto è concesso dire in sede narrativa, di una certa umanità ove si anticipi una notazione drammatica.

Possiamo quindi concludere che "Il principio superiore" è la storia di un popolo che reagisce ad un'oppressione.

Tutta la serie di queste reazioni che come si diceva è serie di atteggiamenti, è il filone dinamico proposto dalla narrazione e che si aggiunge al filone statico costituito da un'oppressione ineluttabile che grava sul popolo stesso.

### Sceneggiatura.

Nel diluire in scene e sequenze la narrazione, il regista crea l'equilibrio strutturale del suo film: sorvola alcuni episodi, approfondisce alcune notazioni, insiste su alcuni elementi narrativi.

Nel nostro caso per il fatto che, come abbiamo avuto modo di dire all'inizio, il regista si riferisce ad un avvenimento realmente vissuto, prendendo in considerazione tutto un popolo di fronte all'oppressione, la sceneggiatura ha l'importantissima funzione di rivelarci in che equilibrio si struttura la disamina che il regista compie; attorno a quali nuclei cioè possano ridursi le notazioni che mano mano egli esprime.

E' proprio dall'esame della sceneggiatura che internamente al popolo vanno chiarificandosi alcune categorie, o meglio alcuni mondi: (come vedremo meglio in sede drammatica) un mondo collaborazionista, un mondo che accetta in compromesso, un mondo che accetta la sottomissione, ma la sente come tale, un mondo che prende una posizione sempre e solo riferitamente ad una impostazione ideologica sempre in ogni caso es a ogni costo coerentemente seguita.

Senza apportare niente di sostanzialmente nuovo (Jiri Kraicik ha un problema e lo propone fin dalla trama) la sceneggiatura ha però un forte peso nel momento dello svolgimento delle proposte narrative.

Oltre a questa funzione su tutt'altro piano, può essere interessante palesare il contrasto che la sceneggiatura accentua fra una ricerca di una dimensione universale in ognuno dei personaggi e d'altro canto nella voluta particolarizzazione della vicenda della problematica con fin troppo chiari riferimenti storici al nazismo.

E' questo a nostro parere, un elemento di: peso per il film che, come vedremo giunge a proposte di valore universale, in cui cioè l'"oppressione" può essere concretamente espressa in cento altri modi e non solo in termini di nazismo.

Ci sembra di poter proporre come soluzione ad questo contrasto l'ipotesi che si tratti di un tributo alla censura, esultante quando si parli di antinazismo, ma non propensa a troppi chiari riferimenti alla parallela situazione attuale.

E' importante infatti in questo film sottolineare in contrasto esistente fra alcuni elementi di sceneggiatura che tendono ad universalizzare i termini del discorso ed alcuni altri che invece lo ancorano in maniera drastica ad un preciso momento storico, ad una precisa ambientazione geografica, ad un preciso contorno culturale, ad un preciso contorno sociale e umano.

Da una parte cioè la dimensione di "tipi" di simboli a validità universale che già dalla sceneggiatura il regista persegue su tutti i personaggi principali: gli scolari, i professori, gli oppressori, le spie, i vili, la povera gente, ecc (non è nessuna ragione che ancori questi personaggi ad una ambientazione precisa). Dall'altra la insistente sottolineatura mediante elementi visivi o sonori, ad esempio del "nome" degli invasori, i nazisti, del nome della città, ecc.

### Analisi cinematografica

La ripresa cinematografica non apporta da un punto di vista drammatico, nessun importante elemento nuovo.

Il regista ha chiaro il messaggio che vuole comunicarci, ha chiari i termini drammatici con i quali vuole esporci il discorso stesso: egli li imposta e li propone alla base della sua costruzione cinematografica, già cioè dalla trama e dalla sceneggiatura.

La ripresa cinematografica quindi, si limita nella gran parte del film a svolgere, a sottolineare, a ulteriormente dimensionare all'interno del film, talune notazioni, taluni elementi espressivi, taluni momenti drammatici; e dare particolare incisività a determinate azioni oltre a conferire un particolare significato drammatico a certe situazioni.

L'esemplificazione dei brani in cui particolarmente efficace è la ripresa ci porterebbe a dilungarci in maniera eccessiva e soprattutto poco utile, nell'arida constatazione e descrizione: saltiamo quindi a piè pari il discorso riguardante l'inquadratura nei suoi aspetti di piani, campi, angolazioni, movimenti di macchina.

Anche il montaggio nel suo aspetto di analisi tecnica non merita in questa sede, pur essendo di alta qualità, cenno particolare.

Ciò che ci sembra più utile accennare è il risultato ritmico che in alcuni brani le inquadrature essenziali, il montaggio per stacchi violenti, e l'appropriato accompagnamento del sonoro, determinano.

Vorremmo citare così ad esempio la portata drammatica che il ritmo conferisce alla sequenza dell'uccisione della mamma di Rischaneck: l'adagio dell'inquadratura della ragazza che ancora ignara parla alla madre, il crescendo determinato dai monosillabi pronunciati dai vicini, lo scoppio ritmico della rivelazione, il crescendo agitato dell'interminabile corsa della madre seguita dalla carrellata immersa nella scenografia incombente di una prospettiva di edifici, il crescendo ulteriore del palazzo del comando nazista che compare in fondo quasi come un muro infrapposto alla corsa disperata della madre.

L'agitata della lotta con il soldato nazista, la conclusione ritmica sonora della raffica di motra che precede il largo contemplativo del cadavere della donna abbandonato sulla strada.

Di eguale portata possono essere considerate la scena dell'uccisione dei ragazzi, quella del viaggio in macchina del padre della ragazza, e quella della protesta finale del professore.

Degna di nota è poi senza dubbio la sequenza dell'uscita pomeridiana dei due ragazzi in cui il lirismo che permea l'espressione poetica del loro amore nascente nell'innocenza, reso in maniera eccellente dalla scenografia campestre e dal sonoro, viene violentemente interrotto dallo stridulo annuncio dell'alto parlante che distrugge cinematograficamente questo momento di autenticità.

### Struttura drammatica

Abbiamo visto come la narrazione si articoli in modo da mettere a fuoco, in ultima analisi, un popolo che reagisce all'oppressione.

Abbiamo visto poi in sede di sceneggiatura come il regista suddivida questo popolo in alcune categorie, in alcuni mondi, nei quali risolve i personaggi che egli analizza.

Abbiamo infine visto come il mezzo filmico non apporti sul piano strutturale mutamenti essenziali, -ma si limiti invece a ben riprodurre le proposte di narrazione e sceneggiatura facendole diventare proposte espressive.

La struttura drammatica ci appare, quindi articolata in una dialettica di linee tematiche che possono essere ricondotte a due filoni centrali: la negazione dell'uomo da una parte; l'affermazione umanistica dall'altra.

E' importante sottolineare a fondo il termine dialettica con cui si svolgono i filoni drammatici stessi: esso è forse una delle caratteristiche di procedimento più tipiche del film.

I due filoni che alla fin fine sono impersonati da due precisi mondi, non sono costituiti, rappresentati ed espressi individualmente per poi essere messi a confronto a creare il dramma, ma si chiarificano uno con l'altro, prendono consistenza nell'accostamento reciproco, vengono espressi appunto dialetticamente.

Fermo restando questo fondamentale presupposto, ci sembra però conveniente prendere in esame i filoni stessi separatamente affinché il discorso possa essere più incisivo.

#### a) la negazione dell'uomo

Il mondo della S.S., negli episodi che il film presenta, negli atteggiamenti che i personaggi che ad esso appartengono, assumono, ci si presenta subito come un mondo di oppressori.

Una considerazione più approfondita non solo del mondo oppressore in sé ma soprattutto per i riflessi che determina nel mondo degli oppressi; mette in luce la presenza di elementi che non sono più riassumibili nel termine oppressione, ma spaziano in una considerazione che coinvolge un discorso di valori, un discorso di vita.

E non intendiamo riferirci solamente alla caratteristica di freddezza, di crudeltà, di insensibilità, di mancanza di apertura, di carità, di viltà, di ipocrisia, di mancanza di amore e via dicendo che or questo or quell'episodio concretamente reso, mette in evidenza nel mondo nazista.

Intendiamo riferirci soprattutto e solamente a quell'atteggiamento espressivo che tratteggia a lungo andare questo mondo come la negatività in senso assoluto, il male proprio come mancanza di una positività.

Ecco allora che quegli elementi positivamente espressi, sopra elencati, sono solamente l'indicazione in termini di concretezza e di oggettività, di un mondo del male che per la via espressiva del dramma il regista sa renderci per quello che è: essenzialmente un vuoto, una negazione assoluta e totale, una presenza priva di sfumature, cioè priva di vita, una negazione cioè dell'uomo.

Questa forza del male intesa ed espressa per quello che il male è, cioè di mancanza, di privazione, di negazione di tutto ciò che è vita,

di tutto ciò che è respiro, di tutto ciò che è valore, che è amore, che è calore, che è in ultima analisi bene, mediante la metallicità incombente dell'altoparlante, l'impersonalità dei soldati, informità stereotipata delle autorità, è il primo polo sul quale si svolge il tessuto espressivo del film.

B) l'affermazione dell'uomo:

Il contrasto dialettico cui si accennava dianzi trova l'altro polo nel mondo che in sede narrativa abbiamo chiamato il mondo degli oppressi e che spazia e comprende tutti i personaggi appartenenti etnicamente ai cecoslovacchi.

Per essi vale un procedimento del tutto simile a quello attuato nell'esame drammatico espressivo del primo filone.

Abbiamo visto come la sceneggiatura suddivide all'interno del popolo oppresso una serie di personaggi definiti: i genitori, gli studenti, i collaborazionisti, i professori, il professor Malek.

Ciascuno di questi personaggi gioca nell'equilibrio drammatico dell'opera una sua funzione chiarificatrice di alcuni aspetti caratteristici di essi come tali e di essi in quanto inseriti in un certo momento storico.

Abbiamo già avuto modo di accennare alle caratteristiche drammatiche proprie di ciascuno di questi personaggi considerati individualmente.

Abbiamo così sottolineato i loro atteggiamenti, o meglio il loro comportamento, il come ciascuno di essi nel film agisce o reagisce alla situazione storico-drammatica in cui sono immersi.

Un simile discorso è però quanto mai sterile in sede di struttura espressiva.

Quanto di più importante Kreicik sa comunicarci a proposito di questo popolo, ciò che diventa perciò polo e filone drammatico, è una generale umanità presente in esso: è un colore con il quale il regista accarezza tutti i personaggi, è la concretezza vitale che essi presentano in ogni loro azione.

Allora anche la viltà del padre della ragazza è una viltà umana, è una viltà vibrante, allora il conformismo del preside è un conformismo che lascia intravedere in trasparenza la presenza di un uomo che non sa essere eroe ma non perde per questo quel carattere profondamente vitale che informa ogni azione di un uomo.

In questa luce tutte le caratteristiche positive o negative, essenziali o di contorno, principali o di sfondo, servono a costruire lentamente un uomo, un uomo affermato dal titanico eroismo dei tre giovani che vengono fucilati, e così come dalla canzonatura delle compagne di scuola di Rischianek che aiuta la madre a portare il secchio della biancheria, affermato dallo stupendo intermezzo lirico dell'amore dei due giovani, così come dai sotterfugi del compito in classe, dalla ribellione interiormente sentita e tragicamente espressa della madre di Rischianek, così come dall'innocente e pur tragica leggerezza dei ragazzi che dipingono la fotografia del Feld marascallo.

Azioni nobili e comportamenti meno dignitosi, atteggiamenti eroici, e viltà invincibile, sono dal regista immersi in un sottofondo vivo, in un comune denominatore di ricchezza di sfumature e di particolari, in una parola di umanità nel vero senso del termine.

Al polo drammatico che tutto nega, e che nega soprattutto l'uomo, si contrappone un'umanità che afferma l'uomo in ognuna delle sue manifestazioni: manifestazioni che diventano positive proprio perchè manifestazioni di uomini.

### C) Conclusione

Questa dialettica di uomo e non uomo, di vita e di morte, di pienezza e di vuoto, di bene e di male, è però condotta dal regista a determinare un preciso risultato drammatico.

Il conflitto sostanziale fra uomini e non uomini, si concretizza e si esprime in un crescendo, in un continuo arricchirsi del fondamentale apporsi del bene sul male.

L'umanesimo che si contrappone alla sua negazione, si contrappone in termini drammatici ben precisi.

Si esprime in un atteggiamento di istintiva ed innocente, ma non per questo meno valida e concreta resistenza nei giovani, si esprime nella ribellione ragionata, comprovata da un'esperienza, confrontata con i canoni della morale classica del prof. Malek.

L'uomo completo; nel suo istinto quasi incosciente, nella sua dimensione sentimentale, nella sua dimensione intellettuale-razionale, nella sua dimensione storico civile.

Perchè l'uomo nel film è colpito da tutti questi aspetti, in tutte queste sue dimensioni reagisce e "resiste"

L'azione in bilico fra il gioco e la tragica realtà dei giovani, la ribellione impulsiva ma irresistibile della madre, l'azione finale del professore non sono che i tre momenti, le tre espressioni della ribellione di un uomo.

Il discorso finale del professor Malek, di quest'uomo che rappresenta nella sua coerenza di pensiero e di vita duemila anni di civiltà, occidentale, non è che il grido di lotta di tutto l'uomo contro la negazione di se stesso?

E il "Principio superiore" non è in ultima analisi, che il significato stesso dell'uomo, il principio per cui l'uomo tende a realizzarsi nella sua pienezza.

collaboratrice: Anna Maria GANBA

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Operazione Apfelkern"

di René Clement

coll: Giovanna GHELFI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Da molti lati "Operazione Apfelkern" può essere visto come una via di mezzo fra il documentario e il film rivoluzionario russo che eviti la freddezza del primo e la retorica del secondo.

Tale infatti era l'obbiettivo del regista che ha voluto lasciar parlare le cose, gli uomini e gli avvenimenti senza frapporre la propria personalità se non limitandosi a descrivere l'azione talvolta con un certo umorismo che tende ad allentare la drammaticità dell'azione.

L'intervento artistico così è riservato solo al montaggio e all'inquadratura, ritenendo evidentemente Clement anche troppo esigue le proprie capacità di fronte alla importanza del moto di cui doveva tramandare le immagini.

La descrizione viene risolta con l'accento, il sorriso, la muta pietà rivolta anche al tiranno.

Clement ci indica come la fonte più pura della resistenza sia nella ribellione della classe operaia alle classi superiori, tralasciando di ingigantire certe situazioni per ottenere la commozione.

Per una realtà ancora più viva il regista si è servito di uomini senza veli, sorpresi dalla macchina da presa in un momento decisivo della loro vita, ha inserito figure di tedeschi che posseggono caratteri comuni e soprattutto ha posto ognuno, operaio o tecnico, su di uno stesso piano.

In definitiva Clement ha cercato di fornire, più che una materia ragionata una materia di riflessione.

Il film è diviso in tre parti, ciascuna delle quali avrebbe potuto fornire da sola una pellicola, che si raccordano attimamente.

La prima (l'occupazione) è senz'altro la migliore ed a stento la seconda (il deragliamento) riesce a reggere al confronto, la terza raggiunge la grandezza delle prime due solo grazie alla gioia popolare che accompagna il treno della liberazione che non è una fine, ma un viaggio pieno di speranze.

Sin dalle Prime immagini vediamo che abbiamo a che fare con un film unanimemente vero.

Il ragazzo non in regola ci impone la sua inquietudine, inquietudine che si ritroverà con quello che teme di essere affogato nella cisterna.

Se talvolta gli atti della Resistenza sono presi con allegria non si deve credere in uno sbaglio.

Quando il nostro sorriso diviene troppo franco ecco la pattuglia tedesca con il discorso dell'ufficiale che ci ricorda che il pericolo è là.

Il buon umore dei personaggi riporta il sorriso.

L'assassinio della sentinella è un po' di umor nero che crea così un gioco delicato, ma la maestà tenebra dell'esecuzione ci riporta ad una tristissima realtà.

Se il film si fosse fermato a questo punto lo sguardo del ferroviere ci avrebbe lasciati pieni di emozione, ma di nuovo Clement ci corre in aiuto facendoci capire che quelle persone sono morte per la vittoria finale, non per essere rimpiante

e lo stesso ci porta a diffidare quando la gioia dei viventi ci appassiona.

Nota straordinaria di poesia in un paese dove gli eroi non muoiono mai è il fermarsi del treno dinanzi al piccolo pastore.

La catastrofe sta per avvenire e lo si vede dalla morte del fuggitivo sotto al carro armato e dal morto sull'albero. (Ora si sa perchè questi sono stati uccisi).

Il treno che deraglia dissipa la nostra malinconia.

La terza parte del film soprattutto è una preparazione a ciò che accadrà.

La composizione del film diviene quindi calma e implacabile come il combattimento.

Secondo l'opinione di Clement, il cui stile si mantiene sempre semplice e corretto, il termine dell'occupazione è la parte più importante del film ed infatti l'esecuzione dei sabotatori lo conferma.

Nell'avvicinarsi delle riprese compare anche agli occhi dell'ultimo dei macchinisti l'immagine di un ragno che tesse la propria tela, che gli ricorda che la vita deve continuare.

In questo come in altri piani l'episodio si eleva ad una significazione drammatica superiore ad ogni altro.

Un nuovo passaggio notevole è l'episodio del pastore, dove risalta il valore poetico dell'incontro tra il treno e il gregge di montoni. Questo pastore simboleggia una vita semplice e naturale di fronte all'insperato arresto di una forza scatenata.

E' stato molto criticato il deragliamento del treno giacchè non avrebbe la profonda importanza che gli si vorrebbe dare ed a commuovere dovrebbe essere la morte di uomini non la rottura di macchine.

Praticamente la conclusione di Clement è che pace e guerra camminano strettamente unite e, nell'ultima sequenza, che esistono ancora dei ruderi da eliminare.

L'importanza di questo film è costituita dal fatto che è forse l'esempio più significativo del neorealismo francese.

In esso l'obiettivo non è stato usato per trucchi sapienti. Ogni protagonista a praticamente ripetuto le parti già sostenute, riuscendo ad insegnarle agli stessi attori protagonisti. La costante impressione d'autenticità forma la grandezza del film.

Anche la musica è praticamente annullata sostituendo ad essa i fischi della locomotive o le raffiche di mitra.

E tutto ciò Clement l'ha ottenuto prima ancora delle opere del neorealismo italiano. "Operazione Apfelkern" è cioè un prodotto autoctono che dimostra che il neorealismo non è legato soltanto alle vicende del nostro cinema, ma è un modo di porsi di fronte alla realtà.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

Roberto Rossellini

coll: Barbara PIVETTI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Roberto Rossellini nacque a Roma nel 18 dove iniziò gli studi che ben presto però interruppe per seguire un certo interesse per il mondo del cinema che era in lui piuttosto vivo fin da giovane.

Il suo primo accostamento a questo mondo pieno di fascino agli occhi ancora ignari del giovane, non avvenne però subito nelle vesti di regista come egli sognava; ma piuttosto in quelle molto meno idealistiche ma più pratiche, di montatore, poi di aiuto-scenarista; e fu così che attraverso l'espletamento di numerose altre mansioni, il giovane Rossellini imparò oltre ai segreti di quel mondo fantastico, anche a conoscere ciò che quel mondo realmente poteva offrire.

Dopo aver quindi percorso un lungo tirocinio, egli si accostò alla regia che in un primo tempo avvenne in collaborazione con registi già affermati, nella realizzazione di documentari ed in seguito di films, ma di relativo valore artistico.

Finalmente nel 1944-45 realizzò "Roma città aperta", il film che giustamente riconosce a Rossellini il merito di avere aperto una strada alla rinascita del cinema italiano.

L'esperienza documentaristica unita ad una piuttosto notevole sensibilità artistica fecero realizzare all'autore una opera che si considera il primo esempio di "poesia" della Resistenza Italiana.

Realizzato quasi senza mezzi, praticamente senza sceneggiatura, il film raggiunge, attraverso l'interpretazione sublime dei suoi protagonisti, momenti di vero lirismo e di autentica poesia.

Con "Roma città aperta", Rossellini realizzò il primo film della sua famosa "trilogia di guerra" che comprende inoltre "Paisà"(1946) considerato il capolavoro del regista, e "Germania anno zero"(1948).

Dopo questo ciclo di films che contribuirono a far considerare Roberto Rossellini come un grande regista e soprattutto, in alcuni casi un vero artista <sup>proprio</sup> ~~soprattutto~~ per quella vena di realismo che spirava dalle sue opere più sentite, il regista stesso si indirizzò su una strada che ben presto lo avrebbe portato alla mediocrità.

Iniziò una serie di films di carattere mistico: "Francesco giullare di Dio"(1949), "Stromboli, Terra di Dio"(1950) e "Europa 51"(1952) che però si rivelarono di scarso valore rispetto alla precedente serie della quale non era rimasto che qualche aspetto realistico.

Nel 1953 Rossellini realizzò un altro film "Dov'è la libertà", anch'esso assolutamente privo di valore artistico e per di più volutamente ignorato e disprezzato dalla critica.

Poi realizzò "Viaggio di Italia" "Giovanna d'Arco al Rogo" e "La Paura" rispettivamente nel 1953, 1954; 1954 che oltre a passare inosservati dovranno essere ritirati dalla circolazione perchè non commerciabili.

Nel 1959 finalmente si risveglia in Rossellini quella sensibilità di artista che molti pensavano perduta, con il "Generale della Rovere" che richiama alla mente i suoi films della trilogia di guerra che appartengono ai suoi anni migliori.

L'alto senso morale e il risveglio della coscienza umana di fronte alle proprie responsabilità costituiscono l'essenza del film che riporta il regista al livello di "Roma città aperta".

Ora che Rossellini ha dimostrato come, nonostante un periodo di inattività, il suo animus, cioè il suo mondo interiore e quindi la sua sensibilità <sup>si</sup> ~~ma~~ si siano persi, ma anzi riescano a fargli dire cose grandiose; ci si aspetta da lui qualcosa che lo riporti fra quella schiera di persone che con il

loro talento e con un mezzo di espressione così valido  
come il cinema, hanno saputo dire e dare agli uomini  
qualche cosa di universale.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il Generale della Rovere"

di Roberto Rossellini

coll: Renata ISNENGHI  
Bruna MOTTI  
Claudia PIACENZA

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

IL GENERALE DELLA ROVERE

di ROBERTO ROSSELLINI

La sceneggiatura di questo film era già preconstituita e prima dell'inizio della lavorazione, cosa contraria alle abitudini di Rossellini, tuttavia ciò non ha avuto peso per la realizzazione del film, perchè il regista se ne è impadronito e vi ha impresso la propria personalità.

Il film sia come struttura narrativa sia come sceneggiatura è nettamente diviso in due parti, che si imperniano una sul personaggio di Bardone-Grimaldi, l'altro su Bardone-Della Rovere.

Nella prima parte si riscontra soprattutto la preoccupazione di definire la personalità del personaggio, e, attraverso l'osservazione del suo comportamento sono messe in luce tutte le caratteristiche, le incertezze e le contraddizioni del suo carattere dovute soprattutto ad una vita di continua finzione.

Tutti i personaggi secondari che lo circondano, la sceneggiatura e il ritmo dell'azione, affidato anche all'intreccio, contribuiscono prontamente ad ambientarlo in una data epoca storica, la Resistenza, e ne puntualizzano aspetti e circostanze.

Con l'inizio della seconda parte del film si ha l'impressione che questa sia completamente staccata dall'altra, infatti ogni cosa è cambiata, la sceneggiatura, l'ambiente, i personaggi secondari non sono più gli stessi e anche Bardone impersona un certo generale Della Rovere fino a quel momento sconosciuto.

Attraverso tanti piccoli particolari fatti rilevare quasi per errore, particolari che a prima vista sembrano insignificanti, ma che poi nell'insieme hanno una grande importanza e la figura di Bardone viene accompagnata passo per passo e si assiste cioè all'intima trasformazione dell'animo, le reazioni e i pensieri suscitati in lui dalle circostanze che lo hanno portato in un nuovo ambiente e dove è circondato da persone che posseggono un alto senso dell'onore e di dignità umana di cui egli si rende conto per la prima volta.

Tutto ciò è anche sottolineato da un particolare uso della macchina da presa e dalla sceneggiatura, le sequenze sono brevi, le scene spesso uniche, il solo appunto che si può fare a questa seconda parte è il ritmo dell'azione piuttosto lento.

Anche dal punto di vista drammatico il film potrebbe sembrare diviso in due parti invece tutto lo studio del personaggio che era stato fatto nella prima parte e che sembrava aver avuto fine e se stesso, è il punto di partenza da cui si snoda tutta la vicenda dell'ultima parte della vita di Bardone.

Infatti ciò che rende unitario il film è proprio il personaggio di Bardone, che pur nelle due finzioni, le quali per l'ambiente e i personaggi secondari sembrano completamente distinte, è invece sempre uguale e anche dopo il cambiamento avvenuto in lui è sempre incerto e fino all'ultimo tentenna nella sua decisione: tradire o morire?

La sua fine non si può dire assolutamente che sia quella di un eroe, egli vivendo per qualche tempo a contatto con esponenti della Resistenza, uomini dai ideali patriottici, non assimila il loro amor patrio, ma rimane piuttosto colpito dalla loro dignità e dalla loro consapevolezza di essere uomini, e ciò gli impedisce di tradirli.

E' quindi un questione psicologica quella che trasforma la sua persona di imbroglione in un vero uomo sia pure ancora combattuto fra due diversi sentimenti.

L'epoca storica della resistenza, in cui è ambientato questo film, non è un fattore essenziale, ma Rossellini ne fa una cornice ideale per una vicenda essenzialmente umana, una cornice viva, dovuta al particolare momento storico, che si intravede e i cui valori contribuiscono prontamente a far sì che vengano posti in luce tutti i valori umani che il film vuole proporre

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Ciclo:

"Western"

"Evoluzione del western"

coll: Leonardo PIROVANO

Settore culturale

C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

## EVOLUZIONE DEL WESTERN.

Il Western è il solo genere cinematografico che confonde le sue origini con quelle del cinema d'oltre oceano, essendo la realizzazione, su un piano narrativo nuovo, dell'epopea nazionale. Infatti il cinema non ha fatto altro che dare una nuova forma alla "saga del West" che già preesisteva nella letteratura e nel folklore. Con "The great train Robbery" di Ed Porter (1903) nasce il primo rappresentante di questo "genere" che, malgrado sia quasi sessantenne, è ancora oggi vivo e vitale anche se ha subito evoluzioni e adattamenti. Specie nei primi tempi si è trattato di adattamento al gusto del pubblico, in seguito poi di vere e profonde evoluzioni. Infatti il Western primitivo si basava sul contrasto tra il Buono e il Cattivo, causato dalla fattoria contesa, dall'assalto al treno, o da qualsiasi sopruso ai danni altrui. Di questo contrasto viene però analizzato solo il fatto, senza approfondirne il perché, cogliendo i moti dell'animo dei personaggi. E il film si risolveva nella trattazione storico - cronologica del fatto. A ciò contribuisce la insufficienza dei mezzi tecnici: la essenziale risorsa del regista è la cancellata! Tutte le pellicole di quel tempo sono senza mordente, si basano solo sul "suspense" intim = ura alla vicenda, senza accentuarla o controllarla o penetrarla. Questo è il primo tipo di Western che ci presenta il conflitto tra il buono e il cattivo, impostato e risolto con un rigorismo morale semplicistico e limpido, che ben si adatta all'americano. Il primo eroe è Broncho Bill che presto cede il posto a Tom Mix in un lento adattamento del genere alle esigenze del pubblico. Tom Mix è il personaggio che trova la maggiore corrispondenza nell'ideale americano di quel tempo: l'uomo che combatte senza calcoli e che affronta rischi e pericoli sostenuto solo dall'ideale di un mondo migliore. Nel 1908, Griffith unisce il "ciclo militare" a quello civile ampliando il campo d'azione del Western e introducendo avventure e vicende di carattere nuovo. Nel periodo dal 1908 al 1914 il Western è la massima espressione del culto della forza, del coraggio e della furbizia, e conosce anche una più ampia popolarità. Con "Covered wagons" (del 1923 by Jones Cruise) si inizia la leggenda dei films dedicati alla penetrazione pionieristica del West. Qui il Western assume un più ampio respiro, descrivendo la vita erta del popolo americano personificato dalle schiere dei pionieri. Pur continuando ad esistere ed ad essere realizzato il "cliché" della lotta tra buono e cattivo, cambia lo sfondo, le ampie e sconfinite praterie danno al Western un più abile campo di azione. Non si può però parlare di evoluzione ma solo di mutamento di ambiente, ma il contenuto rimane sempre lo stesso. Di vera evoluzione si può parlare solo con l'avvento del suono: il Western si divide: abbiamo il tipo musicale, comico, satirico. Il tipo ormai tradizionale non muore, ma si adegua, tanto che per questo tipo di Western non si può parlare di evoluzione anche se l'azione una volta centrale, lascia il posto agli affetti, all'amore, sorretti dal dialogo, e dalla colonna sonora. Il tipo tradizionale comincia però una lenta involuzione; il "cliché" è troppo sfruttato e comincia a mancare di interesse. Infatti, affiancandosi il sonoro, bisogna dar maggior significato alla trama, approfondendo i caratteri e le situazioni presentate. A questa lenta involuzione pone fine il regista John Ford, che, dopo aver fatto un periodo di tirocinio dal 1914 al 1918, si avvia su una strada più vitale. Anche King Vidor cerca di vivificare il Western: con lui inizia l'epoca del Texas Rangers e vediamo la corsa dei pionieri verso l'Oklahoma (puntualizzazione del tempo nello spazio). Ma ecco che Ford trova la vera vena vitale con "Ombre rosse" (1939). Termina così il Western della serie "Z" (Rienquyront) che viene man mano abbandonato. Il tema di Ombre rosse è comune: l'attacco alla diligenza; ma di nuovo c'è una indagine psicologica dei personaggi. Il regista così, pur conservando elementi

consacrati dalla tradizione, arricchisce la trama aggiungendo nell'analisi dei personaggi un contenuto morale, sociale e psicologico, e oltre a rendere più *notevole* l'azione, conferisce al Western una dimensione artistica mai raggiunta prima d'allora. C'è un'evoluzione verso un tipo di Western più "intellettuale"; l'azione perde la sua primaria importanza per lasciare posto all'indagine psicologica di ogni personaggio. Sembra che a Ford importi solo vedere come si comportano veramente gli uomini in una ben delineata azione. In Ombre Rosse infatti tutti i personaggi si rivelano di fronte al pericolo diversi da quali vogliono sembrare. Ford porta anche un'innovazione tecnica: porta la cinepresa sulla diligenza contribuendo ad una analisi migliore dei caratteri. Ma il Western pur avendo trovato la strada vitale, al suo diffondersi viene in parte disertato dal pubblico fino al '48. Infatti la guerra totalizza l'attenzione generale, e dopo si è stanchi di violenze. Solo nel '48 con "Fort Apache" (John Ford) il Western si riprende sviluppando dimensioni nuove già pronunciate in Ombre Rosse. L'indagine psicologica, che permette di minimizzare l'azione e che conferisce al film un ben fondato intento sociale. Qui si perviene ad equie considerazioni sugli errori dei bianchi verso i rossi e si tende a rivalutare i pellerossa. Ma bisogna attendere fino al 1952 (Mezzogiorno di fuoco) e al 1953 (*Shane*) per avere una completa riabilitazione del Western. L'eco della guerra è ormai lontano e questo genere riprende la sua popolarità. Con "Mezzogiorno di fuoco" l'indagine psicologica diviene la trama essenziale del film. Centrale è l'indecisione di G. Cooper nel scegliere tra il restare o l'andarsene. Il suo conflitto interiore e quello con la moglie (G. Kelly) sono i motivi conduttori del film. Con *Shane* l'azione è proprio interamente psicologica: poco è lasciato all'amore o all'impulso; tutto è una lotta di A. Ladd. Il fatto però di accentuare l'indagine psicologica porta anche a far evolvere i caratteri del protagonista. Ormai il personaggio principale non è più il Buono, sicuro di se, giustiziere implacabile. Il Buono perde la sua sicurezza nelle proprie azioni, non è certo della sua missione di giustiziere, medita sul proprio comportamento, è assalito dal dubbio e talvolta paralizzato da *rimorsi* morali. Svanisce il senso ottimista del forte, un senso di inquietudine e di insoddisfazione non abbandona più l'eroe del West: dall'eroe forte e sicuro si passa così all'eroe "in crisi". Da film co-

ra le il Western diventa film di individui. I confini tra bene e male prima nitidi e precisi, si fanno nebulosi e oscuri. Il West, paese della lotta e del sacrificio, si cambia in un paese dove c'è bisogno di costruire, e non tutti si sacrificano. Il Western già regno di lotte ideali, mondo di cavalieri senza macchia pronti a sconfiggere il cattivo, si va trasformando in un paese di pavidi, egoisti, violenti, in mezzo al quale l'eroe abbandonato da tutti, egli stesso consciamente *rosto a tutti i meriti* *di "John Ford"* *e "Cervini (Mac)"* ristabilisce a fatica un drastico ordine e una sommaria giustizia.

WESTERN : filmografia

- W., che passione Colombo F.  
Hollywood 1951 n° 310 W PER 35
- W. di ieri e di oggi Trentin G.  
Eco del cinema 1952 n° 22 S PER 628
- W. ovvero il cinema americano per eccellenza  
Rieupeyrou J. L. e Bazin A. L COLL 302 2
- W. - <sup>m</sup>continuità del genere  
Hollywood 1952 n° 369 W PER 35
- W. - continuità del genere  
Primi Piani I-2-1959 R PER 604
- W. - evoluzione. Kezich T.  
Cinema 1959 n° 421 T PER 184
- W. - rinnovamento e validità. Carancini G.  
Cinema 1955 n° 151 T PER 184
- W. - maggiorenne Kezich T; N TEA 85
- W. - cinema per eccellenza. Aristarco Guido.  
Comunità I2-1959 R PER 469

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Rio Bravo"

di John Ford

coll: Leonardo PIROVANO

Settore culturale

C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

STRUTTURA NARRATIVA.

Il film si svolge seguendo due falserighe: l'una avventurosa, l'altra sentimentale; due direzioni diverse, ma che trovano la loro unione nel protagonista del film, il colonnello, ~~che~~ le vive tutte e due insieme. Non sono racconti complicati quelli seguiti dal film, ma lineari e semplici che tuttavia riescono a far presa sul pubblico. Questi si intrecciano e si accavallano ed il risultato, pur non essendo omogeneo e scorrevole, propone dei lati interessanti. Non si può affermare con decisione che l'avventura o l'amore abbiano il sopravvento l'una sull'altro, ambedue sopravvivono e spiccano a tratti. Le circostanze e l'ambientazione favoriscono l'avventura: bisogna difendere il forte, distruggere gli indiani; la tranquillità susseguente alle imprese guerresche, l'amore. J. W., il colonnello, comanda un reggimento staccato ai confini con il Messico, e nella sua vita di comandante si introduce il figlio che, espulso da West Point ed entrato nella cavalleria, viene inviato presso il padre. Non ci sono incontri poetici e abbracci, i rapporti tra padre e figlio vengono regolati dalla disciplina militare, anche se il padre rimane indeciso sul modo di comportarsi verso di lui. Una sfumatura di orgoglio e di angoscia accompagna J. W. nei primi contatti con il figlio che per di più non vede da quindici anni. Ma la disciplina militare è ferrea e J. W. accettandola riesce, relegando nel suo cuore il sentimento paterno, a trovare dei veri rapporti tra lui e il figlio; rapporti rigidi e duri da militare frammisti a volte a preoccupazione quando l'affetto prende il sopravvento, ma pur sempre celato, talvolta a fatica, dietro una <sup>velina</sup> cortina di durezza. Risolte in parte le relazioni con il figlio ecco piombare nell'accampamento la madre che vuole riprendersi il figlio. Quel tenue equilibrio di rapporti tra il padre e il figlio viene frantumato, ricomincia la ricerca di un "modus vivendi" fra i tre. Abbiamo le prime scaramucce tra il padre e la madre (Maureen O'Hara) che si risolve ben presto in un contrasto abbastanza marcato e profondo. Sembrerebbe una lotta senza fine quella tra J. W. e M. O'H.. Continui sono i tentativi di riconciliazione tra i due ma da una parte umano contro il carattere e le materne pretese di M. O'H. dall'altra contro le regole d'onore e il rigorismo di J. W. Infine sarà proprio l'ultima azione di guerra che unirà la famiglia al completo. Orala trama sentimentale è ben più valida di quella avventurosa, perde la sua compattezza perchè viene continuamente spezzata dalle numerose imprese che si susseguono veloci, e perchè tra la parte avventurosa e quella affettiva non intercorrono legami ben netti e precisi come pure si possono vedere nitidamente i nessi logici o di qualsiasi altra natura che uniscano le scene sentimentali. Per questo, mancando di coesione e di omogeneità, le due strutture narrative del film benchè valide entrambi in maniera e con valori diversi, nel complesso scadono e danno al film un valore che è inferiore allo standard di Ford.

## LINGUAGGIO

Per quanto riguarda il linguaggio si deve dire che assume un carattere importante nel film, anche se, ~~bisogna~~ dirlo, non accentua quasi mai il dramma presentato. Al linguaggio è dato però il compito di collegare le imprese di guerra con il dialogo sentimentale tra W. e la moglie. Non è sempre ben riuscito, ma anche se non tocca continuamente "l'optimum" a tratti pur risultando frammentario, rivela la mano di un grande regista. Ciò è dovuto forse anche al fatto che Ford ha analizzato questo film che, pur appartenendo ad un genere a lui congeniale si confonde a volte con il western musicale. Nell'realizzare il suo <sup>quasi</sup>linguaggio in questo film Ford, oltre che ad usare i soliti accorgimenti di macchina si serve della musica. Infatti come due sono i fili conduttori del film così due e diverse sono le musiche che li accompagnano, e talora con un gioco di musiche il regista riallaccia una vicenda all'altra prevenendo o accompagnando le scene. Analizzando ora alcune fra le migliori scene in cui il linguaggio risulta essere forte e vigoroso, consideriamo ad esempio la scena in cui J. W. accampato la sera con il reggimento sul Rio Bravo, mentre si vedono in carrellata i suoi uomini adagiati nella tranquillità serale, con uno stacco vediamo J. W. passeggiare sulla riva del fiume. Con quel suo andirivieni falsamente controllato, dà veramente l'impressione dell'uomo in conflitto col suo intimo, preoccupato e indeciso sulla scelta che lui deve fare, sull'atteggiamento da prendere. In questo caso si lega strettamente la struttura avventurosa con quella sentimentale, oltre che dare una notevole carica umana e spirituale al fatto stesso. Sofferamoci ora invece sulla scena in cui il figlio, di scorta alla carovana delle donne, va a chiamare l'aiuto del reggimento per salvaguardarle dall'attacco indiano. Non appena il ragazzo parte, ecco diventare sempre più insistente il motivo musicale che accompagna la narrazione sentimentale, ed infine un violento primo piano del volto della madre. Qui è evidente la carica affettiva messa in risalto. La madre teme per il figlio e per la famiglia e i due temi sono identicamente vivi, il figlio con la persona, la famiglia con la musica. Anche in questo caso si è trovato un punto di contatto fra le due narrazioni, ma se ciò è avvenuto così deve alla musica sempre crescente e martellante. Una scena a parte in cui Ford si esprime in un giudizio morale severo e senza reticenze è quella in cui in un campo oscuro fra i rottami di un carro si vede un viso altrettanto scuro che condanna. Qui oltre alla condanna della barbarie, fatto che subito si comprende, abbiamo anche un significato veramente umano: quella scena indica che la disgrazia di uno è la disgrazia di tutti. Abbiamo analizzato tre scene diverse fra loro, ma che penso abbiano un denominatore comune: quello di essere veramente riuscite, anche perché dietro di esse si sente vibrare di sincerità l'animo di Ford.

## STRUTTURA DRAMMATICA

Il dramma centrale presentato dal film segue la trama sentimentale: consiste nella ricerca di un equilibrio di rapporti familiari duraturi e leali. Prima è un dramma personale, intimo, poi perde questa caratteristica per diventare un dramma familiare tra marito e moglie. E' un dramma personale prima, perchè il colonnello, uomo duro tutto d'un pezzo, rigidamente osservante le regole del dovere e della convenienza imposta dal suo stato, viene a trovarsi di fronte al delicato problema di costruire dei rapporti con il figlio che non ledano il suo "abito mentale" e che nello stesso tempo gli permettano di salvaguardare il figlio, in nome dell'amore paterno, sentimento certamente nobile e non sopito malgrado quindici anni di lontananza. Di qui il suo conflitto interiore accentuato dal fatto che il figlio stenta a trovarsi con i compagni d'arme ed ancor più dall'atteggiamento del sergente, rigidissimo nel confronto delle regole. Oltre a ciò, le numerose azioni di guerra contribuiscono a porre J. W. di fronte al problema di trovare una soluzione giusta ed accettabile; in queste occasioni il padre e il comandante si trovano di fronte e si danno battaglia. Tuttavia pur con amarezza, in J. W. vince il comandante che pone una sommaria e in definitiva giusta legge. A questo si aggiunge l'arrivo della moglie. Qui il dramma prima del singolo diventa della famiglia. Ad un giusto contrasto tra sentimento di padre e di comandante ne subentra e si aggiunge un altro più complesso: quello di marito e capo famiglia. Il dramma scoppia subito violento tra i due: entrambi combattono per la propria idea, l'uno per salvaguardare i valori di un giuramento e di una scelta, l'altra in nome di un amore giustamente materno tanto più profondo per la vita passata con il figlio e lontana dal marito. Viene pure alimentato dal comportamento di W. che ispirandosi al rispetto del dovere e guidato da un irremovibile senso dell'onore, spinge talvolta M. H'O. a credere che nel suo cuore non si trovi alcun sentimento paterno, per cui cerca di strappargli il figlio a forza. Il dramma che ha in sé delle cariche vitali, viene però concluso in maniera del tutto banale e consueta, per cui il valore del film viene a scadere e perde di novità. Per quanto riguarda la costruzione e l'ambientazione del dramma, le opinioni sono diverse ma accettabili. Da una parte abbiamo

che afferma di vedere in Ford anziché una evoluzione, una involuzione. Il cliché classico del Western è pedestremente seguito e fa pensare che il regista non abbia più nulla da dire, per lo meno, manchi di fantasia. Sembra cioè - dice lo stesso - che Ford abbia una ben misera visione del mondo se deve aggrapparsi e limitarsi a mostrare sentimenti e reazioni psicologiche di un tipo particolare di uomini inoltre che debba ricorrere a temi soliti e frusti di un militarismo idealizzato e spicciolo. D'altra parte Solmi(?) si meraviglia come Ford abbia potuto trovare ancora un tema vitale su cui imperniare un film. Tutte e due le affermazioni possono essere vere, infatti la prima intesa su un piano puramente artistico, o di rinnovamento ha certo validità in quanto Rio Bravo mancava di tutto questo. Solo alcuni tipi si salvano mentre la maggior parte va ad arricchire la galleria dei tipi che il regista ci presenta. L'unica cosa che si salva è la centrata interpretazione psicologica dei personaggi. La seconda è anch'essa vera su di un piano di valori infatti, togliendo quella patina di vecchio e di sfruttato troviamo una buona risoluzione dei rapporti tra padre e figlio ed una patetica riconciliazione tra marito e moglie.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Mezzogiorno di Fuoco"

di Fred Zinnemann

coll: Anna BOLANDI

Settore culturale

C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Trama:

Siamo ad Hadleyville, un piccolo villaggio dell'Ovest degli Stati Uniti nel 1870. Il giorno del suo matrimonio, che è anche quello del suo ritiro, lo sceriffo Will Kane viene a sapere che col treno di mezzogiorno tornerà al villaggio un fuorilegge pericoloso e quasi pazzo: Frank Miller che un tempo Kane aveva condannato a morte. Sono le 10,30, fra un'ora e mezza dal villaggio scompariranno l'ordine e la giustizia. Kane non è obbligato a restare, ha dato le dimissioni dal suo incarico la mattina stessa ma, dato che il nuovo sceriffo arriverà l'indomani, resta ad affrontare i banditi e comincia a cercare uomini che siano in grado di aiutarlo nella lotta. Ma tutti, anche coloro che credeva fossero suoi amici, rifiutano la collaborazione per paura o meglio per vigliaccheria e si tappano in casa. Anche la moglie, una quacchera, ostile per motivi personali a qualsiasi manifestazione di violenza, non lo capisce e si prepara a partire con lo stesso treno di mezzogiorno. Mano a mano che il tempo passa l'atmosfera si fa più tesa, il villaggio viene avvolto da un senso di cupa desolazione e Kane, umanamente pervaso da una disperata angoscia, si avvia verso la stazione, da solo, per affrontare i quattro banditi in un impari duello. Miracolosamente, grazie alla sua maestria, e con l'aiuto della moglie pentita, lo sceriffo trionfa, ha eseguito il compito che si era assegnato lui stesso per adempiere ad un imperativo morale della sua coscienza; e quando gli abitanti dopo la sparatoria accorrono per felicitarsi con lui, Kane, senza una parola, senza uno sguardo, getta a terra sdegnato la stella e, calpestata, se ne va con la moglie.

Scheda "Téléciné" n. 196

Se, per il suo soggetto, High Noon, è un western è anche una tragedia. Non tanto perchè esso rispetta le tre regole dell'unità di tempo (il film dura tanto quanto l'azione), dell'unità di luogo e dell'unità di azione, quanto in ragione dei motivi psicologici che fanno agire gli attori e soprattutto il principale di essi. Will Kane è il centro dell'interesse e sostiene il film quasi da solo: le sue reazioni psicologiche, benchè non lo sembrino, sono assai complesse. Il dramma interiore che lo tormenta, prima lo fa partire, poi tornare ad affrontare i banditi, è espresso da Gary Cooper con una interpretazione sobria, curata nei minimi particolari, "vera" che gli ha fatto meritare l'Oscar. Nel suo sguardo, nei suoi movimenti possiamo notare tutta la gamma delle passioni coesistenti e represses, in questo l'attore ha dato il meglio di sé stesso, è il modello di ciò che può dire un attore senza esprimerlo, di quella specie di collaborazione segreta dell'artista e dello spettatore. Il dubbio primitivo dello sceriffo è se partire o restare: lo costringono a partire, ma egli sa che il suo posto è al paese: deve ritornare. Il suo ritorno è determinato da: il senso del dovere, un sentimento di timore personale, un imperativo morale della sua coscienza: a quest'ultimo obbedisce forse senza rendersene perfettamente conto, ed è più sentito internamente che pensato. Questo è un motivo che riguarda solamente lui stesso, la sua coscienza; per comprendere gli altri motivi bisogna osservare anche gli altri personaggi: gli abitanti del villaggio, molto "caratterizzati", rappresentano un gruppo reale e vivo. Tutti perfettamente conviventi non sono affatto trascurati per ciò che riguarda la loro psicologia.

Per difendere i diritti e gli interessi di questi stessi che per paura lo hanno abbandonato, affronta da solo i banditi, assume un comportamento da redentore e cammina incontro alla morte. Questo suo gesto sublime è ancora più esaltato dalla debolezza e dalla semplice passività di quelli per cui si sacrifica: è uno dei tipici superamenti di sé. Sembra rappresenti l'eroe tipo del western, tutto coraggio e azione, è invece un uomo che agisce così per determinate ragioni, è un uomo che ha paura e si vede; dunque il suo comportamento si spiega anche come una reazione di difesa logica sul piano umano; si spieghino anche i suoi complessi impulsi, il loro carattere perfettamente plausibile da ogni punto di vista.

Ufficialmente il termine del suo servizio è scaduto, a rigor di logica potrebbe benissimo andarsene, ma il nuovo sceriffo non è ancora arrivato, il villaggio è indifeso, anche in solo un giorno i banditi potrebbero farlo ritornare nella condizione di anni prima, distruggere l'opera riedificatrice di Kane. Ma Kane non vuole che succeda questo, il senso del dovere è forte e rimane a difendere ciò che ha costituito per coloro che lo hanno ormai seppur momentaneamente abbandonato. La sparatoria finale, conclusasi felicemente, benchè sia in linea di massima giustificabile, ha degli elementi convenzionali che si sarebbero potuti evitare portando ulteriormente vantaggio al film, che comunque rimane sempre notevole, tanto per la sua realizzazione che per la sua tenuta, che avrà un posto importante negli annali del western.

Da "Hollywood" novembre 1952 n. 373

Mezzogiorno di fuoco di Zinnemann deve considerarsi uno dei migliori film western di questi ultimi anni: ha tutti i numeri per entusiasmare un vasto pubblico su un piano "più su" del normale e questo suo innalzamento sugli altri western è dovuto in gran parte al regista. Zinnemann non è portato ai film commerciali anche se per cause di forza maggiore ne ha diretti qualcuno del genere, ma appena può cerca di manifestare un suo particolare mondo narrativo. In questo film l'atmosfera di incombente tragedia preme sullo svolgimento del racconto a tal punto, da raggiungere il limite dello spasimo e dell'orgasmo. Può darsi che questa tensione avesse voluto essere una trovata per fare presa sul pubblico, ma anche ammettendo questa ipotesi, Zinnemann realizzandola attraverso un racconto ha saputo oltrepassare i limiti della formula, dimostrando forza narrativa di indubbia consistenza. Il successo è completato dalla calda persuasiva recitazione degli interpreti: dalla focosa Katy Jurando, alla filiforme Grace Kelly, dal misurato Thomas Mitchell al tormentato Eloyd Bridges.

Rassegna del film n. 9 anno 1952

Zinnemann riprende in questo film il discorso di Ombre rosse, ignorando ogni compiacimento decorativo, e questo si deve alla sua esperienza come regista di film realistici. La Hadleyville di High Noon non è simile alle cittadine di Ford, non una di quelle evocate attraverso una serie di gagherrotipi e di antiche stampe. L'operatore Floyd Crosby sostiene la drammatica vicenda con immagini fortemente contrastate, dure, impietose. Altrettanto significativo il leit-motiv musicale: High Noon che cantato o solamente musicato udiamo spesso durante il film, durante le sequenze più drammatiche. Mezzogiorno di fuoco articola nel perfetto impianto di un magistrale "Thrilling" un tema che può essere accostato a quello di un interessante western minore, "I moschiettieri del West" di Edward Chon, storia di alcuni coraggiosi che si sacrificano non senza esitazione e umanissimi dubbi, per il mantenimento della legge e dell'ordine. Qua il coraggioso è uno solo, lo sceriffo, che aiuta e difende una comunità organizzata, i cui membri, chi per ragioni personali, chi per vigliaccheria, lo abbandonano ed egli rimane solo ad affrontare i fuori legge. Costruito stilisticamente con molta cura (ne fa fede un articolo di Zinnemann stesso apparso sul Sight and Sound) risulta intelligentemente fuso tanto che ogni personaggio e quasi ogni battuta hanno una precisa e meditata funzione. Manca inoltre qualsiasi omaggio al ricettario del western. La stessa sparatoria che potrebbe apparire convenzionale è riscattata dal significato dell'intervento della moglie di Kane: la quacchera che non fa delle proprie convinzioni uno schermo alla vigliaccheria. Pur con l'apparato del western, Zinnemann non rinuncia al preciso e coerente "Engagement" dei suoi films attuali. Questo suo "Mezzogiorno di fuoco" si presenta come una mediazione, formulata con autentico senso d'arte, ritorno alla "trahison des clercs". La conclusione, lo sceriffo che sdegnato, calpesta le stelle e se ne va, disprezzando i suoi vili concittadini, il finale più amaro che sia mai apparso in un western si intona perfettamente all'acuta sensibilità dell'assunto.

Entro il quadro tradizionale del western Zinnemann ha, per così dire, rovesciato il punto di vista psicologico, al posto della sicurezza il dubbio, della lealtà l'abbandono, del coraggio imperterrito, la fragilità umana. Lo sceriffo, aspettando i banditi che vogliono vendicarsi di lui, contro i "consigli" di tutti i suoi cittadini che poi lo abbandonano, obbedisce ad un imperativo morale? Avrà la meglio su i suoi quattro avversari in una battaglia finale, impeccabile per il ritmo e drammaticità, ma che costituisce un poco una concessione alle esigenze del genere. La tensione e il verbo sono dati al film dall'incessante scandire del tempo e dalle osservanze di almeno due delle unità aristoteliche di tempo e azione; scarse le divagazioni laterali (una di queste è forse il personaggio dell'ex amante messicana dello sceriffo), la materia psicologica rimane felicemente incorporata al tempo della narrazione, i simboli dell'incalzare delle ore e della catastrofe (la pendola, i binari vi si inseriscono con misurata efficacia e coerenza.) Ma l'interesse del film sta soprattutto nella sua disposizione intima: la psicologia di rigore di un western è sommaria, senza crisi: in Mezzogiorno di fuoco essa appare invece irrimediabilmente incrinata dal dubbio. L'eroe non è più giovane e invincibile, è un uomo ormai maturo che riconosce la propria fragilità.

Bianco e Nero 1958 aprile pag. 25

Forse qualcuno si aspettava che Stanley Kramer realizzasse un film eccezionale e provocante, ma "Mezzogiorno di fuoco" non è che un potente ma completamente standardizzato western. E' una storia che fino alla fine, subordina l'azione, mentre questa senza dubbio dà al film l'aspetto diverso e lega le nozioni realistiche dei produttori sulla natura umana con l'ovvia richiesta del pubblico per la sparatoria abituale dei westerns. Essa tende a rallentare parte del film, questo non vuol dire però che High Noon non abbia valore. E' essenzialmente lo studio di una comunità e del coraggio di un uomo spinto dal suo forte senso di responsabilità civica. Gary Cooper impersona lo sceriffo in modo impagabile, non da eroe, ma da uomo costretto a fare il suo dovere, e deciso a compierlo, non senza timore, anche se i suoi amici lo hanno abbandonato. Anche le altre interpretazioni sono buone; particolar merito va a Zinnemann e a Crosby, il fotografo, per la tensione abilmente sviluppata e che esplode in un finale pieno di azione. Dal momento in cui la città apprende la notizia dell'arrivo del bandito, la paura, come una cappa, scende sulla comunità. Si dà considerevole cura alle reazioni individuali e la morale così enfaticamente presente nel soggetto di Foreman è fortemente messa in evidenza, forse troppo per come la storia si svolge. La ballata (High Noon) composta da Dimitri Tiomkin e Ned Washin e ripetuta per tutto il film, ha un tono melanconico e sembra il tipo di musica che potrebbe incontrare il favore popolare.

collaboratrice: Anna Bolandi

# BIBLIOGRAFIA

Fiche "Téléciné", scheda n° 196

in "Cinema", 1952, n° 9

in "Cinema nuovo", 1952, n° I, pag. 27

E. Colombo, in "Hollywood", 1952, n° 37, pag. 6

in "Rassegna del film", 1952, n° 9, pag. 38

Fiche de Documentation del la Centrale Catholique du Cinéma  
in "Bianco e Nero", 1958, n° 4, pag. 25

J. Rieppel - Bazin - Le Western, 1953, 1958

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il cavaliere della valle solitaria"

di George Stevens

coll: Rita COLOMBO

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

IL CAVALIERE DELLA VALLE SOLITARIA

Alan Ladd - Van Heflin - Brandon de Wilde - Yean Arthur -  
 regia di George Stevens  
 titolo originale : "Shane".

È un western crepuscolare, con un personaggio romantico, Shane, non ignoto alla mitologia avventurosa, ma portato dallo Stevens in un registro discreto e ricco di sfumature. Siamo nello Wyoming alla fine del pionierismo, nei giorni ultimi e decisivi della lotta fra contadini e mandriani: gli uomini in guerra sanno di essere gli ultimi campioni di una vita che va scomparendo. Fra pochi anni nelle grandi pianure verranno costruite città, è una legge che viene lentamente sostituendo a quella del pugno e della pistola. Shane è l'ultimo eroe del West, il ~~nomade~~ con la coscienza del proprio tramonto e l'impossibilità di adeguarsi alla vita del contadino; sarà anche l'ultimo a usare la pistola, anche se in difesa del buon diritto. A differenza dei normali western il film ha un ritmo che rende molto il senso della vita primitiva di Frontiera. Le sparatorie non rappresentano più un fatto ordinario, né la soluzione ovvia di tutti i problemi: è intorno a Wilson, il "gun-fighter" di professione (l'aspetto negativo del mondo di Shane) il regista crea un'atmosfera macabra. Uno degli atteggiamenti discutibili del film è proprio questo simbolismo, anche se il personaggio di Wilson permette l'alto risultato espressivo di sequenze come quella dell'uccisione del sudista e del duello finale. In altre parti il regista risulta molto convenzionale; il bambino che dice alla madre già innamorata del misterioso cavaliere "voglio tanto bene a Shane"; il cane che va a uggolare sulla bara del padrone; il "silenzio" suonato sull'armonica dopo il funerale. Particolari tutti di gusto hollywoodiano che turbano la linea espressiva del film. In cambio c'è il senso della terra e di una elementare giustizia, il colore di un'epoca scomparsa. Alan Ladd era l'interprete ideale di questo eroe malinconico e taciturno.

Da "Bianco e Nero" 1953 n° II

IL CAVALIERE DELLA VALLE SOLITARIA

Stevens in "Shane" ha tentato di trasferire su un piano intimista e psicologico personaggi e situazioni drammatiche caratteristiche del "western" inteso nel suo significato di genere.

L'impegno di Stevens a reinventare secondo itinerari ideali linee psicologiche di personaggi apparentemente consueti e conflitti già altre volte sfruttati drammaticamente, mentre ha talvolta sortito un effetto felice non ha potuto evitare altre volte di ricadere in temi abusati o convenzionali. Da ciò le fratture e gli squilibri che non è difficile ricostituire nel film: il brusco passaggio da un clima drammatico (funerale) ad uno avventuroso (finale), nello scarso approfondimento di taluni sviluppi psicologici essenziali alla trama del film (mancanza di passione fra i coniugi.)

Da ciò deriva il difetto essenziale del film, che è quello di non approfondire drammaticamente situazioni, ma di limitarsi ad introdurre in situazioni storiche elementi autentici solo saltuariamente. Il film manca quindi di una coerente unità stilistica; le diverse sequenze di esse si sono affidate all'estro momentaneo dell'autore piuttosto che inserirsi in una concezione unitaria in senso espressivo.

Nonostante tutto Shane resta però un film notevole, e a tratti addirittura importante: e ciò in conseguenza dell'indubbia capacità dell'autore nel delineare la condizione umana e psicologica dei personaggi, e della sua capacità d'inventare elementi narrativi atti a puntualizzare un certo clima emotivo come la figura del bimbo che nella sua costante presenza nel film finisce per l'assumere quasi un valore d'innocenza, in contrapposizione all'accabimento degli uomini in lotta. Inoltre per l'incisiva capacità di descrizione di Stevens. Ma ancor più deve essere ricordata la pigriatezza dell'intelligenza con cui Stevens ha usato degli elementi figurativi ritmici e sonori dell'linguaggio filmico nelle sequenze delle risse nell'osteria o della lotta tra i due uomini.

Peccato che in tali sequenze la stringatezza e l'efficacia del linguaggio dell'autore non pervenga al raggiungimento di un'autentica emozione artistica proprio perchè la materia denuncia in più tratti la convenzione. Quando invece l'autore opera in elementi che puntualizzano la sua assoluta necessità ad esprimere la istanza del proprio mondo, allora il risultato è ben più alto: come nella sequenza del funerale in cui l'uso del contro-luce, la lentezza dei movimenti della camera, il ritmo ieratico dei personaggi, sono elementi che confluiscono in un aspetto stilistico unitario che puntualizza quel senso religioso che pervade l'intera sequenza e che trova esteticamente soluzione compiuta nella corsa dei carri di ricco valore dinamico.

Festival Hollywood

1953 - n° 49

Dopo aver visto "Il cavalier della valle solitaria" è lecito affermare che l'inquietudine dimostrata da G. S. in "Un posto al sole" aveva radici genuine nell'animo del già maturo regista. Il nuovo film, rappresenta senza dubbio l'opera più interessante di Stevens. Egli, per mettere il suo tardivo ma energico acuto, si è servito di un motivo già abusato del "Cinema americano": "Il cavalier della valle solitaria" è un western western tradizionale dalla prima all'ultima sequenza; rinverdisce d'improvviso un genere logorato in questi ultimi anni dalle esigenze di cassetta hollywoodiane. Stevens ha saputo rendere umana una storia su cui la leggenda e la retorica minacciavano ad ogni sequenza di gravare col loro insopportabile peso. Il film narra la vicenda di un romantico eroe della prateria che disinteressatamente mette il proprio coraggio e la propria infallibile mira di "pistolero" al servizio di alcuni onesti contadini, perseguitati da una cricca di mandriani dal petto villosa. Il racconto mette a nudo una serie di motivi profondamente umani: l'ammirazione del bambino che guarda all'eroe sconosciuto come al simbolo vivente della perfezione maschile; la determinazione degli onesti di resistere alla violenza e ai soprusi in nome di una giustizia superiore. Anche nel film di Stevens non mancano le droghe del mestiere, avvertibile nella tensione delle scene al "Brivido", nella spettacolarità delle sequenze dedicate ai pestaggi e nella meccanica dei fatti sempre pronti ad accadere al momento più adatto per l'economia generale del racconto. Al di sopra però di questa enorme abilità si riscontra un'invidiabile armonia narrativa, alla quale non è estranea una particolare cura psicologica che rende umanamente accettabili i personaggi del western. In tale clima di bravura assumono una adeguata importanza i colori tenui sempre su un piano di ammirevole discrezione (la scena migliore è senza dubbio quella del funerale) e la musica. Sotto l'energica bacchetta di Stevens giostrano con insolita destrezza gli interpreti. Alan Ladd (il romantico cavaliere) recita con una misura imparabile. Brandon de Wilde, il ragazzino nei cui sguardi incantati rive con una spolverata di sincera poesia l'eterno dramma del West e dei Pionieri merita una nota.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

John Ford

coll: Mario MOLINARI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

John Ford è uno dei registi più attivi di Hollywood: pochi registi possono vantare una filmografia fornita come la sua.

Si impose rivelando fin da principio doti singolarissime: diede prova di una solida impostazione e si mostrò facile nella scelta dei personaggi, ai quali imprime sempre una precisa fisionomia, una loro ragione d'essere. Il suo stile è sempre stato in fase ascensionale, accompagnato da due qualità fondamentali: un notevole dinamismo (caratteristica che gli viene dai films western), e una capacità notevole di approfondire i caratteri e creare una atmosfera d'ambiente, per la quale usa con maestria illuminazione e fotografia. E' capace di risolvere nel modo migliore ogni situazione offertagli dallo scenario. Sente la necessità di conoscere a fondo l'ambiente in cui si svolge l'azione per viverlo; se non può, si limita ad usare la sua perizia tecnica e il suo senso mirabile di ritmo figurativo. E' difficile che Ford sbagli in pieno un film: quando non sono classici, i suoi films rivelano un impegno costante, ma senza elementi distintivi. Il suo genere preferito è il western e con quello inizia nel 1917: sette anni dopo produce la sua prima opera notevole "Il cavallo d'acciaio", un vero colosso che dimostra tutto il suo impegno. E' una vera rivelazione: la sua fama aumenta e si allarga al di fuori dei confini (il film, costato 280.000 \$, ne rende 3.000.000). Sei anni dopo, nel 1930, gira un film che è fondamentale per conoscere la tematica fordiana: si tratta del "Sottomarino" (il titolo originale suona: Uomini senza donna) interpretato da 14 marinai bloccati in uno scafo.

Dicevamo della tematica di questo film: Ford vuole isolare una parte di umanità, alzare gli istinti, esaltarne le virtù, accomunare gli uomini e insegnare loro a vivere in solidarietà; in particolare anatomizza le singole reazioni, il comportamento di ciascuno e conclude con una nota ottimismo, cioè che la bontà e la comprensione prevalgono sulla malvagità e sull'egoismo.

Lo stesso calore umano è espresso da lui nel film "Il lungo viaggio di ritorno", che gira nel 1940; è una storia triste e amara, rattristata da una vago presentimento di catastrofe. L'anno prima, con Ombre Rosse, aveva girato il suo capolavoro, sviscerato in ogni sua parte nella Scheda del Centro Studi; il genere western è quello che gli dà più soddisfazioni e sette anni più tardi ripete il successo con "Sfida infernale". Non mancano però parentesi d'altri generi che fruttano opere notevoli quali "Il traditore" e "Un uomo tranquillo"; tra i generi secondari preferisce i temi di contenuto sociale, presi da opere già preesistenti: "Un popolo muore" (Sinclair Lewis); "Furore" (Steinbeck); "La via del tabacco" (Caldwell). Caratteristica notevole dei films di Ford è data dagli interpreti che sono in gran parte gli stessi: John Wayne, Henry Fonda sono i suoi preferiti. Ford è un uomo semplice, ottimista, sul tipo dell'americano medio con molto di irlandese e di cattolico. Ha un idolo, il West, con i suoi carri, i fucili, le pistole, la donna dei pionieri, energica ed affettuosa: seguendo questo ideale compone i suoi capolavori. Vicino a Ford bonario c'è quello drammatico: di lui ci viene così offerta una nuova dimensione, che è la triste riflessione (del "Traditore") e il dolore per la tragedia corale (di "La pattuglia sperduta"). Infine c'è il Ford rustico e domestico, potremmo aggiungere nostalgico, perchè la casa gli ricorda l'Irlanda, con i suoi uomini ridi e forti e le sue belle donne: è il mondo che egli, di sangue irlandese, porta sugli schermi con "Un uomo tranquillo". La posizione di Ford di fronte alla vita è quanto mai ottimistica: sa scalare anche col sole più splendente anche i caratteri più freddi; rallegrare con gioiose canzoni i momenti più tristi; aiuta i suoi personaggi a superare i disagi e li conforta con amici fedeli e con compagne belle ed affettuose. Per lui la vita è nostalgia dell'Irlanda, che è il suo "piccolo mondo antico", genuino e semplice come i suoi eroi, che riempiono di poesia i suoi films. Ford è capace di ordire con stile ed intelligenza anche la vita sferzata. Quando non lavora Ford pensa: e se per caso sente poche note di una vecchia canzone del West, corre subito col pensiero ai carri dei pionieri; è un uomo semplice e rude, nel suo sangue la vecchia America e l'Irlanda si sono organicamente fuse, e ciò è linfa vitale per le sue opere.

J O H N F O R D

Filmografia

- 1917 = Cactus, My Pal  
Joan of the Cattle Land  
The Cattle War  
The round up  
The Range War  
The Trail of Shadows  
The Secret  
The Scrapper  
The Soul Herder  
Straight Shooting  
The secret man  
Bucking Broadway
- 1918 = Phantam riders; Hill Bill; Wild Women; Thieves Gold; The scarlet drop;  
Hell Bent; A woman's fool; Three mounted men.
- 1919 = Roped; A fight for love; Bare fists; Riders of vengeance; The outcasts  
of poker flat; Ace of the Sadable; Ridder of the Law; A green fightin  
gentleman; Warked men.
- 1920 = The prince of Avenue A  
The girl of number 29  
Hitchins's Post  
Iust Pals
- 1921 = The big punch  
The freeze - out  
The wallop  
Desperate frails  
Action  
Sure fire  
Jackie
- 1922 = Little Miss Smiles  
Silvers Wrings  
The village Blacksmith
- 1923 = THE FACE ON THE Bar Room floor  
Three Sumps Ahead  
Kirby (Ladro d'amore)
- 1924 = Hoodman Blind  
North of Hudson Bay  
The iron worse (Il cavallo d'acciaio)  
Hearts of Oak
- 1925 = Lightnin!  
Kentucky Pride (Galoppate di gloria)  
The fighting heart (Campione del ring)  
Thank you
- 1926 = The shanaock Handicap  
The blue eagle (Aquila azzurra)  
The bad men (I tre Birbanti)

- 1927 = Upstream
- 1928 = Four sons (Ultima goccia)  
 Mother Machree (La canzone della mamma)  
 Hangman's House (La casa del boia)  
 Napoleon's barber  
 Riley the Cap (Parigi che cuccagna)
- 1929 = Black Watch (La guardia nera)  
*Salute* (La grande sfida)
- 1930 = Men without women (Il sottomarino)  
 Born Lockless (I vampiri)  
 Up the Roner
- 1931 = The seas Beneath (I diamanti del mare)  
 Arrowsmith
- 1932 = Air Mail  
 Flesh
- 1933 = Pilgrimage (Pellegrinaggio)  
 Doctor Bull
- 1934 = The lost patrol (La pattuglia sperduta)  
 The world mones on  
 Iudge Priest (Il giudice)
- 1935 = The wole town's talking (Tutta la città ne parla)  
 The informer (Il traditore)  
 Stemboate round the bend
- 1936 = The prisoner of shark island  
 Mary of Scotland
- 1937 = The plough and the stars  
 Wee Willie Winkie  
 The Hurricane
- 1938 = Four men and a prayer  
 Submarine patrol
- 1939 = Stagecoach (Ombre rosse)  
~~Young~~ Mr. Young Mr. Lincoln (Alba di gloria)  
 Drums along the Mohawk
- 1940 = The grapes of Wrath (Furore)  
 The long voyage home (Viaggio senza fine)
- 1941 = Tobacco road (La strada del tabacco)  
 How green was my valley (Com'era verde la mia vallata)
- 1942 = The battle of Midway
- 1943 = We sail at midnight
- 1945 = They were expendable (I sacrificati)
- 1946 = My darling Clementine (Sfida infernale)

- I947 = The fugitive (La croce di fuoco)  
Fort Apache
- I948 = Three Good Fathers (In nome di Dio)
- I949 = She wore a yellow ribbon
- I950 = Whe Willie comes marching home (Bill, sei grande)  
(La carovana dei Mormoni)  
Rio Grande (Rio Bravo)
- I95I = Thi is Korea
- I952 = What price glory (Uomini alla ventura)  
The quiet man (Un uomo tranquillo)
- I953 = The sun shines bright (Il sole splende alto)  
Mogambo
- I955 = The long gray line (La lunga linea grigia)  
Mr. Roberts
- I956 = The searchers (Sentieri selvaggi)
- I957 = The wings of eagles (Le ali delle aquile)  
The rising of the moon
- I958 = Gideon's day  
The last Hurrah

FORD JOHN : bibliografia

|                                |                                     |        |                         |             |
|--------------------------------|-------------------------------------|--------|-------------------------|-------------|
| Profilo.                       | Eco del cinema                      | 1952   | n° 30-31                | S PER 628   |
| OPERA.                         | Bianchi P.                          |        |                         |             |
|                                | Illustrazione Italiana              | 4-1953 |                         | Y PER 4     |
| Opera.                         | Kezich T;                           | :      | Il Western maggiorenne. | N TEA 85    |
| Profilo critico e filmografia. | Kezich T.                           |        |                         |             |
|                                | "Piccola biblioteca del cinema, IO" |        |                         | G TEA 75 IO |

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

Fred Zinnemann

coll: Mario MOLINARI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Fred Zinnemann è nato a Vienna il 29 Aprile 1907. Ha frequentato a Parigi la "Ecole Technique de Cinématographie" che gli ha permesso di impadronirsi della fotografia da un punto di vista tecnico. La sua capacità espressiva e tecnica l'ha acquistata soprattutto rimanendo vicino a Robert Flaherty nei primi anni della sua permanenza a Hollywood. All'inizio della sua carriera si notano subito due fatti importanti: il trasferimento dall'Europa all'America con un metodo di lavoro e preparazione di verso e la diversa preparazione attraverso cui è giunto alla regia di films a soggetto. Infatti oltre alla collaborazione fotografica con Bertold Viertel prima, e Flaherty poi, dirige una serie di documentari che gli fruttano due Oscars per il documentario: nel 1938 con "The mother moghtlive" e nel 1951 con Benji. La sua produzione si concentra dal '50 in poi con grande varietà di soggetti: dai films della corrente nera americana a quelli che trattano di temi bellici e post bellici, di attualità fino a "High Noon" in cui traspare la sua solida preparazione tecnica (per esempio fotografica in quell'andar contro gli usuali schemi western ormai affermati) e una raggiunta maturità (nel concepire unitariamente una vicenda, dosando i mezzi espressivi a disposizione per tutta la sua durata) che fanno di questo film il migliore di Zinnemann, senz'altro un punto importante nello sviluppo del genere western. E' difficile in questi film così diversi fra di loro rilevare un mondo poetico dell'autore: in alcuni di essi ricorre il tema della paura, in altri la lotta dell'individuo, solo contro un gruppo organizzato; in altri (A hat full of rain; The Mun story) Zinnemann è attratto da problemi di coscienza, e si preoccupa soltanto di narrarli così come si presentano, con le loro perplessità, senza però mai insistervi.

ZINNEMANN FRED : bibliografia

Biografia e filmografia

Novellefilm 1957 n° 449

U PER 289

Profilo critico. Giacinto Giacinto

Rivista del cinematografo I-1959

Q PER 611

Profilo critico. Sibilla Giuseppe

Eco del cinema 1953 n° 60

S PER 628

Profilo critico. Giamatteo Fernaldo

Bianco e Nero 4-1958

P PER 372

~~Pro~~

Profilo critico. Rocco Ferdinando

Cinema 1952 n° 87

T PER 184

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

George Stevens

coll: Mario MOLINARI

Settore culturale  
C.C.S. II° corso

Anno sociale 1961-62

Profilo critico.

Le particolari doti di esso lo pongono tra i cosiddetti registi artigiani, tra quelli cioè che curano e lavorano l'opera con la dedizione propria dell'artista appassionato. G. Stevens non è conosciuto da molto in Italia; solo l'inizio degli anni '50 vide salita anche da noi la sua stella con "Un posto al sole" e "Shane".

Non è mai stato un regista osannato per la modestia che accompagna sempre le sue opere più significative, e proprio la modestia è carattere essenziale dei suoi films migliori. Egli ama rappresentare il mondo della media borghesia americana cogliendone i sentimenti più genuini nei quali mostra sempre di credere. Può dare l'impressione di avvicinarsi spesso alla sdolcinatura, ma possiede così bene l'arte sua, da non degenerare mai; di ciò ne sono prova i racconti semplici e lineari, senza sbavatura e senza forti contrasti: tutto questo in G. S. diventa vero stile. Sa soppesare esattamente le situazioni più delicate, e non è raro il caso che quelle più patetiche siano corrette con una sottile vena di umorismo. (In questo senso richiama Capra, suo maestro nella formazione tecnica, il quale però è più ottimista.) Infine colorisce tutto ciò che rappresenta con un sottile velo di malinconia.

Fin dagli inizi fu legato a Capra, cominciò girando filmetti comici privi di personalità, che ebbero però il compito di renderlo padrone di una buona tecnica, soprattutto per quanto riguarda la direzione degli attori.

Ce ne offre un esempio in "Alice Adams" del '35, dove la Hepburn è tutta spiritualità e passione contenuta. Ma non solo questo ci rivela la sua opera; a questo pregio si aggiunge una vigile e abile presenza del regista nel film; un contrasto sempre vivo e umanamente sentito tra il mondo umile della protagonista e quello che essa sogna; un buon equilibrio e una esemplare continuità narrativa.

Fino a quando resterà fedele a questa tematica, G. S. darà le sue opere migliori: egli sente profondamente il problema della media borghesia, la rappresenta sempre fedele a principi di dignità e decoro, ai legami familiari, all'onestà dei rapporti umani.

Pur seguendo questo filone, non mancano in lui delle marginali evasioni; "The More the Merrier", commediola divertente sulla scarsità di alloggi a Washington durante la guerra, ne è una prova.

Egli sa cogliere gli aspetti più curiosi e strani del momento, non mancando nel tempo di una certa indagine psicologica e realistica: la sua borghesia vuol vivere in pace, rigettando la malinconia (che il regista frena con note gioiose).

Tutte le volte che si è allontanato da questo genere di films però, G. S. ha prodotto opere di maniera, prive di sentimento perché estranee ai suoi interessi. E questo è accaduto soprattutto quando ha dovuto piegarsi agli interessi dell'industria: è il periodo di "Swing Time", di "Quality Street", di "Gunga Din", di "Vigil in the Night".

Quando invece ritorna alla tematica originale, dà il meglio di sé: in "Penny Serenade" (1941) Molti vedono il suo capolavoro. È la storia di due coniugi che vogliono avere un bimbo; qui il regista dà l'esatta misura della sua abilità, modellando i personaggi con patetica finezza, dotandoli di un candore di espressione proprio di un dramma così umano. Lo stesso linguaggio cinematografico con scene ricche e pacate, tende ad aumentare il sentimento di malinconia che domina tutta l'azione.

Negli ultimi anni della guerra fu incaricato di filmare le azioni belliche e i crimini Nazisti. Dopo essere stato smobilitato nel 1946, fonda con Capra e Wyler la "Liberty Film", che gli permette di seguire a fondo la propria personalità. La società durapoco, ma gli basta per comporre "I remember Mama", che ricorda il mondo di Penny Serenade.

L'eccessiva libertà lo fa peccare in ricercatezza, e l'opera ne risente: si salva la figura della madre, personaggio ottimo, molto sentito dal regista, pieno di umanità. Dopo questo film c'è un periodo di inattività che dura 4 anni, dopo il quale il regista si ripresenta in un modo inaspettato; in lui c'è stato un improvviso mutamento di interessi che contrastano con la tematica da lui lungamente seguita: "A Place in the Sun" (Un posto al sole) dove il regista mostra un particolare impegno nella sua violenta rinuncia sociale.

Due anni dopo il regista sembra essere ritornato sulla primitiva posizione con "Shane" (Il cavaliere della valle solitaria). Infatti nonostante il genere western il film riflette il mondo che per tanti anni a Stevens fu caro: il mondo della gente media, semplice, onesta, che aspira solo alla pace, alla gioia e al benessere?

L'opera si rivela ricca di personalità e mostra da parte del regista l'intento di allargare i propri orizzonti; Stevens cerca soprattutto di raggiungere una più alta dignità formale; questa maturazione lo porterà più tardi a girare films quali "Il Gigante" e "Il Diavolo di Alma Frank".

GEORGE STEVENS

Filmografia:

- 1930 = Boy Friends  
1933 = Choens and Kellys un Trouble  
1934 = Bachelor Bait  
Kentucky Kernals  
1935 = Laddie  
The Nit Wits  
Alice Adams  
Annie Oakley  
1936 = Swing Time  
+  
1937 = Quality Street  
A Damsel in Distress  
1938 = Vivacious Lady  
1939 = Gunga Din  
1940 = Vigil in the Night  
1941 = Penny Serenade  
1942 = The Woman in the Year  
The Talk of the Town  
1943 = The More the Merrier  
1948 = I Remeber Mama  
19~~51~~ = A Place in the Sun (Un posto al sole)  
1952 = Somethin to Live For  
1953 = Shame (Il cavaliere della Valle Solitaria)  
1956 = The Giant (Il Gigante)  
1958 = The Diary of Anne Frank

STEVENS GEORGE : bibliografia

Profilo. - Bianchi P.  
L'occhi del cinema

M COLL 386-8

Profilo. - Bianchi P.  
Illustrazione Italiana II-1953

Y PER 4

Profilo critico. - Bianchi P.  
Il Giorno I-4-1957

K ATLA PER 6I

Profilo critico e filmografia. - Autera Leonardo.  
Cinema 1954 n° 131

T PER 184