

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Lavoro del settore culturale

III° corso

Responsabile: Pino SPAGNULO

Anno sociale 1961-62

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il tempo si è fermato"

di E. Olmi

coll: Leonardo PIROVANO

Lavoro svolto dal Settore
Culturale C.C.S. per documen-
tare "brevemente" un circolo
parrocchiale di Milano.

Anno sociale 1961-62

Lavoro svolto da Settore Culturale C.C.S.
per documentare "brevemente" un circolo
parrocchiale di Milano

IL TEMPO SI E' FERMATO

- Trama : Sui ghiacciai dell'Adamello, dove la vicenda si svolge, due uomini sono soli nella casa dei guardiani di una diga in costruzione.
Durante l'inferno infatti il cantiere viene abbandonato e vi rimangono solo i guardiani: uno di essi però viene sostituito da uno studente che vorrebbe prepararsi agli esami approfittando della solitudine.
Si trovano così di fronte due personalità diverse: l'uno è giovane, amante del "rock and roll", dei maglioni sgargianti; l'altro è un montanaro abituato ai grandi silenzi della montagna, alla solitudine, alle sue abitudini, ad avere come compagno un uomo come lui.
Difficile è l'intesa tra i due: infatti il vecchio stenta a capire il giovane e malgrado il giovane sia simpatico e cordiale, rifiuta la sua compagnia con indifferenza.
Ma l'amicizia in questa solitudine è indispensabile infatti attraverso i fatti di tutti i giorni, l'interessamento del giovane ai lavori della diga e alla malattia che lo colpisce, nasce un'intesa che diventa confidenza e amicizia.
- Regista : Olmi ha all'attivo già numerosi cortometraggi; fa parte di un nucleo di cineasti milanesi che contribuiscono, con una produzione di elevato valore, ad elevare il cinema italiano.
- Film : Il tempo si è fermato ha ottenuto alla XX° Mostra Internazionale di Venezia il "S. Giorgio" per la sezione informativa.
Il film di Olmi è insolito: doveva essere un documentario su una diga sull'Adamello e ne è venuta fuori una pellicola ispirata felice.
Tre sono i pregi fondamentali dell'opera: la carica di umanità di cui è dotato, il fatto che sia pulito e terso come l'atmosfera in cui è girato e la semplicità o meglio la naturalezza con cui Olmi coglie i personaggi che animano la vicenda.

Il regista ed i suoi collaboratori hanno saputo comprendere e hanno voluto indicare che sono sempre i valori umani quelli che prevalgono: la nostalgia della famiglia, la paura, l'amicizia.

La rappresentazione non è retorica, è poetica. E' la poesia dei semplici, fatta di piccole intime cose, di rispetto e di pudore.

L'interpretazione è buona, sentita e precisa.

Costruzione : Il film può considerarsi riuscito; i personaggi dotati di una impeccabile nota di realismo, vengono resi dagli interpreti (che non sono attori professionisti) con vera efficacia.

La fotografia in cinemascope (a volte fin troppo essenziale) dà l'idea esatta dell'atmosfera dove si svolge l'azione.

Il dialogo (realizzato per buona parte in dialetto) è vivace e divertente.

Se un appunto si può fare a questo film in merito alla struttura del racconto è quello di appesantirsi eccessivamente nella bufera notturna (circostanza che sigilla l'amicizia fra i due).

Il film verso la conclusione riprende il tono spigliato e fresco con cui era iniziato.

Nel complesso il film può essere definito un "buon film".

Collaboratore: Leonardo Pirovano

Bibliografia: Primi piani n° 7-8 1959

Incontri cinematografici - aprile 1960

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

Vittorio De Sica

collaboratore: Massimo PIVETTI

Settore culturale

C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

DE SICA E IL NEOREALISMO

a) BIOGRAFIA DEL REGISTA

Nato a Sora (Frosinone) il 7 luglio 1901, da una famiglia di ceto medio borghese, Vittorio de Sica dimostra fin da giovane la sua spiccata attitudine per la recitazione, esibendosi in pubblico durante la prima guerra mondiale, in spettacoli per militari.

A circa vent'anni, inizia a lavorare in teatro come attore brillante in varie compagnie di provincia, finché viene lanciato dall'impresa Za_Bum al fianco di Pilotto, Baseggio e Roveri, in "Le lucciole della città", una rivista stile "belle époque", in cui si distingue con Melnati nella famosa scenetta del "dura minga".

Reso ormai celebre, forma una compagnia di rivista che dal 1935 al '39 riscuote l'approvazione di tutto il pubblico italiano, conquistato dal tono comico-sentimentale delle sue riviste. Nel 1940-42 si dà alla prosa, forma compagnia con la Rissone e con Tofano, e presenta "Mesti sogni", "Ma non è una cosa seria", "Liola" (alla cui regia si è dedicato nella stagione teatrale 1961-62) riscuotendo persino l'ammirazione di Renato Simoni.

Per pochi anni ancora si dedicherà al teatro, cimentandosi con Shaw, Pirandello, Saroyan e Goldoni, riscuotendo sempre lusinghieri consensi; ma intanto, fin dal 1926 s'era accostato al cinema, interpretando "La bellezza del mondo", cui avevano fatto seguito nel '36, "Gli uomini che mascalzoni", "Il signor Max", "Grandi magazzini", "Darei un milione": in tutti questi films, sebbene nelle vesti di autista, giornalista, fattorino e signorino, ripete sempre lo stesso personaggio del ragazzo attraente, un po' scapestrato, sfortunato: personaggio che contribuisce notevolmente alla sua popolarità, tanto da farlo diventare il divo numero uno del cinema italiano.

Dopo "Napoli d'altri tempi" del '39, nel '40 recita in "La peccatrice" e "Manon Lescaut" (che definirà in seguito "un infortunio") e si accosta per la prima volta alla regia cinematografica, collaborando con Giuseppe Amato a "Rose scarlatte", film di discreto successo, derivato da una commedia già recitata da De Sica stesso in palcoscenico.

Nel '41, si conferma come regista di crescente valore, realizzando "Madalena, zero in condotta", "Teresa Venerdì" e "Un garibaldino in convento". La vera sorpresa offerta da De Sica, e la sua prima tappa importante come regista, arriva nel '43 con "I bambini ci guardano", film che ricalca le orme di Camerini, maestro spirituale di De Sica, e che usciva contemporaneamente a "Quattro passi tra le nuvole" di Blasetti e "Osessione" di Visconti, dando il via al neorealismo italiano, che comincia la sua storia nel '45, quando Rossellini termina "Roma città aperta", creando un linguaggio cinematografico nuovo, fondato su di un "documento", interpretato con animo di artista e "con piena coscienza della realtà e del bisogno che questa realtà aveva d'essere espressa" (Bianchi).

Su queste basi, nel '46 De Sica gira "Sciuscià", presentando lo squalido mondo dei ragazzetti al seguito delle truppe d'occupazione: la colpa delle loro azioni, ricade spietatamente sui loro genitori, e la commossa tenerezza di De Sica li presenta come dei ragazzi che sanno ancora sognare, sanno ancora cosa significhi l'amicizia, ma sono travolti dall'incomprensione e da una giustizia che non è giustizia.

Dopo l'insuccesso economico di "Sciuscià", De Sica cerca un finanziatore per girare "Ladri di biciclette", ma rinuncia all'aiuto di Selznick che vorrebbe imporre Cary Grant come protagonista. Aspettando il momento buono, gira "Roma città libera"; "Domani è troppo tardi", "Buongiorno, e legante" e "Cameriera bella presenza offresi". Finalmente, nel '49, trova i finanziamenti, recluta gli interpreti dalla strada e gira il film. "Ladri di biciclette" fu considerato nel '58 a Bruxelles il secondo film di tutti i tempi, dopo "La corazzata Potemkin" di Eisenstein, ottenne l'Oscar e 6 nastri d'argento. "Nel film, nota il Bianchi, il furto della bicicletta può essere un simbolo; ma può anche essere un problema reale, e come tale va considerata la vicenda, permeata di vita vera, risolta drammaticamente ma anche psicologicamente approfondita". Pur toccando infatti un problema scottante come quello della disoccupazione nel dopoguerra, il film non è una semplice ed arida polemica o denuncia sociale fine a se stessa, ma trova il suo reale fondamento nei valori morali che presenta, valori sostenuti e permeati di poesia e che offrono all'uomo l'ultima luce di speranza, come vedremo meglio più innanzi. Nell'51 gira "Miracolo a Milano", come i due precedenti in collaborazione con Zavattini: il film lasciò molti perplessi, e difatti qui De Sica sembra essersi preoccupato più di realizzare il mondo del soggettista che non il proprio; ottenendone un'opera che fundamentalmente manca d'unità" (Berutti).

L'anno dopo; presenta l'opera alla quale si sente più legato, "Umberto D". La vicenda è quasi inavvertibile, costituita com'è da piccoli episodi della vita dimessa di un vecchio pensionato, e solo l'abilità del regista nel tenere uniti questi episodi apparentemente incolari, permette una compiutezza artistica pari a quella di "Ladri di biciclette". Accusato di "lavaggio in pubblico di panni sporchi", De Sica va negli Stati Uniti, da dove torna per girare, con attori americani, "Stazione Termini", definito dal Bianchi "un esercizio di stile". Più tardi gira "L'oro di Napoli" (6 episodi di Marotta), opera fundamentalmente riuscita, anche se talvolta la personalità dello scrittore sembra avere il sopravvento su quella del regista, che tra l'altro torna dopo lunga assenza sullo schermo anche in veste d'attore (la sua ultima apparizione risaliva al "Garibaldino in convento"). Nel '56, quando il neorealismo è in piena crisi, De Sica gira "Il tetto", avvertendo di "non avere intenzioni polemiche, ma di voler rilevare il lato umano e poetico dei personaggi attraverso l'eterno tema della casa"; ciononostante, il tema non è approfondito a sufficienza, e la vicenda si mantiene piuttosto sul tono sfocato dell'aneddoto.

De Sica torna sullo schermo nel '59 come protagonista del film "Generale della Rovere" di Rossellini, con ottimo esito e lusinghiero successo. Nel '60 si ripresenta come regista, dirigendo "La ciociara" tratto dal romanzo di Moravia, cui infonde tutta la sua commossa pietà e delicatezza di sfumature, che attenuano il crudo realismo del soggetto. E' infine del '61 l'ultima sua fatica di regista, quel discusso "Giudizio universale", nel quale ha tentato la grande opera corale, frantumando fatalmente il film in una serie d'episodi, la bellezza sorprendente di alcuni dei quali non solleva la vastità dell'insieme oltre un livello di semplice dignità.

Collaboratore:

Mario Pivetti

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Sciuscià"

di Vittorio De Sica

Coll: Elena MANGANARO

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

SCIUSCIA'

Con questo film, per il quale si é gridato al miracolo, si é detto che De Sica ha fatto della letteratura: in effetti ha fatto della poesia sentimentale.

I bambini hanno sempre commosso questo regista ed é giusto che un problema così importante come quello della educazione dei giovani, sia stato trattato dal caposcuola del Neorealismo. C'è molta semplicità, molta verità in questo film: una realtà psicologica di fronte alla quale De Sica vuole che il Governo prenda una posizione; lo spettatore si sente comprensivo, commosso da questa atmosfera popolare e sincera, dovuta soprattutto alla notevole abilità di Anchise Brizzi, operatore del film. Nel cinema, egli dice, non c'è una tecnica standard ma, poiché la fotografia é espressione del sentimento, la pellicola con le sue carrellate, le riprese dei particolare raggiunge l'effetto voluto.

Critica di costume e problema sociale

E' indubbio che De Sica, non il film Sciucià, abbia voluto lanciare un appello al Governo perché si interessasse di un problema importante: l'educazione dei giovani. Nel 1946, anno di uscita della pellicola, la guerra é appena finita e se la pace tra i popoli é tornata, in nessuna nazione c'è di nuovo ordine. I giovani delle classi meno abbienti sono abbandonati a se stessi; non c'è nessuno che li capisca. Non sanno quello che fanno perché non conoscono la differenza tra bene e male.

Vivono di quello che c'è, di quello che si presenta; questo non significa che non abbiano degli ideali, delle mete: lavorano per ottenere un cavallo, un simbolo della loro vittoria. I protagonisti sono dei ragazzi, degli essere semplici; la loro intelligenza e la loro scaltrezza non toglie dai loro cuori sentimenti patetici e puri, caratteristici nel mondo dei bambini.

L'amicizia

l'amicizia é forse l'unico sentimento che lega i protagonisti: il loro affetto li tiene uniti nelle loro imprese, nelle loro vittorie, nelle loro disavventure. Sarà perciò la paura, la sofferenza che cancellerà ogni passato, che distruggerà prima i loro legami e le loro stesse esistenze.

La giustizia

E' un elemento importante nel film. La sua presenza pesa, incomprensiva davanti alle circostanze altrui.

Il pessimismo

E' l'elemento assoluto e conclusivo del film.

Collaboratrice:

Elena Mangano

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Dibattito del film

"Sciuscià"

Coll: Pino SPAGNULO

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

"SCIUSCIA'": primo film di un ciclo che vuole documentarci la parabola di sviluppo di un fenomeno non soltanto cinematografico, ma soprattutto spirituale come è il Neorealismo.

Dibattito

La domanda: "Perchè Pasquale guida l'inseguimento a Giuseppe?" pur essendo una domanda particolare ha dilatato subito l'interesse del pubblico su tutti i punti essenziali del film.

Dopo aver evidenziato, si può dire concordemente, che Pasquale alla fine si fa giustiziere perchè vede Giuseppe portato sulla cattiva strada dall'altro e vuole inseguirlo per sculacciarlo come un padre, per impedirgli di rovinarsi in modo definitivo .

Si è giunti di conseguenza ad interpretare il finale del film, il significato del cavallo per i due ragazzi ed infine al rapporto fra le due società presentate nell'opera di De Sica.

Il dramma che segue al tentativo di Pasquale di ricostruire quella unità che Giuseppe aveva infranto fuggendo con un altro sul loro cavallo scoppia improvviso.

Il pianto di Pasquale non è che il grido di ribellione di fronte a una società così meschina (si ricorda la madre di Giuseppe che rimprovera il figlio per aver accusato il fratello maggiore e l'avvocato la cui maggior preoccupazione è quella di indossare bene la tunica).

Questo finale secondo alcuni non è che l'espressione di un forte pessimismo: cioè di una condanna alla società che, non avendo amore non ha vie di scampo.

Secondo i più non è un atteggiamento pessimista dei registi ma una constatazione amara di fronte alla società adulta (l'unico vicino al mondo dei ragazzi è colui che decide di abbandonare il riformatorio alla morte del ragazzo tifico)

Il cavallo ha avuto per tutti un significato ben definito: è il simbolo della loro amicizia e della loro vita e delle loro aspirazioni; è cioè l'unico ideale che può ancora essere in una società senza valori ed a cui gli "sciuscià" possono arrivare.

Nel finale questo ideale che cammina è un'affermazione gratuita in quanto non si inserisce in maniera adeguata al mondo rappresentato. Dall'evidenziazione di tutti questi punti all'analizzare la società nel film il passo è stato breve:

In "Sciuscià" ci sono due società con dei capi e delle leggi autonome: quella dei ragazzi e quella degli adulti.

Nella prima c'è il valore rappresentato dall'amicizia, dalla solidarietà, dalla lealtà, dalla comprensione che ha come fine la realizzazione dei propri ideali.

Nella seconda c'è il non valore (il non essere in grado di dare un'adeguata e giusta educazione ai figli) che ha come fine il guadagno di soldi per spenderli in modo equivoco.

Fra queste due società ci sono delle interferenze che distruggono i veri ideali insiti nella gioventù (vanno in prigione senza saperlo - si specula sulla buona fede dei ragazzi).

Vengono ad interrompere l'amicizia non un venir meno o la paura ma i valori migliori: Pasquale cede per fedeltà al suo senso di protezione.

In quanto poi all'individuare se la situazione del film è proposta come conseguenza sociale o come fatto in sé; il parere più comune è stato quello di non vedere nel film un passato ben definito: non c'è un problema sociale ma semplicemente lo sfondo di una società in una situazione di caos nella quale rimangono certi valori forse solo per inerzia.

Si è sottolineato, comunque, che senz'altro è accennata una situazione ambientale però il problema di fondo proposto dal film è reale anche oggi al di fuori della guerra.

Purtroppo però arrivando a trattare questo problema del film si è notato come ancora molti non abbiamo le idee chiare sul modo di ac costarsi ad un'opera cinematografica.

Si è parlato di substrato sociologico (confondendo la sociologia con la problematica sociale) per affermare il contrasto fra due mon di diversi che non sono però il mondo degli e quello dei ragazzi.

Si è detto che per accostare "Sciuscià" bisogna prima conoscere l'ambiente e poi si potrà capire perchè gli individui agiscono così: cioè che De Sica ci pone essenzialmente di fronte ad un problema più sociale che umano, di cui non ci dà le cause ma i fatti.

Importante è quindi, dopo certe affermazioni, che lo spettatore cinematografico sappia che, perchè un film abbia un significato, prima deve essere conosciuto quanto più in profondità è possibile (conoscere un film dal punto di vista umano, estetico, morale, sociologico); non si potrà perciò individuare la vera problematica sociale che il film propone se prima non lo si conosce per quello che esso è.

Collaboratore (?)

Fino Spagnolo

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Ladri di biciclette"

di Vittorio De Sica

Coll: Elena MANGANARO

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

113

LADRI DI BICICLETTE

"Ladri di biciclette" è il film che ha fatto gridare al capolavoro da parte dei critici e del pubblico; ed i motivi che giustificano tale reazione, esistono e sono validi.

Innanzitutto non possiamo negare un valore simbolico a determinati elementi che fungono da punto base alla dialettica del film.

La vicenda, che potrebbe quasi sembrare banale, acquista un valore drammatico, umano e sociale, proprio in presenza di questi valori simbolici. La bicicletta, per il protagonista, non è la solita cosa a tutti nota, non è un mezzo di trasporto - il meno comodo, ma il più economico - non è mezzo di divertimento, non è uno sport, ma solo ed unicamente il lavoro. Senza di essa, il Ricci perde il posto di attacchino ed è proprio per questa circostanza che un oggetto banale, molto borghese, assume all'importanza assoluta nella lotta per la vita.

Con questo, non vogliamo attribuire alcun valore di critica sociale da parte di De Sica. Il regista, infatti, scegliendo il soggetto di Zavattini, non voleva polemizzare sul costume, né sulla differenza di condizione economica nelle classi sociali italiane. Questo film, al contrario ha messo in risalto un senso di solidarietà di categoria.

Osserviamo infatti, il legame di bonaria comprensione tra Ricci e gli spazzini municipali; essi lo aiutano nella ricerca della bicicletta e del ladro, con lo stesso senso di difesa della persona, che troviamo negli amici e compari del ladro.

Dunque, più che contrasto tra classe elevata e benestante, e quella operaia e povera, questo film rivela un contrasto materiale, effettivo tra l'onestà e la disonestà, contrasto che si proietta nel mondo affettivo e psicologico dell'individuo.

L'uomo onesto, di fronte alla disonestà, non solo, non riesce a vincere, ma ne è doppiamente vittima; Ricci, davanti alla realtà del furto subito, si trova dalla parte di una Giustizia impotente ed inefficiente; si trova dalla parte dei ladri, è quasi malmenato ed ammonito dal gendarme. Infine, per fronteggiare, non per vincere la lotta per la vita, deve adeguarsi, incompreso nella sua psicologia dalla gente borghese. Saranno però, proprio i componenti di questa classe sociale, a salvarlo dal peggio, non per un sentimento di comprensione, di solidarietà, ma quasi per un sentimentalismo borghese che per il trionfo di un valore assoluto positivo. E' la vittoria della commozione un po' superficiale, nata dal pianto di un bambino.

E Ricci resta ancora più povero in senso trascendente. Non può contare né sulla Giustizia, né sulla comprensione umana, ma solo nel sentimentalismo popolare, fatto di cose semplici come le lacrime di un bimbo, ma non di furti, di drammi psicologici e morali, di quelle cose, insomma, che costituiscono i problemi importanti e gravi, la linfa di vita di ogni uomo.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Dibattito del film:

"Ladri di biciclette"

Coll: Giulio SANTAGOSTINO

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

Ladri di biciclette

2° film del ciclo. Punto singolarmente importante e distinto nel neorealismo. (Alcuni affermano che sia l'opera migliore del neorealismo)

Domanda triplice ma di unica ispirazione:

1 - i contrasti possono avere od hanno di fatto una soluzione accettabile nel film

2 - su che cosa si fonda il contrasto e la sua origine

3 - in quale modo questo conflitto può risolversi di fatto e si risolve nel film.

Il problema di fondo del film è il disinteresse della società per l'individuo. Problema sociale, anche se non risolto socialmente (almeno in prima analisi) ma con contatti precisi, con realtà. La società organizzata viene rappresentata burocraticamente e l'individuo non ha possibilità d'aiuto su di essa. La società dei malviventi non è il nemico di Ricci, è solo un ostacolo: e di fatti Ricci rinuncia all'azione contro di essa. Il film tragico, tragedia psicologica.

Dalla speranza, Ricci passa alla disperazione: i moventi sono chiari ma non altrettanto gli effetti. Durante il dibattito due sono state le tesi: una, la più seguita, è quella secondo la quale il furto di Ricci è gesto di ribellione contro la società da cui è oppresso: è volontà di vita, di lavoro, di felicità.

L'altra, tesi solitaria, è quella secondo la quale il furto è tentativo di allineamento di Ricci con la società. E' ricerca d'equilibrio considerando altrettanto valida la società degli onesti e dei ladri, e ritenendo la società ufficiale incapace di dare il suo aiuto.

Ricci sente la necessità di rubare, e cerca d'adeguarsi allo stato di fatto.

La solidarietà è un fattore ricorrente nel film, ma è improduttiva.

L'unica che raggiunge un suo scopo è quella dei ladri: effetto dovuto non a un intrinseco valore, ma piuttosto ad una necessità psicologica e storica. La società è marcia, i contrasti non possono avere soluzioni, almeno di fatto: In effetti non è una società perchè non ha un fine: è un'accozzaglia di uomini che hanno un fine.

La risoluzione sarebbe un'incongruenza, perchè niente nel film ne fa sospettare la possibilità: eppure secondo alcuni, vi è speranza nella chiusa del film. Vi è un nuovo rapporto che apre la porta al futuro, vi è risoluzione sul piano personale. Questo è un equivoco in cui si è caduti durante il dibattito, pur avendo accennato a principi che, sviluppati, affermano il contrario. E' troppo facile dire che vi è speranza in virtù unicamente di quest'ultima sequenza. La speranza non è giustificata durante il film, e allora i casi sono tre:

1) gli autori non sono riusciti a fare sentire logicamente necessaria la speranza.

2) è un'aripensamento che non lega con il resto e ne è estraneo

3) non si tratta affatto di speranza, ma bensì di qualcosa d'altro.

Perchè si verifichi la speranza è necessario un elemento nuovo, sia esso storico o psicologico. Qui si vuole trovare l'elemento nuovo nella solidarietà tra padre e figlio. Ma questo non è elemento nuovo perchè

prima del furto la solidarietà tra padre e figlio esisteva, si erano staccati durante la ricerca e si sono ritrovati dopo il perdono del derubato. Non è una situazione nuova, è il ripresentarsi dell'antica, sia pure ravvivata da condizioni psicologiche più acute. Da una situazione antica non può nascere speranza nuova: al massimo si rivivificherà l'antica. La nuova speranza è la stessa che muoveva Ricci all'inizio del film. Quindi nessuna soluzione del problema, almeno personale: al massimo soluzione del dramma particolare. E' stata mossa una critica al film: la commozione è dovuta non al sentimento, ma al lirismo di De Sica.

Si è trovato il limite del film nella non risoluzione sul piano sociale del problema proposto. Occorre vedere se ciò è vero e se è un limite o, per caso non ne sia un pregio. Per vedere ciò è sufficiente sviluppare le notazioni quasi marginali, le impressioni dette durante il dibattito, cui non è stato dato eccessivo peso durante il dibattito stesso.

Il mondo è presentato disorganizzato, è un caos. La società non è capace di difendere i suoi componenti dai soprusi. La felicità di un uomo è affidata ad una bicicletta. Se la società è disorganizzata non può l'uomo sperare di vivere in ordine in essa. Ricci pecca perchè vuole la felicità, la sicurezza in un mondo di miseria: pecca perchè crede di averla trovata. A questo peccato deve corrispondere un'espiazione e questa è il crollo di tutto il bel mondo di Ricci. E' un procedimento da tragedia ed è una tragedia. Crolla la fiducia, prima nell'autorità, poi nell'amicizia, poi in se stesso. Cede infine ai suoi principi saldi di uomo onesto e positivo: va dalla santona ed infine tenta il furto. Quest'ultimo atto è psicologicamente una rinuncia alla propria dignità e al proprio ideale. E' un allineamento con la realtà effettuale, ma è soprattutto l'espressione finale della colpa, la feccia del calice. Almeno così crede Ricci, ma non è tutto. Quando lo prendono è rassegnato al linciaggio: è convinto di aver finito la sua ricerca, è calmo, rassegnato e pronto a sopportare la conseguenza delle sue azioni. Per quanto "ladro" è ancora uomo. Ma non è finita: perde la propria dignità d'uomo con il perdono. Involontariamente il derubato colpisce, e più duramente di tutti gli altri: gli impedisce di liberarsi della sua condanna, lo annienta, non è più responsabile delle proprie azioni. Ricci non piange mai se non in fondo, e non è la tensione psicologica spezzata che lo fa piangere, è la sconfitta su tutto il fronte. Sconfitto in un mondo sconfitto, rientra nella normalità. Se la società è costruita male, non può l'uomo superarla. Ricci si rende conto di questo e piange su se stesso e sul mondo. Piange perchè ha un figlio in quello stesso mondo. Ha trovato la solidarietà del figlio, ma è il fatto stesso dell'averlo che lo fa piangere. Film disperato e niente affatto ottimista, quindi tragedia classica in piena regola: peccato contro l'ordine stabilito, espiazione con distruzione della personalità, catarsi ed annichilimento. Non ha senso parlare di limite nella sua risoluzione sociale, perchè essa esiste, non è positiva, è disperata ma esiste. La risoluzione non deve essere necessariamente positiva altrimenti non esisterebbe il pessimismo. Oltre a ciò occorre ricordare che l'artista non ha la missione di indicare i rimedi dei malanni del mondo, ma quella di indicare un mondo.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Umberto D"

di Vittorio De Sica

Coll: Mariangela BRUNELLI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

UMBERTO D.

ANALISI NARRATIVA

Umberto Domenico Ferrari ci viene presentato durante un corteo di vecchi che protestano per la miseria della loro pensione; fin dalle prime scene, quindi, il film pone l'accento su quello che sarà il dato di fatto che verrà considerato nelle sue conseguenze: la miseria.

Prima, tuttavia, è bene puntualizzare il carattere del protagonista, di cui spiccatissimo è l'amor vitae, dal quale atteggiamento appaiono di conseguenza più evidenti i suoi rapporti con gli altri: quando egli grida alla padrona di casa la sua disperata volontà di vivere e di battersi per questo, che è un suo diritto, ella gli rinfaccia i suoi debiti, che tale diritto gli tolgono.

E' il fattore economico, che condiziona i rapporti con gli altri: la povertà gli preclude ogni comunicazione con il prossimo, gli ex-colleghi trattano con lui su di un piano freddamente formale, anzi se fanno premura di fuggirlo, mostrando una ben decisa volontà a non ascoltarlo, per non essere indotti ad intenerirsi alle sue vicende, con conseguente impegno spirituale e materiale. L'uno diffida della cordialità e della premura mostratagli da Umberto, e svia la conversazione; l'episodio dell'incontro con l'altro si conclude con molta efficacia quando l'ex-collega, già sull'autobus, viene a sapere quasi con lugubre soddisfazione che un comune amico è morto, accentuando la solitudine di Umberto col chiudere uno spiraglio di comunicabilità umana, che inutilmente era stato aperto: è l'ostilità che lo circonda risulta così compatta, che neppure gli si vuol cambiare un biglietto da mille lire.

La sua cordialità, è forse limitata da una certa superficialità propria dei rapporti di prammatica borghesi, tuttavia egli nutre un affetto sincero per la servetta Maria e per il cane Flike, gli unici esseri che gli sono vicini: il sentimento paterno per la ragazza rimane deluso per quel suo amareggiare con due soldati contemporaneamente, dei quali non sa esattamente il nome né sa chi è il padre del figlio che attende.

Chiusi entrambi nel proprio dolore, da questo sono maggiormente allontanati, ed è accentuato l'esclusivismo di Umberto D. per il cane: è qui che risiede la spiegazione di un certo squilibrio nella considerazione dei valori, per cui di fronte a Maria che gli chiede di intervenire presso i soldati, e l'ansia per il cane, egli abbandona la ragazza, correndo affannato verso il canile.

Deciso al suicidio, per ben due volte solo il pensiero di abbandonare il cane ad un incerto destino, e l'affetto per esso, lo trattengono: fatto a cui toglie assurdità la considerazione che solo in Flike trova conforto, e nella certezza di essere necessario a qualcuno, sia pure un cane, e che insomma la sua vita non è completamente inutile: condizione necessaria e sufficiente alla propria esistenza si pone, infatti, l'esigenza di uno scopo, e questo povero vecchio non è riuscito a trovarlo che in un cane, il quale, trasfigurato in forza di tale sentimento, acquista una nuova dignità.

Il ritmo del film porta avanti la vicenda molto lentamente con efficace risultato: essendo affrontato il problema della solitudine, non vi sono preoccupazioni di racconto, con la conseguente coerenza e giustificazione di passaggi, ma si pone la necessità di un approfondimento del significato delle azioni, cioè una penetrazione alla vita, interpretandola come la vede il protagonista. Quando Umberto trascura le la

crime di Luisa, De Sica ha voluto sottolineare non solo l'esclusivismo senile dell'affetto per il cane, ma soprattutto il fatto che ognuno al mondo è proprio solo nella società borghese, in cui ogni individuo deve far fronte da solo ai propri problemi. A conferma di ciò vi è la sequenza di Maria che al mattino si guarda il ventre per vedere se è grosso, e piange pur continuando il suo lavoro: magnifica descrizione di uno stato d'animo di solitudine e di disperazione, ma che è allo stesso tempo coraggio e volontà di non fuggire dalla vita, ma di affrontarla e di vincerla.

ANALISI DRAMMATICA

La storia vive in funzione di Umberto D: la sua dinamica tenue è il pretesto per sviscerare il dramma della solitudine in una vita che sfiorisce il dramma; il nucleo poetico, il motivo ispiratore del film consiste nell'attaccamento alla vita e in una disperata volontà di vivere fino in fondo la propria esistenza, il che, così spoglio d'ogni prospettiva metafisica, costituisce la vera forza di Umberto D. Svanita ogni traccia di sentimentalismo, l'umanitarismo si fa vero umanesimo, e i motivi dei conflitti umani, sono riposti non in una perenne contrapposizione di bene e di male, ma in più terreni ed umani fattori: la distinzione, qui è tra coloro che hanno e coloro che non hanno; il fattore economico è introdotto come elemento determinante delle relazioni umane. La solitudine di Umberto si chiama miseria; in questo sta la differenza con "Ladri di biciclette", dove la reale condizione del protagonista è più presupposto che un motivo organicamente svolto. Il film non parte da un fatto accidentale, ma si sorregge su di una logica di eventi e di conseguenze; qui, la drammaticità del film non è descritta, ma concretamente rappresentata ora per ora. Noi siamo abituati a vedere la lotta per la vita nei giovani, non in chi ha pochi anni di vita innanzi a sé: e qui si rivela la concezione profondissima dell'uomo che ha De Sica, la quale lo porta a compirlo sempre ugualmente valido, finché la vita non lo abbandonerà del tutto. C'era all'inizio la volontà di denuncia di una concezione umana incivile, ma l'osservazione profonda senza pietismo o ribellismo anarcoide, portava regista e sceneggiatore a intervenire con la propria volontà di lotta, con la propria fiducia nella vita e nell'uomo. Nasce questa figura di vecchio così pieno di dignità, così ricco di carica umana che, pur assillato dai problemi della sopravvivenza, non si inaridisce in essi, ma conserva invece la complessità della vita interiore, e non rinuncia alla difesa della propria personalità. Fortissimo è in lui, infatti, il senso della propria dignità: tuttavia non si può disconoscere il valore della sequenza all'ospedale, nella quale è affermata una più vigorosa sensibilità che non il decoro cosiddetto borghese: una suora rubiconda tiene sospesa davanti a lui, come ad un bambino, la corona del rosario: egli, profondamente umiliato, vuole sorridere come per rispondere al gioco, e il sorriso gli si trasforma in una smorfia di disgusto, di vergogna e d'umiliazione: sequenza di note volentieri intensità, e di una nitidezza espressiva, che testimonia la ricchezza umana di Umberto. Di questa dignità egli si fa scudo per difendere il proprio valore di uomo, perché non può rassegnarsi ad accettare la comune identificazione di miseria e di vergogna: questo, non si deve considerare come ribellione alla denigrazione della sua persona, ma la coscienza di una dignità universale come sacro diritto e carattere distintivo dell'uomo.

Tuttavia, non dobbiamo vedere in lui una grande spiritualità, un Dante in esilio, ma considerarlo nelle sue giuste proporzioni di uomo comune, con le sue miserie, quindi, e soprattutto con la sua debolezza: in particolar modo la fragilità pigra della sua età, quali l'esclusivismo affettivo al cane o la golosità intenzionalmente accentuata dal regista. E' proprio infatti della vecchiaia, cadere in una specie di infantilismo: obbligato a disfarsi di un vecchio dizionario, torna indietro per sapere il vero significato di una parola che gli aveva detto la padrona di casa. Anche la reazione alla prepotenza di costei, quando deve abbandonare la camera, che per lui rappresenta la casa, il rifugio caro della sua vita, pone in evidenza la sua debolezza: sul muro scrive una parola, reazione che fa violenza col suo linguaggio abituale, costrizione per porsi su di un piano brutale che non è il suo: fatto psicologicamente affine a quello che spinge i bambini a fumare, sembrando loro di porsi in tal modo sullo stesso livello dei "grandi". Così pure la sua assillante preoccupazione per la faringite: per Umberto non esiste comprensione: si spiega l'aria commiserativa e sprezzante del dottore che gli dice "se tu fossi giovane, di direi di toglierti le tonsille, ma cosa vuoi tagliarti alla tua età!". Questo è il secondo elemento della sua miseria: non si può aver fiducia in un vecchio, perché egli non può più dare, mentre ha delle esigenze per cui l'egoismo della società lo allontana da sé. Il suicidio non è tanto per la mancanza di denaro, quanto per il crollo di fronte al disprezzo e alla cattiveria di tutti: ha insomma paura del male che vede attorno a sé: il cane quindi, è l'unico da cui trae una speranza e un significato alla vita. Il motivo dell'egoismo e dell'incomunicabilità umana, così presente in De Sica, si concretizza qui in motivo polemico (anche se appena accennato) con la società che produce tali sentimenti immiserendo gli uomini e schiacciandoli sotto il peso di problemi che impediscono loro di guardare ai propri simili. Se esiste una solidarietà, essa viene incontrata da Umberto in gente di umile condizione: una servetta e un "maestro nell'arte di arrangiarsi", non in individui della sua classe di piccolo borghese. Da questo ambiente egli riceve invece dispetto ed ostilità, e qui sta appunto il limite del film: nel carattere troppo accentuatamente negativo degli antagonisti di Umberto, nel "contrapporre al personaggio comlesso figure che sono manichini, personaggi visti troppo unilateralmente e con troppo odio: la padrona di casa è un vero e proprio mostro senza vita interiore, per cui il suo conflitto con Umberto è schematico privo di reali giustificazioni, ridotto ad una meschina serie di cattiverie. In questa barriera di egoismo, di personaggi dipinti tutti con lo stesso colore, presi come pretesti al dispiegarsi del dramma di Umberto, sta il difetto che avrebbe potuto gettare il film in un astratto dilemma tra egoismo ed altruismo. Questa è la logica conseguenza di aver ristretto il proprio sguardo su di un solo settore sociale di cui era impossibile vedere il dispiegarsi di forze nuove, i cui conflitti rimangono individuali e non sociali. Arrestandosi al dato individuale, il problema era necessariamente irresolubile, e non basta pagarlo agli spettatori: il superamento dell'intima contraddizione di questo film è avvenuto solo grazie all'aver svolto con la massima coerenza il motivo centrale del film, quello cioè della lotta per la vita, e portandolo sino alla sua ultima, tragica semplificazione: all'alternativa tra vita e morte. Da qui scaturisce il vero, profondo ottimismo del film, a torto, giudicato d'intonazione pessimistica, ma che al contrario ribadisce il più positivo di tutti i motivi: una grande affermazione di vita, ed una esaltazione della vita umana, col che il superamento tra bene e male non avviene in sede politica, ma in sede umana. Il finale del film ha, dunque, grande forza positiva, nonostante la profonda amarezza che lo ispira, perché rappresenta la riconferma del motivo centrale che dà tanta profonda unitarietà alla vicenda: sappiamo che Umberto troverà in se stesso nuove energie cui attingere per vincere le difficoltà.

UMBERTO D.

Bibliografia

- Zavattini "Soggetto, Trattamento, Sceneggiatura" Rivista del cinema italiano 1952 n.2
- Zavattini "Soggetto per film. Note e Ritratto" Teatro scenario 1951 n. 15/16 pag. 7-46.
- Zavattini "Soggetto cinematografico" Sipario 1949 n.37 pag. 21
- V. Spinazzola "Riesame critico" Cinema Nuovo 1956 n. 86 pag. 21
- Recensioni: "Nation Picture Herald" 1955 19 nov. produz. Digest pag. 673
- Recensioni, note varie Preparazioni : "Miscellanea di Cinema" Maggio-dicembre 1951 I° vol.
- Risultati di un referendum: Milano 1952 da "Cinema" 1952 n. 84 pag. 2
- Luigi Fossati e Ugo Casiraghi - "Esame critico e recensioni" Miscellanea di Cinema gennaio-giugno 1952
- Franco Berutti "Esame critico" Sipario 1952 n. 71 pag. 25
- Guido Aristarco - "Esame critico" Cinema 1952 n. 80 pag 82
- Recensione da "Hollywood" 1952 n. 338 pag. 4
- G. L. Rondi - "Esame Critico" Bianco e Nero 1952 n.1 pag 80
- C. Battisti - "Note sul contenuto del protagonista" Cinema 1951 n. 72 pag 199
- Note di Lavorazione da Cinema 1951 n. 63 pag. 295
- Esame critico da Eco dal Cinema 1952 n. 20 pag 15
- Note critiche da "Rassegna del film" 1952 n.1 pag 30
- Esame critico da "Sight and Sound" 1953 ott/dic pag 87
- Recensione da "Europeo" 1952 n. 13 pag 45
- P. Baldelli - "Esame critico dei brani della sceneggiatura" Rivista del cinema italiano" 1953 n. 12 pag 7
- Note critiche, Inquadrature commentate da "Oggi" 1952 n.3 pag 20 n.7 pag 35
- Recensioni da "Rivista del cinematografica" 1952 n. 4 pag. 27
- Recensioni da "Europeo" 1952 n. 5 pag 18
- Note critiche da "Settimana Incom" 1952 n. 5 pag 33

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Dibattito del film:

"Umberto D"

Coll: Mariangela BRUNELLI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

UMBERTO D.

Realismo = ritorno alla rigerosità: cinema che mira a rendere l'immagine oggettiva della realtà dei fatti.

= fatto di cose

= interno all'uomo

3 nuclei: il mondo intimo di Umberto D.

rapporto tra Umberto D. e il cane e la servetta

rapporto tra Umberto e la società in generale: padrona di casa, ex-colleghi, ecc.

Realismo interiore: stato d'animo di rinuncia supera tutti gli altri: piena parabola discentente della sfiducia nell'uomo tanto che non si aspetta nulla dagli altri: il secondo personaggio è un cane. Non vi è rapporto di comprensione neppure con la servetta, anche lei vinta e rifiutata da una società che afferma solo certi valori: la sfiducia e il pessimismo, però, che ne deriva non giunge alla negazione della vita.

Film statico, si apre e si chiude con le stesse prospettive: qui De Sica e Zavattini prendono una precisa posizione di fronte al realismo: la validità sta nell'aver posto in scena un monologo interiore così monocorde da diventare opprimente. La vita di Umberto D. non ha soluzione perchè è stata spesa al servizio della società.

In De Sica c'è l'individuo col suo problema etico staccato da ogni organismo direttivo: non c'è lotta politica, ma una forma crepuscolare di realismo: un monologo.

Il regista deve calare il dramma della società nella vita dell'individuo: qui abbiamo l'uno ma non l'altra: alla lotta si è sostituita la rassegnazione: le persone sono allaccate al quotidiano, manca l'azione, lo strumento con cui si può agire sulla realtà per cambiarla.

Il limite del realismo, limite ideologico, sta nella sfiducia da parte di tutti i giovani e anziani, nella società vista come persone singole che si muovono in modo vago senza nessun concetto di enti o istituzioni che hanno il precipuo dovere di aiutare quelle persone da cui scaturiscono. In questo film De Sica soffre con i suoi personaggi pur non sapendoci dare una soluzione. Il tragico personaggio della servetta è dei più umani e vivi: la sua vita è distrutta in partenza da persone che l'usano come mezzo fisico e poi non sanno prendersene la responsabilità; manca, qui, qualcosa che educi

Interventi

Realismo = criteri di interpretazione dei problemi della realtà che si configura in un dato storico e individuazione delle soluzioni possibili

Realismo = come stile = limitazione dell'intervento fantastico dell'autore al fine di presentare una realtà che è oggettiva. In questo film possiamo parlare di realismo interiore perchè Umberto D. è innanzi tut-

to personaggio individualizzato in quanto i suoi problemi non sono quelli dell'uomo impiegato in generale. De Sica lo individualizza definendo soggettivamente i suoi problemi, quindi solo per illazione è possibile vedere quello che è la condizione generale dell'uomo tipico arrivato alla soglia della morte che si batte vedendosi rifiutato da quella società per la quale si è logorato.

Si impone per prima l'analisi del mondo spirituale del vecchio che presenta spiccatissima la dignità di Umberto: ad esempio quando si veste per gli infermieri, quando afferma di aver voluto provare se pioveva, invece che chiedere l'elemosina al passante.

Si contrappone la società piena di ingiustizia, di ambiguità morale, priva di ogni valore umano.

Riepilogo

Zavattini e De Sica presentano una visione pessimistica riguardo alla realtà storica a cui si riferiscono, affermando l'esistenza di valori individualmente, quasi che la società tolga doti umane all'uomo che viene a farne parte. La solitudine suona come condanna alla società: un cane è il tenue filo che lega alla vita Umberto D., trattenendolo dal suicidio. Il carattere di tristezza deriva da una mancanza di partecipazione di tutti gli altri personaggi, diventa amarezza quando Umberto D. e la servetta si trovano accanto, ciascuno preso dal proprio dramma, incapaci di aprirsi in un rapporto di comprensione nei riguardi dell'altro: non solo il mondo esterno non può portare aiuto a Umberto, ma il dramma consiste nell'incapacità, anche da parte sua di portare aiuto agli altri: la servetta piange e Umberto al rimprovera per il cane perduto. Le immagini per definire la società borghese sono vecchie, anteo guerra, perchè il tono di falsità, il formalismo, l'incapacità di entrare, il gioco strano dell'amore sono delle realtà di vecchia data, che incidono però ancora sui drammi del momento.

La ragazza è un animaletto, ma ella vive in una società adulta, caratterizzata da corruzione, di fronte alla naturalezza e alla sincerità di lei: da questo contrasto nasce il suo dramma di creatura che subisce la vita.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il Tetto"

di Vittorio De Sica

Coll: Mariangela BRUNELLI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

IL TETTO

21

Il film é una storia vera, costruita col metodo dell'inchiesta diretta: interrogando persone, osservando attentamente la vita di ogni giorno. Non solo le vicende dei protagonisti hanno avuto il loro antecedente nella realtà, ma quando viene descritto ha avuto una minuziosa verifica pratica: basti pensare infatti alla casetta costruita apposta e lasciata demolire per studiare il comportamento della guardia. Questo non deve, comunque, considerarsi una pignoleria, ma piuttosto una testimonianza del sincero impegno di Zavattini e De Sica per una maggiore aderenza alla realtà e per una più sicura verosimiglianza: a questo scopo é diretto lo sforzo di non fare concessioni allo spettacolo e al pubblico, mantenendosi su di una linea di semplicità adatta alla narrazione della vicenda, che é un dato di fatto, costruito senza sovrastutture di fantasia.

ANALISI NARRATIVA

Natale e Luisa sono i protagonisti di questa vicenda: più vivendo in una società essenzialmente ristretta, mostrano un'apertura umana spontanea, caratterizzata da ingenuità e purezza. La loro miseria non li intristisce: la povertà della cerimonia nuziale non fa invidiare i tappeti e la musica del matrimonio che ha preceduto il loro: si amano, e da questo amore traggono fiducia per il futuro. Non é un programma meraviglioso, che rende affascinante il loro viaggio di nozze, ma un'attività costruttrice protesa verso il domani, una coscienza del nuovo significato e valore della loro opera: la selva di case e di palazzi della periferia, incernano il prepotente sogno di lavoro, unità familiare e serenità. I due giovani sono abituati alla fatica, che non considerano una necessità opprimente, ma la trasfigurano con la sincerità del loro amore, per tratteggiare il quale De Sica ha usato una particolare delicatezza: il loro affetto é sincero, semplice: nessun sogno e nessuna speranza più o meno ambiziosa, macchiano il biancore dell'abito da sposa di Luisa. Questa, come fermamente ha difeso il suo amore di fronte al padre, con pari ardore allontana quanto può contrariarlo, per cui il problema della casa viene visto sotto tale aspetto: delicatamente suggestivo é l'incontrarsi dei loro occhi come una ricerca di conforto e di fiducia, che tradisce l'intimo pathos e la speranza che rimane viva solo in nome del loro amore, anche nel momento più disperato e ostile. L'essenzialità narrativa delle immagini e del ritmo, delinea efficacemente l'amore quasi primitivo dei due sposi: non vogliamo dire rozzo, ma basato su cose essenziali, ispirato da purezza e da una calda coscienza della realtà, ricco di spiritualità: e questo non fa cadere il film in una denuncia violenta, in un clima di parossismo o di rottura, ma in una pittura serena, a volte dolorosa ma mai disperata, in cui i sentimenti non sono tesi, ma naturali o spontanei. Esaminando il mondo che circonda i due giovani, troviamo, umanamente parlando, elementi negativi ed altri positivi. L'esame dei genitori di entrambi può lasciare perplessi, dato che la maggiore incomprendimento viene appunto da loro. La madre di Luisa non si commuove certamente per il matrimonio della figlia, anzi condivide il risentimento del padre, perché in tal modo ha sottratto una piccola entrata per la famiglia. Quanto ai genitori di Natale, l'uno é uno strano miscuglio di grettezza e di slancio affettuoso, l'altro appare sempre legnoso e chiuso: e in verità ci sembra strano che ignori l'effusione esuberante del poplino (effusione che peraltro é vista e presentata).

82

Robustamente narrato è il cognato Cesare, ammusonito e generoso; colta dal vero la servetta con cui Luisa al davanzale intreccia un dialogo smozzicato ma sorprendentemente vivo, la cui penetrazione psicologica così immediata richiama la sobria vivacità di Goldoni. Ma giova sottolineare, in sede narrativa, più che un contrasto di persone, un contrasto di cose: un'aria umida intrisa di mestizia dà un senso di oppressione, quando il carrettino del trasloco dei due sposi percorre la città; un cielo scontroso incombe sull'impresa notturna di Natale. La colonna di automezzi che incrocia il Colosseo, pone in risalto lo stridente contrasto tra la magnificenza imperiale e quelle luci sparute e livide; gli elettrotreni e i reattori sono segni di un progresso che accentua la loro miseria. A questo, si contrappone l'afflato vitale degli affetti dei due giovani sposi, i cui ideali e la cui volontà trovano riscontro in altri esseri vivi, che propongono aiuto per l'attuazione del loro progetto: qui De Sica afferma l'esistenza di una solidarietà, negata in "Umberto D", che trova forse la sua origine e la sua spiegazione nella fermezza di chi non chiede pietà, ma di chi lotta per l'affermazione e la concretizzazione di un'esigenza comune.

ANALISI DRAMMATICA

Drammaticamente il film si può dividere, alla luce del suo motivo ispiratore vale a dire l'esigenza del tetto, in tre momenti: dapprima una preparazione alla presa di coscienza da parte di Luisa della necessità della casa, poi la ricerca e i tentativi di soluzione, infine la determinazione di costruirselo da sé e l'edificazione di essa. Un susseguirsi di motivi prepara e rende conseguenza naturale la precisazione dell'esigenza di cui sopra: la mancanza di intimità della loro prima notte a Roma, l'umiliante promiscuità in casa del cognato Cesare, che viene aggravata da accessori di squallida realtà: le irritanti diatribe domestiche, i bimbi malati, le piccine di Cesare. E, mentre la sensibilità squisitamente femminile di Luisa è colpita dall'impossibilità posta da queste circostanze a tale situazione, solo l'annuncio della prossima nascita del figlio e il contrasto con il fratello, pongono nel giusto valore questa necessità agli occhi di Natale. Comincia la difficile ricerca: parecchie camere gli vengono offerte, ma nessuna garantisce quella gioiosa intimità sognata da Luisa: la momentanea risoluzione li divide: ed appare per questo tanto più insostenibile. Così si arriva all'ultima parte, l'esigenza del tetto si traduce in una decisione di costruzione, e qui sta la caratteristica fondamentale del film: la non individualità del problema; simboleggiata dall'apporto comune dato alla costruzione della casa. Notevole è l'intuizione psicologica di De Sica, per cui non vi è compattezza anonima di massa, ma individualizzazione senza isolamento: sottile ad esempio, è lo studio delle reazioni di fronte alla realizzazione del desiderio di una casa: l'ansia febbrile di chi lavora, il loro reciproco e tacito incoraggiamento, il dramma di Luisa combattuta tra speranza e timore, i piccoli imprevedibili incidenti. All'alba la scena patetica organizzata a beneficio dei vigili, non è finzione ma espressione di un reale pathos intimo: infine la sicurezza, la gioia: e non per un bene acquisito, ma per un diritto ottenuto: il film è tutto qui.

E' infatti un diritto, e De Sica fa di questo lo scopo della sua dimostrazione filmica: la miseria poeticamente trasfigurata, anzi annullata: è ricchezza spirituale, non è affermazione del proletariato in quanto tale; ma in quanto costituito da uomini, e quindi da sensibilità umana.

CONCLUSIONI

La sensibilità profondamente umana di De Sica, non fa del "Tetto" una polemica sociale-politica; il problema della casa assume un valore di necessità condizionata di quel rispetto e di quell'intimità che sono a base non solo della famiglia o dell'amore, ma della dignità dell'uomo in quanto tale. Il significato di questo film, almeno intenzionalmente, non rimane pertanto ristretto al mondo sottoproletario descritto da De Sica, ma si impone come valido su di un piano universale. Anzi, la miseria dell'ambiente accentua tale carattere dell'universalità: non un lusso, quindi, non una manifestazione capitalista, ma un'esigenza che non conosce barriere d'ordine economico nelle sue realizzazioni essenziali, seppure più approssimative. La semplicità dei personaggi sta quasi ad indicare ~~all'~~importanza premordiale di una casa, anche in coloro che talvolta vengono definiti "esseri allo stato di natura". Nessuna preoccupazione razionale, nessun cerebralismo, ma chiarezza e una certa essenzialità nella realizzazione filmica, caratterizzano quest'opera: anche a base dello studio psicologico è l'attenzione al naturale, allo spontaneo, al semplice. Ma è appunto questa attenzione, che attenua sensibilmente l'universalità del tema, che dovrebbe scaturire da una evidenza psicologica, molto più approfondita di quanto non sia in realtà: la struttura drammatica si perde nella chiarezza e limpidezza delle immagini, che fanno impietosire ma raramente capire o comunque riflettere. Ne deriva una caduta inevitabile nel particolarismo e nell'aneddoto, viene a mancare un respiro più ampio e più profondamente umano, che riempie ad esempio il dramma di "Umberto D", soppiandolo a dramma universale della solitudine e della vecchiaia, l'intenzione di costruire un dramma universale di ricerca di un tetto, è sufficientemente (universale) chiara, ma in sostanza manca proprio la traduzione cinematografica di questa intenzione, che si è costretti ad intuire soltanto.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Dibattito del film:

"Il Tetto"

Coll: Mariangela BRUNELLI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

Il Tetto

Interventi:

Solitudine di Natale nei suoi problemi di individuo.

L'individuo è presentato da De Sica tale da poter prendere il sopravvento sulla società: il carabiniere dà la multa e se ne va, ecc.; Umberto D., invece, deve ignorare la società.

Il film non è inferiore artisticamente dal punto di vista di approfondimento dei personaggi (ragazzi sofferenti ecc.).

In questo film vi sono giovani che vedono i problemi e li affrontano semplicemente, senza accuse alla società. Molti sono coloro che si comportano così: quindi, se il film vuole rappresentare un aspetto di vita presa dal vero, lo rappresenta.

Riepilogo

Uno degli elementi negativi fondamentali è la mancanza di misura nella costruzione dei personaggi: sembra un film fatto da un uomo che non crede più nei problemi che propone e quindi non può costruire personaggi credibili.

Il problema è dei più drammatici nella società contemporanea italiana: il problema di sposarsi ostacolato da difficoltà finanziarie si esprime come un problema a carattere generale. Qui due personaggi non hanno la possibilità di realizzare in un rapporto d'intimità il loro amore; devono costruirsi una casa e la costruiscono in opposizione alla legge. Elemento drammatico, seppur appena accennato nel film, è la possibilità di guadagnare; per Natale, solo quando non piove.

Ci sono, cioè, nel film legami e impedimenti che non riescono a diventare materia drammatica di tutta l'opera per una mancanza di misura nella costruzione dei personaggi. Il problema esiste in quanto ha cause radicate e indipendenti dai personaggi, e la soluzione a cui giungono, altre ad essere contro la legge, è quanto mai precaria: non risolvono, infatti, il problema della loro sicurezza e felicità, non danno garanzia al loro avvenire. L'errore del film fa sì che appaia come reale e consistente solo il problema della casa, ed una volta ottenuta, tutto è risolto.

Zavattini e De Sica costruiscono una storia con due personaggi convenzionali: la storia si evolve e i personaggi aderiscono strumentalmente alla vicenda.

Non vi è attenzione per i problemi intimi di Natale, né sottolinea l'exasperazione della ragazza che non sopporta di vivere in una casa dove non ha una vita sua, una intimità sua. Si arriva a porre sul volto inespressivo della protagonista un atteggiamento di bizza, di rivolta piuttosto da bambina capricciosa che da donna.

I personaggi non hanno interesse in loro stessi: basta paragonare il dramma corale del film "Ladri di biciclette" e la convenzionalità dei personaggi di contorno de "Il tetto". In questo film è evidente la po-

lemica di Zavattini e lo spirito "pantofolajo" di De Sica, e stona la speculazione sulla sensibilità facile alla commozione che esclude una presa di coscienza di fronte ai problemi a carattere individuale. Il film non risolve il contrasto tra il singolo e la società posto dai films precedenti. Questi affermavano che l'uomo è buono in se stesso, ma che diventando "prossimo" per gli altri (specialmente in "Umberto D.") diviene incapace di comprensione.

La mancanza di comprensione è dovuta anche al fatto che i persoaggi non sono tali, i drammi non drammi. Mentre nei films precedenti c'era una presa di coscienza sincera dei problemi da parte degli autori, qui non esiste: di fronte ad una solidarietà affermata al livello di narrazione e conclusione c'è la stanchezza dei due autori che non la realizzano, volendoci far credere a cose nelle quali anche loro non credono più.

- o -

Domanda: Si può parlare di involuzione o di evoluzione da parte di Zavattini e De Sica attraverso il tempo?

Interventi:

Sul piano artistico non si ha progresso verso il meglio: "Ladri di biciclette" è il film migliore; mentre vi è progresso verso una visione ottimistica nei riguardi della società.

Evoluzione nel piano di vita e nel grado sociale che De Sica ritrae; prima non vi è speranza, qui più ottimismo, più umanità, anche, in coloro che circondano i protagonisti.

Inborghesimento, non miglioramento della società. Lo studio dei personaggi è pessimo, non hanno verità: quindi involuzione.

Riepilogo

Personaggi convenzionali: di fatto l'interesse anche dei compagni si limita ad una constatazione che non riesce a rivare in loro nessuna verità, nessun atteggiamento che sia significativo di una posizione di fronte ad una realtà storica e sociale dell'Italia 1956 e di fronte alla vicenda; sono, cioè, macchiette, che di loro stessi non dicono nulla.

La falsità dello studio dell'ambiente, paragonata alla verità ambientale di "Ladri di Biciclette", è indice che l'interesse degli autori va spegnendosi. Ne "Il tetto" non esiste più l'esigenza, ma esiste solo una maniera, una forma vuota; si rivela film stanco caramelloso, affidato in prevalenza all'azione.

La presa di coscienza è valida e sincera sia in "Ladri di biciclette" che in "Umberto D.": degli uomini che non riuscivano a diventare personaggi, cioè significativi di una situazione a carattere generale. L'uomo ha meno bisogni di carattere materiale, ma rimangono inalterati quelli di carattere morale e spirituale.

La solidarietà umana che manca in "Sciuscià", "Ladri di biciclette" e "Umberto D." si afferma improvvisamente nel film "Il tetto", segno, però dell'affievolirsi di quella partecipazione che legava Zavattini e De Sica alle cose rappresentate. Questa contraddizione presenta un processo di parabola di involuzione nei due autori, che non riescono a realizzare la speranza diversa che affermano, perchè ne sono diventati estranei.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Ciclo:

Il Neorealismo

Coll: Ambretta FRANCI
Elvio GIUDICI
Giuseppe RIGOGLIOSI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

b) IL NEOREALISMO

Col termine neorealismo si intende, quasi per antonomasia, il movimento cinematografico italiano del dopoguerra, e troppo spesso, ci sembra, si fa leva su questa definizione (peraltro alquanto semplicistica), per sottintendere un movimento essenzialmente demolitore, quale l'esistenzialismo e simili, o, peggio, un capovolgimento di valori in sede ideologica. Movimento rivoluzionario il neorealismo lo fu, nessuno può negarlo, ma rivoluzionario rispetto a vecchi schemi chiusi e tradizionalisti, rivoluzione nel modo di concepire e presentare l'uomo, e rivoluzione infine nel campo stilistico: tutto questo il neorealismo lo fu, e quindi lecito è l'appellativo di "rivoluzionario" usato, ma non ci sembra sia stato un movimento ispirato a caratteri di critica negativa, benché si sia detto anche troppo spesso che la fa finita con vecchie convenzioni tendenti a fare d'ogni film un racconto rigidamente preconstituito: nostra opinione è invece che esso non sia tanto una "riforma" quanto piuttosto un superamento. La ribellione di una corrente ad un'altra, è fondata su di una critica negativa al movimento precedente, oggetto di satira o comunque di processo demolitore: processo che viceversa il neorealismo non attua: ai telefoni bianchi non vengono opposti i telefoni neri, non vengono sottoposte a satire le commedie brillanti e piuttosto zuccherose che prima avevano riempito le sale cinematografiche: i telefoni, la superficialità, la faciloneria della "vita in rosa" spariscono, semplicemente.

Lungi quindi dall'assumere un carattere pessimistico, esso fu anzi un atto d'ottimismo collettivo, legato a tutta una serie di movimenti con simili producentesi in seno ad altri campi della cultura contemporanea, e che segnarono la risveglio degli intellettuali, i quali, sospinti da questa ondata morale ed umana, ripresero dopo anni di assenza il loro posto nella vita pubblica e politica della nazione.

Lecito pertanto ci sembra definire il neorealismo, sulla scorta di quanto detto finora, come un momento storico; perché non segue una ideologia rigorosamente tracciata in canoni estetici o regole intrinseche, ma è pur sempre legato alla storia, il suo legame alla quale non può essere trascurato.

Possiamo quindi inquadrare immediatamente il neorealismo come avente le proprie radici in tre terreni: letteratura, realismo francese, verismo italiano.

In campo letterario, le origini innegabilmente esistono e ingiusto sarebbe il trascurarle, ma ben poco ai registi serve la letteratura, se non come semplice addentellato intellettuale. Al realismo francese invece, e particolarmente al "populismo" di Renoir e al "realismo poetico" di Carné, il neorealismo si rifà con maggiore evidenza, ma è un appiglio che poco o nulla presenta di ideologico, spirituale o comunque intellettuale: la sua è una derivazione in campo puramente stilistico, ricerca cioè d'un linguaggio scarno, limpido ed essenziale.

Profondi sono viceversa i legami che lo uniscono alla corrente verista italiana capeggiata da "Sperduti nel buio" di Martoglio. Tradizione definita anche "regionalistica", che professava il credo del "robusto narrare", ovvero un modo di procedere fondato sui contrasti violenti tra ricchi e poveri, su mondi squallidi e desolati al tempo stesso, dominati da volti dolenti.

movimento questo che naturalmente sfocierà nella corrente realista, ad essa praticamente identificandosi, il cui fattore costitutivo é sempre una rappresentazione della realtà delle cose, prese nelle loro manifestazioni più semplici e più autentiche. E tale rappresentazione é fondata su di uno stile giornalistico, rapido e sintetico, che si sviluppa col documentarismo, inteso come ricerca dei motivi originali del paesaggio e della realtà circostante l'uomo: tendenze che aveva portato al documentario di guerra con De Santis, e che segnerà il primo accostamento di Rossellini alla regia, con "La nave bianca".

Possiamo quindi porre in quest'ultimo realismo il "neo" del movimento in esame, che, sorgendo nell'immediato dopoguerra, com'era prevedibile é d'atteggiamento essenzialmente spirituale, e prende come punto di partenza la riscoperta dell'Italia come patria comune, di una Italia che nasceva sotto il regno della libertà. E appare subito chiaro come questo movimento non sorga con l'aspetto d'una scuola, ma d'una tendenza: i films neorealisti hanno in comune il linguaggio (fondato in sostanza su di un disprezzo verso tutto ciò che é mestiere) la realtà stessa (quella del dopoguerra) e la diffidenza verso tutto ciò che é falso e ricreato artificialmente, una sfiducia cioè verso i mezzi normali del cinema inteso come arte narrativa: ecco perché il neorealismo porta impetuosamente la macchina da presa fuori dei teatri di posa, nelle strade, nei vicoli nascosti, nelle piazze rigurgitanti di folla: folla in cui sceglie gli attori, piazze e vicoli in cui ambienta la vicenda, senza una sceneggiatura prestabilita. Si impone a questo punto chiarire come questo fatto non comporti un'identificazione o comunque un riacciarsi del neorealismo con quello che é il naturalismo, il primo infatti tentando di far parlare le cose con la loro voce, interrogando

la realtà, e il secondo invece trovando nella realtà una risposta prevista. Il neorealismo sorge all'insegna di un impegno morale, di un bisogno di sentirsi legati al proprio tempo, non tanto per esprimerlo, e interpretarlo soltanto nei suoi eventi più crudi e più tragici, quanto piuttosto, come dice Antonioni, "per accoglierne le risonanze dentro di noi". E per far ciò, il linguaggio fondato sullo stile giornalistico era non solo il necessario, ma l'unico modo per tradurre in linguaggio cinematografico quell'ansia di cogliere la realtà, il dato di cronaca che si faceva storia, non per realizzare violenti contrasti o torbide passioni popolari, ma per una presa di possesso della realtà stessa da parte della coscienza, una valutazione della presenza degli uomini, che può realizzarsi soltanto raccontando fatti minimi, senza intromissione della fantasia, sforzandosi di scandirli in quello che di umano e di storico, di determinato e di definito contengono; ~~ma~~ la sua esigenza etica é sì é orientata verso il problema sociale, ma non come contemporaneamente stava facendo e continuerà a fare l'esistenzialismo, bensì in una ricerca e in una proposta di nuovi valori in campo ideologico, in una sensibilità sorta dalla visione delle miserie del dopoguerra: sensibilità che si concretizza in semplicità e sincerità, il che ovviamente fa della denuncia sociale la parte più larvata del film neorealista. Tale denuncia inoltre, latente e del resto inevitabile, non é mai polemica: perché il fatto non é sociale, ma individuale, poggiato interamente sul singolo, alle cui spalle soltanto, esiste e si muove la società.

E la salvezza dell'uomo, pressoché mai coincide con quella sociale: soluzione quest'ultima, del resto, il più delle volte neppure proposta:

perché, ed é di fondamentale importanza il notarlo e il tenerlo presente nella valutazione globale del neorealismo e dei films neorealisti, la soluzione che essi propongono é su un piano strettamente di sentimento, mai di realtà concreta: ed é ciò, che stabilisce una solidarietà tra personaggi e pubblico, fattore che ebbe un peso determinante nel successo di questa nuova corrente, che presentava uomini i quali si limitavano a spiegare se stessi, e che in forza d'una intuizione immediata, il pubblico cattività per istinto. Da ciò scaturisce quell'altro peculiare aspetto del neorealismo, che fa definitivamente scomparire la figura dell'eroe, dell'uomo cioè dotato di qualità eccezionali, in virtù delle quali era superiore alla massa, era un idolo e un'utopia. Come pure scompare la maledetta dalle ciglia chilometriche eternamente socchiuse, appesa a tendaggi e instancabile tritacuori: ma col tramonto di queste due formule, é un'atmosfera intera che cambia, spazzata via dal vento che irrompe dalle finestre aperte del neorealismo, e portandosi all'esterno.

Come si é detto, questa ventata ha origine definitiva nel '45, con "Roma città aperta" e con "Paisà": e già in queste due opere apparve evidente quanto dicevamo sopra: il formarsi d'una istintiva solidarietà tra personaggi e pubblico, in una raffigurazione corale dell'umanità, colta nel suo difficile moto progressivo, e caratterizzata dalla realtà storico-sociale. Se la sensibilità romantica dell'anteguerra aveva isolato l'uomo in una disgregazione sociale e in un prevalente carattere di autobiografismo, già il realismo aveva tentato di ricomporre il dramma dell'uomo e di mostrare la socialità che lo circonda: e questo nuovo messaggio é raccolto e interamente portato a termine appunto in "Roma città aperta" e in "Paisà": messaggio fondato sulla comprensione per le creature offese dalla paura e sulla bontà verso l'uomo della strada, che possiede, e si vede restituito, un volto umano. Dopo il disfacimento dell'ultimo decennio, gli spiriti cominciano ad avvicinarsi nuovamente tra di loro, e ognuno, nella ricerca disperata di se stesso, scopre gli altri: Visconti stesso dichiara che "quello che ora interessa e necessita é un cinema antropomorfo": l'uomo, passata la bufera della guerra, riscopre l'uomo.

Qui sta il fulcro del richiamo neorealista all'intelligenza del problema sociale, alla comunità fondata su di una comune dignità e su comuni valori di civiltà; e se inizialmente questo richiamo é d'una realistica crudezza e schematicità, dominato dal senso del corale, in seguito si nota come un ripiegamento, operato essenzialmente da De Sica: dal mondo e dalla folla in generale, si passa all'uomo in particolare: uomo normale, né santo né mostro, uomo della strada ma al tempo stesso l'uomo che non é più uno dei tanti facente parte della società, ma un essere soggettivo, nel quale é calata tutta la realtà circostante.

La concezione dell'uomo in De Sica, é un punto veramente spinoso della questione neorealista, per evidenti motivi: essa infatti investe il problema morale dell'intera corrente, e su di essa innumerevoli sono state le polemiche, nell'uno e nell'altro senso.

Nella relazione sul convegno di Parma del '53, il Rondi scrisse che er-

urato é definire marxista il neorealismo, interpretando esso moralmente la realtà, e da una moralità essendo nato (questo con particolare riferimento a Rossellini): e De Sica, nell'esprimere la realtà in tutta la sua pienezza "aveva seguito la via tracciata dal Cristianesimo, solo esso potendo infatti spiegare l'essenza delle cose, vedere cioè nell'uomo non soltanto l'aspetto immanente, (~~vedere~~) materiale, ma anche quello spirituale..

Veramente, é difficile avallare, in una analisi generale e il più possibile obiettiva, questa teoria: ma neppure quella opposta, che presenta l'uomo di De Sica come individuo marxista, ovvero immerso in un movimento di massa (massa di cui sarebbe il simbolo) che con lui protesta contro l'indifferenza e l'ingiustizia sociale. Più acuta, sostanziale e complessivamente molto più centrata ci sembra invece la visione che dell'uomo e di De Sica hanno il Gigli e l'Aristarco i quali, in due scritti indipendenti l'uno dall'altro, entrambi, sebbene separati da ideologie che normalemente si escludono a vicenda, presentano De Sica come in cerca di un elemento comune a tutti gli uomini, un istinto o un "quid" in generale, che sia in grado di spingere gli uomini stessi in una ricerca degli altri, in un desiderio di comunità in un mondo frantumato, una società che per riformarsi deve necessariamente partire dalla formazione di singole comunità umane: e questo valore, questo legame naturale, De Sica lo trova nella solidarietà, ovvero nell'apertura spirituale istintiva, mossa da un senso tipicamente umano di appoggio agli altri in nome dell'antico motto "l'unione fa la forza", in un mondo spossato, uscito da un incubo durato lunghi anni e quindi privo di fiducia e di spontaneità.

Ma questa solidarietà sarebbe ancora un motivo tipicamente socialista (oltre che, in parte, anche cristiano) se a questo punto De Sica, non si distaccasse da entrambe le concezioni, rivestendo e interpretando questa solidarietà con la sua poesia: é perfetta la definizione del Gigli a proposito della visione umanistica di De Sica: "ha bisogno di veri poetici, oltre che di veri umani". Ma, e qui sta la grandezza del regista, la poesia intesa non come senso lirico della parola, come posizione superiore dello spirito, perché questa sarebbe del tutto insufficiente a riscattare l'uomo: questi si riscatta perché la sua poesia é VERA, semplicissima, fa parte della realtà ed é una realtà. E' la poesia che sorge e si sviluppa a contatto con le vicende quotidiane, e genera ancora i valori essenziali dell'uomo: la speranza e il desiderio di vita.

E' a questo punto che la poesia di De Sica cerca la realtà di Zavattini, che a poco a poco con i suoi scritti e le sue sceneggiature, diviene il convinto assertore del neorealismo integrale, assetato di realtà e nemico d'ogni invenzione romanzesca (nel senso che non presenta una realtà modificata o alterata da elementi fantastici, sollevando piuttosto le vicende negli schemi della fiaba): é insomma talmente immerso nella cronaca, da ~~aiutarla~~ aiutare e dimenticarsi della storia.

Ecco il periodo ^{aureo} del neorealismo, l'epoca di "Ladri di biciclette", "Umberto D" e "Miracolo a Milano": e come tutti i periodi aurei, contiene in sé, come vedremo più avanti, i germi della sua crisi.

Come si vede, dunque, la posizione di De Sica é particolarissima e del

tutto originale: si è portato ad una posizione di sereno giudizio, di sentita pietà per la miseria, di commossa tenerezza per l'oppresso: sentimenti, questi che, per la loro semplicità essenziale, trovano nella limpida coerenza del linguaggio neorealista il mezzo ideale e insostituibile con cui esprimersi, e che permette un'evidenziazione psicologica prima raramente verificatasi con pari pienezza e completa riuscita. Da quanto detto, ne deriva come conseguenza ovvia il disinteresse che De Sica ha per la denuncia polemica ad una società che nemmeno considera tale: esiste ancora, l'antica frattura tra ricchi e poveri di "Sperduti nel buio", ma è stemperata dalla sua vena poetica, così profondamente umana: non è denuncia, è amara constatazione (il comitato di beneficenza in "Sciuscià", il mondo dei commendatori in "Miracolo a Milano" e "Umberto D"), ma non si sofferma su di essa: a lui interessa l'uomo, ed è l'uomo che deve essere salvato, che deve inserirsi e far parte d'una società che gli permetta di soddisfare i suoi ideali, che non si veda più negati quelli che sono i suoi diritti da una giustizia che non è giustizia (l'amara scena dei ragazzi nel cortile del Tribunale in "Sciuscià"), da un mondo che tenta di sopraffare il debole ("Miracolo a Milano") e rifiuta il vecchio ("Umberto D").

Con ciò egli si porta ad una visione evidentemente ottimistica, ma è un ottimismo che il mondo esterno vela d'amarrezza: va però notato che se il mondo di De Sica è soffuso di tristezza, non è però mai malato di disperazione. Così come, in un momento storico notevolmente simile a questo, il mondo di Cechov riassumeva il dramma collettivo dell'intera Russia, De Sica presenta l'uomo tipo: non è diverso dagli altri, è uno degli altri: in lui come nel commediografo russo, il dramma attrae per il suo segreto dolore di vivere: un dolore che chiama solidarietà. In comune essi hanno la non-soluzione sociale e la soluzione invece al problema dell'individuo, in Cechov schiacciato dalla natura e in De Sica dalla società. È interessante notare come due autori come questi (una influenza tra i quali è ovviamente fuori discussione), accomunati da un momento storico se non identico almeno simile, in due paesi di tradizioni estremamente diverse, abbiano entrambi ritratto uno stesso uomo, per il quale, anche se avvilito, angosciato, illuso un attimo e subito deluso, non tutto è perduto, e la sua tristezza non è solamente intrisa di pianto: come molto certamente nota il Palmieri, "vi balena lieve, un sorriso amaro, di quelli che incidono una ruga profonda a lato delle labbra, e che nasce da un umorismo sostanziale, che è poi un aspetto della pietà".

Una porta è sempre aperta all'uomo, cui nessuna situazione, per quanto amara e disperata possa essere, toglie un'ultima speranza, che sempre scaturisce dalla bontà naturale che tutti abbiamo nascosta in noi. Per fino in "Sciuscià", mentre il pianto disperato di Pasquale è un grido di rivolta e d'accusa, il cavallo bianco incita ancora a sperare, a sognare in attesa di tempi migliori: nei momenti più crudi e angosciosi è un piccolo moto poetico, che risolve in un sorriso un'atmosfera di tragedia. Si è detto dei simboli della bicicletta e del cavallo bianco: ma ciò che maggiormente esprime quel senso insieme umano, poetico e sociale di De Sica, è la visione del mondo dei barboni in "Miracolo a Milano", che volano tutti insieme attorno al Duomo, per andare poi (a cavallo delle scope) un po' il simbolo che li rappresenta) verso le nuvole, verso un paese dove "buongiorno vuol veramente dire buongiorno". Il mondo che essi cercano non è il nostro, d'accordo, ma tuttavia esso esiste, DEVE esistere, e De Sica in esso crede. Ed ecco la vera, intima ragione di quanto detto più sopra, ovvero che la critica e la polemica sociale, che pure esistono in molti altri films neorealisti, in De Sica sono poco accentuate, e comunque sono conseguenze, non cause: la sua è una denuncia puramente umana, contro le fratture che separano gli uomini, che impediscono loro di intendersi, che contaminano la poesia naturale di ognuno.

Ciò che costituisce l'essenza dei film neorealisti in genere e di De Sica in particolare, dopo tutto quanto è stato detto, è chiara che costituito da uno stato d'animo : e tale stato d'animo scaturisce e trova la sua ragione profonda nella realtà circostante: ma QUELLA realtà, la sua cioè, che gli permetteva il crearsi della solidarietà tra pubblico e personaggi di cui si diceva prima.

E via via che la situazione sociale s'evolve, che le rovine e le situazioni particolari del dopoguerra si disperdono in una pluralità di film e d'interessi, il neorealismo entra in crisi. Esso aveva dato le sue opere più persuasive finché poteva esprimere la storia di un'anima, e ora scivola pian piano nell'aneddotico, e l'uomo non trova più la forza di diventare personaggio; perché all'inizio si presentava l'uomo solo, la società non esistendo o per lo meno esistendo una larva di società, faticosamente ricostruente se stessa, ma che comunque era alle spalle del protagonista. In questo caso la realtà è costituita appunto dai singoli stessi, che si organizzano in comunità. Quando però in seguito la società si costituisce (più o meno bene o in basi più o meno solide non importa), allora diventa necessario presentare la folla, si impone il problema della società nella quale confluiscono tutte le comunità precedenti: e presentare ancora il singolo, significa inevitabilmente scivolare nell'aneddoto, nella casistica del teatro popolare: significa compiere l'inchiesta giornaliera soltanto, non più l'inchiesta umana. Si profila dunque quello che è stato sempre il limite interno di ogni forma realistica, ma che in questo caso è un limite di rottura: se realismo è, dovrebbe essere integrale e presentare TUTTA la realtà: e quando questa comincia ad annoiare, la si sostituisce al pittoresco, con la schiettezza del colore locale. Il germe di ottimismo che era sempre presente nei film neorealisti precedenti, è ampliato a motivo dominante dell'opera: appoggiandosi al Bianchi, giova notare come esso non sia un ottimismo di comodo, ma "schietto, plausibile e colorito di bonarietà, espresso attraverso immagini indimenticabili". Castellani gira "Due sodi di speranza", più tardi uscirà la serie di "Pane, amore": ecco la miserie diventare allegre, gli stracci colorati; questo perché è la vita italiana, stessa che si ferma, né del resto si può ragionevolmente pretendere da una società immobile un cinema in progresso. Da qui al convenzionalismo, il passo è breve: e del resto ogni riforma ad uno schema, una volta sovvertito quest'ultimo, è "a fortiori" organizzato in schema.

Né va dimenticato un altro aspetto della causa che ha determinato la crisi: se è vero infatti che il neorealismo è un movimento a carattere spirituale, che cioè porpone un'ideologia, è altrettanto vero che tale ideologia altro non è che una logica conseguenza dei tempi: occorre rifare tutto da capo, e per farlo l'uomo deve necessariamente cercare e trovare se stesso e gli altri: deve riscoprire quei valori essenziali che gli permettano di credere che VALE LA PENA di costruire ancora. Ma, una volta riscoperti quei valori, e accettati e assimilati, occorre cercare altri, le necessità dei quali via via si affaccia nella vita e nella problematica di tutti: e se la critica distruggitrice dell'esistenzialismo (che si limitava alla sola critica, nulla di nuovo proponendo) muore per logica conseguenza della sua struttura, del neorealismo resta il solo suo linguaggio, quel linguaggio scarno ed essenziale che lo aveva caratterizzato, fatto di immagini chiare, prive dei compiacimenti

calligrafici d'un Visconti, ma appunto per questo strettamente legato a quello che esprimeva, col quale formava un tutt'unico, praticamente inscindibile. Impossibile, infatti, separare la semplice, chiara e limpida mentalità dei personaggi di De Sica, mossi da sentimenti basilari e così coerentemente logici, dal linguaggio altrettanto limpido ed evidente che il neorealismo offriva, ma che solo a questi particolari personaggi e per quel particolare mondo poteva adattarsi. Occorre inoltre tener presente che il neorealismo non fu mai una scuola nel vero senso della parola, ma piuttosto una tendenza, non esprimendo se non la visione del mondo che ne ebbero i singoli registi, pur accomunati, come abbiamo detto all'inizio, da un comune linguaggio e da una comune realtà che essi tuttavia interpretarono e proposero in particolari stati d'animo: ed è logico che una tendenza finisca lentamente, secondo un processo involutivo derivato dalla mancanza di un "modo" fisso e ben definito.

E nessun film meglio del "Tetto" riassume e conferma tutto questo: in esso si vedono chiaramente i segni della crisi, una crisi logica e inevitabile, come tutte quelle che scaturiscono dalle premesse stesse su cui poggia un movimento: dell'ideologia neorealista resta quella che il Beck definisce come "metodologia del fare", incapace di adattarsi ad un mondo cambiato, un mondo che fundamentalmente ha ritrovato il suo equilibrio, che ha mutato il suoi problemi e le sue esigenze. Una denuncia qui è fuori di luogo: si potrebbe fare, qualcuno anzi nel film l'ha vista, ma De Sica, è volto solo al sorgere d'una casa che ospiti i due sposi ragazzi: e si trova impacciato, la sua commossa poesia si perde nelle strettoie dell'aneddoto, non trova più consistenza, propone qualcosa che il pubblico ha già accettato, e che non si sente più intimamente unito al personaggio dello schermo. Ma questo terzo tempo del neorealismo, si può ancora definire come tale?

In effetti ben poco del neorealismo è presente nel "Tetto": forse ancora meno di quanto ci sarà più tardi in altre tendenze: si è definita questa ultima e definitiva involuzione come il "figlio illegittimo" di quello che era il vero neorealismo precedente. E la definizione rende benissimo l'aspetto trasformato, e in un certo senso degenerato, dell'ultimo neorealismo, cui tuttavia non può essere negata una paternità di sangue col grande movimento tipicamente italiano che, sorto al momento giusto, è finito in sordina, lentamente, innestandosi in logica continuazione in tutte le tendenze che da esso seguirono.

Non esiste una reazione al neorealismo: tutte le correnti che lo seguirono lo ripresero, gli diedero forma e dimensioni diverse, ma contengono sempre il fulcro della sua ideologia: e ne sono recenti conferma gli ultimi film italiani, dal "Brigante" a "Scano Boa", che operarono una naturale e felice sintesi tra le esigenze narrative e contenutistiche più attuali e quella che si può definire proprio l'ossatura del neorealismo.

Collaboratori:

Elio Guicci

Ambretta Frauci

Giuseppe Regazzioni

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Il grande coltello"

di Robert Aldrich

Coll: Anny CASANOVA

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

IL GRANDE COLTELLO

R. Aldrich

"Charlie, Charlie! aiutami, aiutami" Con queste parole gridate a qualcuno che non esiste più o che forse moralmente non è mai esistito si chiude un'opera che è una accusa e già una condanna.

Il film che si apre con l'immagine di Jack Palace quasi sull'orlo della pazzia, sopraffatto dalle situazioni creategli da quella vita che egli stesso aveva scelto tradendo i suoi ideali, ci trasporta di forza, col titolo, in un mondo di inquietudine, in cui il problema è cercare di sopravvivere.

"Il grande coltello" si caratterizza tutto in una sola parola: l'audacia. Audacia nel soggetto: Aldrich non solo presenta la storia di Charlie Castle, una storia che direttamente colpisce il mondo di Hollywood in un'epoca in cui il problema è più che mai scottante, ma si accinge a realizzare il film in questo stesso ambiente, a sollevare ancora una volta la sua voce con un grido di accusa che esplode non solo dalla trama del film ma dalla sceneggiatura stessa: il contrasto notevolissimo delle luci e delle ombre, ogni figura sembra scalpellata, la scena presa prevalentemente d'angolo facendo risaltare e marcando i contorni in modo speciale, l'unità di luogo: tutto il film si svolge prevalentemente nella stanza della casa di Charlie, una stanza dal soffitto basso e opprimente, completamente aperta a tutto ed a tutti spalancata su un parco che sembra la realizzazione di un sogno.

Tutto questo si svolge nella fredda solitudine di quel soggiorno in cui due cose risaltano espressivamente: il bar, il pagliaccio di Renault:

Nell'insieme il linguaggio del film è secco incisivo, ^{l'ha di un'epoca} essenziale. E ciò si vede nella sceneggiatura, nella ripresa ^{staccata}, veloce, nervosa, direi e nella musica di sfondo irritante, continua, essa s'interrompe solo quando cuore e mente di Charlie sembrano trovare un attimo di pace, di silenzio, per marcare maggiormente il riprendere del frenetico ritmo di quella che è la sua vera vita.

Tutto il film sembra una cosciente pazzia corsa verso il suicidio, conclusione tragica non per il suicidio in se stesso ma per le cause che lo hanno determinato.

Riprendendo sotto mano tutto il film vediamo come esso inizi dinnanzi alla riproduzione del clown e termini dinnanzi allo stesso quadro: tutto un mondo è vissuto in quello sguardo.

E se vedendolo la prima volta veniva spontanea ricordare il famoso "ridi pagliaccio" con un senso di amarezza alla fine la frase viene ripetuta con una amara "ironia":

Ciò che nel film, psicologicamente colpisce è forse vedere come tutto il dramma è vissuto all'ombra della viltà sotto vari aspetti e se spontaneamente si condanna l'anima di ciascun personaggio, al termine del film, si capisce, si ammette, si scusa, ci si rispecchia, in essa.

Ognuno ogni giorno rivive in scala ridotta lì marcata, sottoposta alla considerazione di molti, nella vita solita vissuta in giornata lasciata solo a se stessi.

Lo sguardo di quel clown contiene il ricordo di un sogno irrealizzato, di un ideale tralasciato, di una sconfitta già subita ma non amarezza.

Se al termine del film si riporta il tutto nella di rimane solamente: il clown di Renault.

Vedere il dramma sotto una luce diversa, non di induttività sarebbe inutile ed utopistico.

Bisogna ammettere che Aldrich col suo film ha gridato molto e non ha posto rimedio, ha accusato ma non ha trovato una via di uscita, in fondo però il problema stesso è insolubile, sarebbe necessario per risolverlo mutare la mentalità di buona parte di società il che è impossibile.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Fronte del Porto"

di Elia Kazan

Coll: Massimo PIVETTI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

F R O N T E D E L P O R T O

(On the waterfront)

Prima di accingersi ad una analisi critica del contenuto sia etico che estetico del film "Fronte del Porto" sarà bene premettere in quali circostanze storiche esso è stato girato. Nel periodo dal 1952 al 1954, infatti negli Stati Uniti d'America si fece strada e si affermò un movimento politico detto "Maccartismo", in quanto il suo maggiore esponente era rappresentato dal Generale Mc Carty che tendeva a vedere dovunque dei nemici dell'autorità costituita americana, dei sovversivi, dei nemici dell'ordine pubblico. Fu quindi istituita una "Commissione d'Inchiesta Federale" che fra le altre persone maggiormente in vista non risparmiò i grandi nomi del mondo hollywoodiano. Fra gli altri anche Elia Kazan fu messo sotto inchiesta in modo particolare per la realizzazione del suo film "Un tram che si chiama desiderio", e si impegnò a non affrontare più in avvenire film contrari alle decisioni della commissione. Fu proprio dopo questi accordi, naturalmente smentiti da Kazan, che uscì in America il film: "Fronte del Porto".

Il soggetto di questo film traeva lo spunto da una serie di articoli del giornalista americano Malcolm Johnson sulle organizzazioni di gangsters nel porto di New York.

Ciò che senz'altro maggiormente colpisce in questo film è la straordinaria caratterizzazione che ci hanno dato Shulberg e Kazan dei personaggi, e soprattutto di Terry Maloy, nelle vesti del quale Marlon Brando ci ha offerto la sua migliore interpretazione cinematografica. Basti pensare al modo in cui egli ci è presentato: finge da esca per l'assassinio di un suo amico e dopo il suo atto infame ci si mostra semplicemente turbato da questo fatto.

Indice questo di una non completa assenza di coscienza, ma di una enorme insensibilità ed abitudine alla legge della Jungla che regna

nel porto. Oltre a Marlon Brando bisogna però ricordare anche Eve Marie Saint nelle vesti di Eadie e Lee J. Cobb attivo interprete del personaggio di Friendly.

Dato l'ambiente in cui si svolge la vicenda del film, ad uno spettatore superficiale esso potrebbe sembrare un "coraggioso documento delle lotte dei lavoratori" come fu definito da alcuni critici americani. Riflettendo bene sullo svolgimento del film però, dopo una analisi più profonda, ci accorgiamo ben presto che esso, per quanto riguarda il contenuto morale, non è che un film gangster come tanti altri, in cui i personaggi agiscono esclusivamente per motivi personali. Perché infatti Eadie affronta il mondo dei portuali? Perché Terry si decide ad affrontare Friendly? Non certo per motivi di redenzione sociale, ma entrambi per motivi personali ed affettivi.

Il punto di vista del regista, e quindi quello a cui è costretto lo spettatore, è quello di Terry ed Eadie che si muovono in un mondo che ci fa immedesimare nel loro dramma e ci induce a credere che la "realtà" sia la legge della Jungla che regna, sovrana incontrastata, nel porto di New York.

Per accorgerci della falsità di questo mondo basta che ci poniamo di fronte alla figura di Eadie. Essa è appena ritornata da un collegio di suore e non esita un istante ad imbastire una relazione con un portuale, senza accorgersi che costui è complice della morte di suo fratello, tanto che dovrà essere proprio Terry a rivelarle questo suo segreto. Sofferamoci un attimo alla scena in cui Terry si confessa ad Eadie, essa è una delle più importanti e tipiche del film e dello stile di Kazan. Appena cioè ci avviciniamo ad una presa di contatto con la realtà, vediamo che Kazan si serve di qualche cosa di esteriore, in questo caso la sirena del porto, per soffocare questa realtà e sottolineare la disumanità, la crudeltà del mon-

do in cui si muovono i due protagonisti. Dopo la scena in cui Terry entra nella stanza di Eadie ed esclusivamente con la forza riesce a farsi accettare da lei, la protagonista femminile perde tutta la sua validità, non solo, ma tutto il film si riduce ancora più di prima ad una vicenda di affetti personali, ad una storia gangster come tante altre. D'ora innanzi tecnica e contenuto si disgregano, il montaggio viene usato crudamente per aumentare la carica emotiva dello spettatore. Ormai tutta la struttura drammatica non ha più nulla a che fare con la polemica sociale o peggio con i "decreti sul lavoro" in U.S.A. Perfino il movente per cui Terry smaschera Friendly al processo è un motivo personale, ed è fortemente falsato da Kazan che ci mostra Terry come un eroe mentre non è che una spia che tradisce i suoi compagni che, finchè gli ha fatto comodo, egli ha appoggiato. E' appunto in questa scena che Kazan raccoglie i frutti della falsa impostazione, del falso modo in cui ha fatto muovere i suoi personaggi in precedenza.

Di fronte a questo film non possiamo non essere sfiorati dal pensiero che la commissione di stato non abbia influenzato o addirittura obbligato l'accondiscendente Kazan, fino a pochi anni prima iscritto al partito comunista americano, a farsi promotore di una scandalosa propaganda anti-democratica, antioperaia, addirittura antiumana, che servì in effetti al governo federale per l'approvazione della legge più oppressiva mai promulgata negli Stati Uniti d'America; secondo cui i sindacati portuali di New York, gli unici in realtà non controllati dai gangsters, dovevano cadere sotto lo stretto controllo dell'autorità costituita.

Peccato! "Kazan e Shulberg erano due uomini di genio, il genio è rimasto, sono scomparsi gli uomini!"

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Profilo del regista:

Elia Kazan

Coll. / Massimo PIVETTI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

Profilo critico di Elia Kazan.

Nato a Costantinopoli nel 1909 emigra presto in America dove, dopo aver svolto attività teatrale come regista ed attore si dedica al cinema esordendo col film "A tree grows at Broocklyn" nel 1945 e a questo debutto seguiranno poi "SEA OF GRASS" 1947 "Gentleman agreement" (barriera invisibile) "Man on tighrope" (salto mortale) 1953 "Boomerang" 1957 "Pincky" 1949 che affronta con ottimi risultati il problema razziale negli U.S.A. A questi films seguiranno poi quelli che gli permetteranno di rivelarsi in tutta la sua completezza: "Panic in the streets" (bandiera gialla 1950) "A streetcar named desire" 1951, "Viva Zapata!" 1952, "East of Eden" 1954, entrambi tratti da opere letterarie di John Steimbeck, a cui seguiranno "Fronte del porto" 1954, "Baby doll" 1956 e "Face in the crowd" 1957 "Spèân-dore nell'erba" 1961, nonostante la sua attività cinematografica Kazan continua a dedicarsi al teatro e le sue esperienze teatrali si riflettono quasi sempre nei suoi films. Egli non si cura mai della sceneggiatura nè di approfondire i caratteri umani e sociali della vicenda ma cerca soprattutto effetti spettacolari di regia. Tipico esempio di quest'aspetto di Kazan è "On the water front" dove vediamo sovrabbondare i virtuosismi tecnici, i primi piani a grandi effetti che valorizzano al massimo le possibilità espressive degli attori. Questa ricerca di effetti cinematografici si pensa sia data soprattutto dalla sua origine teatrale che lo spinge sempre più a differenziare i due mezzi d'espressione. Generalmente trae i suoi films da opere teatrali di tipo realistici anche se spesso si tratta di realismo più di maniera che di contenuto poichè le sue preferenze vanno a quei soggetti e copioni che gli offrono possibilità di virtuosismi tecnici. Per questo possiamo riconoscere in Kazan un grande regista ma non il vero creatore, l'autentico artista.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Giungla d'asfalto"

di John Huston

Coll: Marcello ACERBI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

"Giungla d'Asfalto"

IL REGISTA

John Huston è un tipo lungo ,magro col naso schiacciato tipico di ex-pugili . Figlio del grande attore Walter Huston spentosi una decina di anni or sono , nacque il 5 agosto 1906 a Nevada nel Missouri e tentò tutte le strade :fu come s'è detto boxeur, giornalista , attore e sceneggiatore di films .

Forse ebbe qualche vantaggio a Hollywood dalla prestigiosa presenza paterna .

Huston forse in memoria del suo passato e obbedendo alla più profonda natura sua ha il gusto della violenza, del rischio, cui si aggiunge molto moderatamente il piacere malinconico che gli deriva dalla constatazione del fallimento dei suoi personaggi.

Sempre gli eroi di Huston falliscono il loro scopo e lo raggiungono per caso senza che la loro volontà; i loro ostinati, lucidi, disegni riscuotino l'approvazione della realtà o del destino.

Il tema dell'autodistruzione, se così si può chiamare il divertimento del regista a distruggere le ^{sue} perfette costruzioni cinematografiche col tempo della satira e della caricatura, ritorna di frequente in Huston: nel "Tesoro della Sierra Madre" (1948) reclama vittime, patimenti dissolventisi alla fine in una ventata.

Ne "L'Isola di cerallo" sono i gangsters tesi alla salvezza a morire in una sparatoria finale.

In "Domani sorgerà il sole"(1949) sono degli illusi ribelli che muoiono per la libertà ,dopo che il dittatore evita l'attentato da loro tesogli.

"Giungla d'Asfalto" (1950) presenta un fatto nuovo:il fallimento avviene a posteriori,quando ormai tutto sembrava concluso felicemente. Con "Moby Dick, la balena bianca" (1956) come dice ottimamente Pietro Bianchi, :Huston raggiunge la catarsi del sarcasmo, trasferendolo addirittura su un piano apocalittico.

STRUTTURA NARRATIVA

La vicenda di Giungla d'asfalto si impenna su tre punti ; presentazione dell'ambiente: da una parte la polizia e dall'altra la malavita; preparazione meticolosa e conseguente realizzazione del colpo alla gioielleria più ricca della città; punizione dei gangsters e svanimento di tutti i sogni .

Tutta la vicenda è sottemessa come dice Guido Aristarco a una specie di "giustizia di Dio" e come dice Pietro Bianchi "Caso che con una serie di banali intoppi fa sì che alla fine della vicenda in un modo e nell' altro che la giustizia trionfi ".

Come racconta è banale ma la profonda conoscenza dei caratteri degli uomini di Huston riesce ad animare la storia presentandoci veramente i più svariati tipi umani , e necessariamente per questa ragione , Huston non può trascurare quel lato della società che Hollywood considerava

Ritornando alla giustizia bisogna dire che la polizia appare solo all'inizio e alla fine della vicenda , dato che il polizietto corretto fa parte di quel mondo di personaggi rappresentato da Huston per cui essa non occupa quella parte retorica e scontata di tutta la serie dei films gangsters, quindi la conclusione in cui l'ispettore ci fa sentire le voci delle varie autoradio , la interpreterei solo come conclusione della vicenda in sé non come contenute narrative , tutto sommato quindi la trova abbastanza scadente.

Ad Huston interessano non i risultati ma il processo dell'azione ; i modi attraverso i quali il fallimento si esteriorizza giustificandosi.

STRUTTURA DRAMMATICA

Come ho detto nella STRUTTURA NARRATIVA ad Huston non interessa il risultato della vicenda soprattutto, ma il processo dell'azione e lo vedremo nei particolari con cui egli ci descrive questa storia.

Dinanzi alla ~~for~~ giustizia che infrangono e alla conseguente punizione Divina i personaggi reagiscono ciascuno a suo modo.

Per Doc il furto è un mezzo, che è sì usato con raffinatezza e amore scientifico, ma solo un mezzo per poter avere del denaro da spendere per le belle messicane, e per realizzare i suoi sogni di erotico.

Per l'allibratore è invece tutta la vita; egli è una persona che si fa trascinare dall'ambiente e, capitato nel mondo del vizio, ci guazza dentro a suo agio, trovandosi anche delle soddisfazioni, meschine, se vogliamo, come quella di prestare soldi al grande ricco avvocato, ma pur sempre soddisfazioni.

In opposizione a Doc c'è Dix, infatti anche per lui come per Doc il mezzo per conseguire il fine è illegale e ingiusto, ma per lui in un certo senso il fine riscatta il mezzo tanto è vero che il regista pur evitando anche la punizione, ne ha quasi compassione; il suo fine di raggiungere i campi soleggiati del Kentucky ed evadere da quel sozzo mondo per trovare l'antica felicità e pace, mostra già la sua consapevolezza del male e quindi la sua umanità che la distingue da tutti gli altri personaggi, tanto è vero che egli è l'unico, assieme allo scassinatore, ad essere amato e quindi seguito anche nella sua sventura. Tutti i personaggi sono uno in contrapposizione dell'altro. Al piccolo e meschino allibratore si oppone il detective privato, pronto a vendere al più ricco offerente la sua abilità di "pistolero".

Tra le persone di elevata condizione sociale troviamo due personaggi che sono opposti l'uno all'altro. L'avvocato amorale e cinico, che non ha affetto per nessuno, per non parlare della moglie, anche la bionda "nipote" che desidera le spiagge cubane è da lui considerata né più né meno di un divertimento, tanto è vero che quando lo arrestano non gli dispiace di abbandonarla e non ha parole che per sé stesso, quasi per giustificare il suo operato, dice "il furto non è che una delle molte

forme della lotta per l'esistenza .

Hemerych è il personaggio nei cui riguardi il castigo Divino è più severo, ne sentiamo vantare l'opulenza di mezzi, ma subito, da quando appare in scena, lo vediamo distratto e pronto a crollare, la sua agonia è più lunga, egli ha tempo di considerarsi un falito, dove invece gli altri non hanno che maledire la sorte di averli traditi all'ultimo momento.

Il commissario di polizia invece è rigoroso, pieno del senso del dovere e votato alla giustizia, il che non gli impedisce però di essere umano; vediamo all'inizio del film che dà al poliziotto, che forse potrebbe essere considerato l'altra "controfigura" oltre al detective privato, dell'allibbatore, la possibilità di riabilitarsi, e qualche volta addirittura melenso, come quando dà, all'epilogo, quella interpretazione un po' falsa e degna di un libro di educazione civica, della funzione della polizia .

Dopo questi esempi di esposizione dei personaggi, si può ben dire che Huston è un maestro di tensione e sa cos'è lo spettacolo. Essa dove i limiti della maniera costringono la materia nello schema; quindi evade. Evade col tocco psicologico, con l'approfondimento addirittura clinico dei personaggi, che è particolarmente curato nei riguardi di Riemenschneider, che è come la causa, il motore di tutta la faccenda.

Come si deve notare però, il contrasto è tra personaggi e paesaggio, e non tra polizia e malavita, i buoni e i cattivi non sono schierati in opposte quanto compatte e definite schiere: si pensi al toccante contrasto tra il gangster ferito e sanguinante che fugge verso la campagna da lui tanto desiderata, come raggiungimento di una pace interna oltre che esteriore, e la radio della polizia trasmette "un individuo violento, pericoloso, privo di ogni residuo di dignità umana." Un appetto che fin'ora ha trascurato, è la meticolosa e pur drammatica preparazione e realizzazione del colpo. Bellissimo è mentre essi sono ancora nella gioielleria, l'urlo lacerante delle sirene della polizia,

volutamente prolungate, quasi rappresentasse la voce divina che reclamava al giustizia .

Nei tetri caseggiati della Giungla d'Asfalto è arrivata la pessimistica insinuazione di Pascoli "Se il naso di Cleopatra....."

Per giocare su tutte le possibilità, Huston fa morire l'eroe sprovveduto della vicenda del giovane Dix tra le alte erbe dei campi che l'hanno visto fanciulla.

Un lato da sottolineare è l'anticonformismo sul piano contenutistico di quest'opera ,rappresentato dal personaggio del polizietto bacato dietro cui si può intravedere una denuncia ,cauta per forza di cose, ma non generica, della corruzione di certi organi amministrativi.

Aristarco vuol limitare i valori di questo film, dicendo che "esso non supera i limiti di un alto e dignitoso artigianato. Il dramma rimane isolato e concluso in una specie di " Giustizia di Dio".

Il regista infatti non guarda criticamente il mondo che descrive non lo inserisce in una visione problematica e storicistica: la sua "Giungla d'Asfalto" è solo un dato di fatto , di esso il regista ricerca la genesi legata a tutto un complesso vasto e determinato di fenomeni..... Per tale ragione l'opera di Huston non ha ad esempio, il valore sociale e polemico di l'opera diretta da Hawks nel 1932 . "

Ma io gli risponderei che proprio lui che in "Cinema Nuovo" critica i cattolici di guardare i film basandosi su concetti astratti e rigidi come :bene ,male,morale,immorale,amorale; rifiuta un'opera solo perchè non è polemica e non corrisponde allo schema già prefissato storico-politico.

INQUADRATURE

Esse sono costruite rigorosamente secondo linee geometriche che spesso pongono uomo e cose in evidenza prospettica, come ad esempio nella scena che segue immediatamente l'uccisione di Cobby ; Doc, Alenzo e Handley ferito parlano seduti l'uno accanto all'altro con lo sguardo rivolto in direzioni diverse. Il triangolo risultante è falligraficamente perfetto.

REGISTRAZIONE

Tutti gli attori recitano bene anche perchè possono dirsi caratteristici, specialmente Sam Jaffe che si immedesima ottimamente nella parte dello scientifico coordinatore del colpo, erotico e cinico, erotico perchè, già da principio lo vediamo sfogliare con desideri un calendario pornografico, poi gli sentiamo vantare le qualità delle donne messicane, e infine perchè si fa arrestare per essersi intrattenuto più del necessario nel bar per ammirare la danza ingenuamente sensuale di un'adolescente; cinico perchè sempre al momento dell'arresto chiede a un poliziotto da quanto tempo fossero lì ad aspettarlo e conferma così la sua tepria sul destino.

VALUTAZIONE MORALE

" Tutti i delinquenti hanno un'anima" sembra dire Huston "ma essi tendono in basso, e ciò è rappresentato dalla sequenza di Doc che appena fuggito entra nella bisca, e rinunciano alla libertà, per cui non possono, come per il caso di Dix, vivere in un mondo di pace perchè sono ad esso estranei.

I criminali sono condannati dalle loro stesse azioni", questa asserzione anche se tranquillante non può bastare ed è dunque, troppo letteraria.

Una visione pessimistica della vita è la conclusione sul mondo morale di Huston. niente di nuovo come si può ben vedere, mai tutto

è ravvicinate da un vivido talento, da un senso eccezionale del racconto cinematografico e da improvvisi lampeggi di alta poesia.

Quanto al problema morale, visto da me, a prescindere dalla trama che per forza doveva essere così, io penserei che la malvita è il furto non si combattono solo con le armi della polizia, perchè al mondo non deve interessare la punizione dei malvagi, ma bensì la prevenzione delle rapine, non intesa come protezione degli interessi capitalistici perchè allora sarebbe non solo amorale, ma anche immorale.

A morale, perchè non c'è alcuna preoccupazione di far del bene, e immorale in quanto si tende a difendere la sostanza dei ricchi, la quale, è sì colpevole davanti alla morale Cristiana perchè non serve a nessuno, (servire nel senso comunitario)

Ma intesa come istaurazione di rapporti umani, in modo da non permettere in alcun modo che degli uomini siano aiutati verso la via dell'ingiustizia dall'indulgenza o ancor peggio dal "menefreghismo" della società che li circonda, le quali sono le ultime gocce che fanno traboccare il vaso già pieno di mancanze di scrupolo e di falso "coraggio". Se proprio all'epilogo del film bisognava farlo, il discorso, che io comunque non approvo perchè è un elemento ben poco cinematografico il commissario avrebbe dovuto concludere che civile non è una società senza la malavita, per merito della potenza e della scrupolosità della polizia, ma per il difficilissimo, ma a maggior ragione meritorio, rapporto e scambio umano che esiste tra i suoi cittadini.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"Un cappello pieno di pioggia"

di Fred Zinnemann

Coll: Elena MANGANARO

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

Parlare di questo film, è parlare di una società particolare ma riscontrabile ovunque.

Infatti per la realizzazione di questa opera cinematografica, il regista ha scelto un soggetto teatrale, uno di quei drammi che fanno la gloria, la forza e la fama di Broadway. Nelle due versioni le trame sono dunque identiche, ma dobbiamo lasciare un buon margine di superiorità a quella cinematografica.

Questo è dovuto essenzialmente, non tanto alla bravura recitativa degli ottimi interpreti (la versione teatrale si sostenne per la validità della recitazione) quanto per la tecnica esperta e superlativa del regista. Ha dato ad una pellicola in bianco e nero, tutte le sfumature necessarie ad una grande opera.

Ma ritorniamo al soggetto. Polo vive insieme al fratello morfomane ed è inevitabilmente innamorato della cognata. Si creano delle situazioni quasi insostenibili in modo tale che i caratteri, le personalità dei personaggi si manifestano nella loro negatività e positività. Appaiono degli uomini, degli esseri per quello che sono; con i loro egoismi, le loro sublimità, le loro paure, le loro debolezze.

Così abbiamo la visione completa di un uomo rovinato dalla guerra (ammorimento?) che senza l'eroina non è più capace di vivere, forse più per mancanza di coraggio che per vigliaccheria. Jim è un uomo onesto che sta per essere succube non solo della propria malattia, ma anche dei trafficanti di droga.

La sua posizione nella società è negativa: il problema dei morfomani è stato spesso trattato da moralisti, sociologi e medici, e tutti hanno tratto conclusioni ben note.

Per questo molti trovano più interessante il personaggio di Polo fratello di Jim.

Hanno fatto sempre la strada insieme, dalla loro infanzia, nell'orfanotrofio, poi nei primi anni della loro giovinezza e dopo il ritorno di Jim, eroe riconosciuto dalla guerra in Corea. Fu qui che iniziò il dramma. Polo è di fronte ad un caso di coscienza: lavorare duro e guadagnare solo per pagare la droga del fratello, o con un atto di forza aiutarlo a vincersi, a svezzarsi.

Tutti siamo perfettamente d'accordo che la seconda soluzione è di dovere, per contro la prima ipotesi si verifica nella maggior parte dei casi, per un sentimento di pena, portata alle persone che amiamo. A suo tempo a proposito di questo soggetto, si è paragonato il gesto di Polo ad un caso di entomazia. Forse è esagerato, ma comunque parallelo. In entrambe i casi si compie un gesto negativo per raggiungere uno positivo.

Ma poiché da un male non può derivare un bene (per quanto Zola sostenga la tesi contraria), è evidente che il bene finale non è che un bene apparente. La morte e la distruzione di un essere umano sono positivi solo se voluti da Dio e da Lui operati; non abbiamo alcun diritto di uccidere, in nessuna forma, chiunque.

Diciamo dunque che Polo, davanti alla sofferenza di suo fratello era debole e difficilmente due deboli si sorreggono, stanno in piedi. Avrebbe dovuto essere forte del suo affetto per Jim. Non lo era lui, ma Jenny la moglie di Jim. Ella aveva qualche cosa da difendere, da proteggere, da salvare, oltre l'amore profondo per il marito: un figlio e la coscienza della sua stessa vita e di Jim.

Per salvare un'esistenza, una donna sola, diventa forte, la più forte di tutti. Non esita anche se soffre, vede, sa di avere un solo modo di agire.

Così, quasi troppo tardi, un padre egoista e superficiale si ravvede: Polo è un bravo ragazzo ed egli lo insultava; Jim soffriva delle lodi di cui era oggetto perchè sapeva di non meritarsele.

Ha un finale tendente all'ottimismo, anche se con una sensibilità superiore a quella del soggettista, riusciamo ad individuare i punti amari, tristi e bassi di questa vicenda.

Infatti vi è amarezza in Polo, insultato ingiustamente dal padre ed impossibilitato a difendersi; in Jim che non riesce, che non può, che non vuole farsi capire da sua moglie; vi è tristezza in Jenny che riceve più attenzioni e dimostrazioni di affetto dal cognato che non dal marito, tanto da indurla quasi a cedere, vi è bassezza nei trafficanti di droga, in Jim che cerca di fare il malvivente, il ladro per pagare la droga, nel padre che richiede il denaro promessogli dai figli; quasi come un dovere di riconoscenza nei suoi riguardi.

Ed i personaggi, legati gli uni agli altri da vincoli affettivi, non si capiscono, non si aiutano, e non per il bene.

"Un cappello pieno di pioggia" è dunque un dramma psicologico? Variando la nota scritta manzoniana, potremmo dire: "ai critici la ardua sentenza.

Ed è: essi hanno setto di no. Di questo film; scontenti in partenza del suo soggetto vecchio e banale, hanno apprezzato solo la fotografia, le luci, la regia ottima e sapiente e la bravura di recitazione internazionalmente riconosciuta degli attori.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Film:

"I dannati di Varsavia"

di André Wajda

Coll: Marco PEDRAZZI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

- 1 -

Film: "I dannati di Varsavia" (tit. originale "Kanal"; in Francia: "Ils aiment la vi
Regia: André Wajda
Premio speciale al Festival Cinematografico di Cannes del 1957

La vicenda - Varsavia fine settembre 1944. Assistiamo agli ultimi assalti della insurrezione polacca. Una compagnia di partigiani composta di 43 uomini raggiunge, sotto il tiro delle mitragliatrici tedesche una grande città abbandonata (Varsavia). Intanto ci vengono presentati gli uomini della compagnia. Zadra, il capitano del drappello, Madry suo aiuto, Alinka una giovane fanciulla, il sergente Kula, l'aspirante Korab, un giovane berghese Smulky, un ragazzo, un compositore di musica che ha raggiunto da poco i partigiani.

Nella città si attende l'attacco tedesco, non ci si fa illusione sull'esito della battaglia. Il compositore riesce a parlare con la moglie che è rimasta al centro della città ma la comunicazione viene ben presto interrotta, va allora verso il piano e suona su richiesta di un soldato. Madry ed Alinka approfittano di questi istanti per amarsi. Korab mentre si sta radendo vede Margherita sua amante. L'attacco si delinea. Smulky distrugge un tank tedesco. La Wehrmacht dirige sul drappello due carri teleguidati carichi di esplosivo. Korab taglia il cavo di comando ma è ferito. Margherita si occuperà di lui. La sorte è disperata, la compagnia riceve l'ordine di raggiungere il centro della città attraverso le fogne. Margherita che conosce bene la topografia di queste chiede a Zadra di stare accanto a Korab ferito ed impossibilitato a marciare speditamente. Il ripiegamento verso le fogne avviene sul far della notte. Presso il tombino vi è drammatico afflusso di civili e militari. Il panico è dilagante. La compagnia penetra nelle fogne seguita da alcuni civili i quali tuttavia spaventati dalle esclamazioni tornano indietro o escono all'aria facendosi uccidere dai tedeschi. Margherita e Korab avanzano lentamente. Ingannati dal sergente Kula, Zadra e Smulky avanzano soli ignari della fine degli altri, essi cercano l'uscita della via Wilna. Il compositore, Madry ed Alinka formano un terzo gruppo.

Margherita ha trovato una uscita ma Korab è incapace di risalire il canale a forte pendenza. Si dirigono allora verso un'altra luce ma le sbarre li separano dalla Vistola. E' ormai la fine.

(continua : La vicenda.)

Il compositore diventa pazzo. Suenando un'armonica scompare nel buio di una fogna. Madry è preso da una crisi di disperazione, mentre Alinka gli esprime la sua rassegnazione poiché essi sono insieme e si amano, Madry le urla che vuol vivere per sua moglie e per i suoi figli. La ragazza si suicida. L'uomo riparte emergendo nel cortile di una caserma dove i tedeschi lo attendono dopo aver già fatta prigioniera tutta la compagnia. Sarà la fucilazione, di fronte ad un mucchio di cadaveri.

Infine Zadra, Smulky e Kula, ultimi superstiti, arrivano ad una uscita chiusa da travi con appese delle gnanate, Smulky è dilaniato dalle scemie di uga di queste, la via d'uscita però è aperta. Zadra e Kula ritornano alla luce ma ormai il tradimento del sergente non può più essere nascosto. Pagherà con la vita, è Zadra che esegue per poi ritornare nelle fogne alla ricerca senza speranza dei suoi uomini.

Il silenzio tragico del vento disperde delle carte sopra il corpo di Kula.

(dalla fiche 334 di "Poléciné")

Storicamente i fatti narrati nel film corrispondono alla realtà, anche se costituiscono un piccolissimo episodio della valorosa resistenza polacca a Varsavia durata dal 1 agosto 1944 al 2 ottobre dello stesso anno. Tutto questo avviene mentre i russi alle porte della città attendono che l'insurrezione sia schiacciata senza intervenire in aiuto dei polacchi.

IL REGISTA

A. Wajda è un regista di una trentina d'anni, ha diretto prima di Kanal un solo lungometraggio "Una ragazza ha parlato non ancora presentato in Occidente.

W. si dedicò dapprima alla pittura, ricercando con altri compagni di lavoro "un nuovo realismo", convintosi tuttavia di essersi infilato in un vicolo cieco decise di dedicarsi alla regia ed entrò nella scuola di Lodz. Divenne l'assistente del regista Kawalerowicz per il film "L'ombra". Il suo primo film "Una ragazza ha parlato" narra gli amori di giovani resistenti idealisti durante l'occupazione tedesca ed è tratto a un romanzo di Stawinski.

seguito Wajda girò un cortometraggio d'arte "Il marche vers le soleil" ; tornò per un po' tempo alla pittura ed infine realizzò "Kanal".

Monografia

Ho preso in esame quattro pareri diversi sul film, o per meglio dire quattro articoli diversi, in quanto si vedrà che escluso uno, tre di questi pareri sono sufficientemente concordi. Gli articoli sono tratti da tre riviste italiane e una francese.

Su "Bianco e Nero" del giugno 1957 sotto il titolo 'Cannes 57' G. Laura scrive:

-Traversare una città occupata dal nemico nei ristretti e bui meandri delle fogne é l'allucinante esperienza che il polacco A. Wajda racconta in Kanal. - Già da queste parole ci rendiamo conto quale sia il clima in cui vivono i personaggi del film. Clima di allucinazione sottolineata dai toni scuri della fotografia e dalle musiche. Ma riprendiamo l'articolo:

-..Viene rievocato un episodio tra i tanti della guerra polacca. Malgrado il soggetto e l'ambiente W. è piuttosto lontano da una formula di tipo neorealista, anzi Kanal può valere come documento positivamente chiarificatore della distinzione tra neorealismo e realismo da un lato e realismo e naturalismo dall'altro;..... Il richiamo più forte è a F. Kafka, uno scrittore non più ristampato in Europa orientale dall'avvento delle democrazie popolari, della cui crisi di trasformazione che passa anzitutto per gli intellettuali il film di Wajda è forse un segno. Gli intellettuali europei dell'Est non possono nella loro situazione storica che chiudersi inizialmente nel pessimismo, corretto ~~per~~ peraltro da un valore positivo: la solidarietà fra gli uomini. Il gruppo di patrioti sperduto nelle fogne si aggira ~~in~~ un labirinto senza uscita e pure accanitamente continua a cercare la slvezza..... Unico valore positivo sul quale costruire qualcosa senza bruciarsi completamente nella negazione è la solidarietà. Il soldato che s-i immola volontariamente togliendo le granate del traliccio, lo fa con coscienza perchè gli altri possano salvarsi; il capitano che ritorna sottoterra per cercare i dispersi e tentare di salvarli. E' questa col mesto sorriso del comandante alla luce e all'aria a cui volontariamente rinuncia forse per sempre una delle più belle scene drammatiche del recente cinema europeo. -

Così Laura conclude, col sottolineare la validità di una regia veramente sensibile di fronte ai sentimenti umani.

Dalla scheda di "Cinema nuovo" del 15 marzo 1958 -

-....Il film diretto da Wajda è uno dei primi esempi a giungere tra noi del nuovo cinema polacco. Pur essendo stato realizzato prima dell'ottobre che riportò Gomulka al potere, è però frutto indiscutibile dell'atmosfera che si era venuta creando già nei mesi precedenti in Polonia. Mentre i films del decennio precedente ci avevano abituati ad una esaltazione del patriottismo, Kanal ci dà un quadro altamente drammatico ma anche più complesso e quindi vivo a tratti addirittura edasperato. Evidentemente la tremenda lotta del '44 pesa ancora sugli artisti polacchi. L'atteggiamento di Wajda è però quello di chi vuole andare al di là di una esaltazione superficiale per cercare la verità magari nei suoi lati negativi. -

....Si tratta di un'opera dall'impegno stilistico spiccatissimo tutta tenuta a un solo registro senza paura di cadere nel macabro o nel troppo deprimente rivela indubbiamente nella nuova generazione dei registi polacchi, oltre una prendente attività nel dominare il mezzo tecnico, uno sforzo vitale per andare a fondo delle cose per liberarsi degli schemi. Ma come spesso accade nei antidi reazione si avverte anche il pericolo di cadere dalla rettorica antirettorica, di ~~lasciarsi~~ dominare dalla preoccupazione stilistica, dal ~~pa~~

partito preso di essere pessimisti quanto più le opere precedenti erano ottimiste e preoccupate di mostrare solo il lato buono della medaglia. E quindi se non ci sentiamo di poter condividere certi indiscriminati entusiasmi non possiamo d'altra parte accettare la posizione di chi pare dimenticare il coraggio e la sincerità di un'opera che proprio per la sua caratteristica di punta non poteva evitare qualche squilibrio. -

Come appare chiaro in questo articolo si dà rilievo all'importanza che il film di W. ha come elemento di reazione politica ed ideologica.

Padre Nazareno Taddei su "Lettura" n.7 luglio 1958 scrive:

.....E' l'epopea di un drappello di patrioti polacchi....Il film era apparso a Cannes col titolo "Ils aiment la vie" forse il più indovinato; infatti l'epopea è nella morte di questi uomini che amavano la vita e s'erano uniti disposti a gettarlo per salvare la patria. Questo ci pare l'unico significato tematico del film. E per forgiare questa epopea il soggetto ha dovuto sacrificare più di qualcosa sia sotto l'aspetto psicologico, sia sotto l'aspetto narrativo. Poiché tutto non è credibile né tutto si spiega a fil di logica. (il musicista, Margherita). Tuttavia la regia ha saputo rendere accettabile almeno sul piano dello spettacolo e di mestiere anche le incongruenze e le illogicità. Una regia vigorosa nella fotografia, nella recitazione, nel montaggio e nel sonoro. Una realizzazione indubbiamente cinematografica anche se non poetica. E' un'opera interessante anche se a momenti può far stizzire per un che di sadico non giustificato.Il film ci pare non regga ad una severa analisi strutturale sul piano tematico, tanto meno su quello poetico. La volontà preconstituita dell'epopea infirma troppi soluzioni e scompagina troppe situazioni. E' difficile fare dell'arte su ordinazione. E' certo un'opera che deota un regista dal polso sicuro. Notiamo le puntatine antireligiose del tutto gratuite sotto l'aspetto strutturale.

su "Rivista del Cinematografo" Maggio 1958 G.C. in un breve trafiletto non fa che ricalcare le opinioni dei primi due articoli presi in considerazione.

Analisi drammatica

Viste le opinioni degli altri, veniamo ora a considerare la realizzazione di

Wajda dal punto di vista drammatico.

Bisogna premettere che, essendo il soggetto del film di per se stesso tragico, risulta piuttosto difficile distinguere fino a che limite la tragedia vive per ragioni intrinseche e da dove, invece, la mano del regista con sapiente direzione aiuta la vicenda a svolgersi in un clima che ne sottolinei gli aspetti più salienti.

Secondo me, in generale tutto il film segue una linea che lo mantiene su un piano di onestà documentazione di fatti. Con questo voglio dire che solo raramente ho notato una esaltazione o falsificazione di avvenimenti.

Direi senz'altro che la parte che si svolge nelle fogne è quella che, considerando anche l'allucinante aspetto della realtà che si svolse nel 1945, meglio riesce a darci una rappresentazione dei fatti come si svolsero. La prima parte prima che il drappello scenda nelle fogne, è solo una necessaria premessa che tuttavia non si allontana molto da uno schema classico del film di guerra. Se poi vogliamo fare un'analisi drammatica sotto l'aspetto dello svolgersi dei fatti, mi sembra che l'unico appunto che si può fare a Wajda è quello di aver voluto dare forse troppo rilievo a quelle vicende, collaterali all'a principale che si può ben pensare nella realtà dei fatti, se pur si svolsero non ebbero tanta importanza. E' da notare però che proprio attraverso queste storie si può capire l'estrema umanità in tutta la vicenda.

Per quanto riguarda la drammaticità dei vari personaggi, mi sembra resa particolarmente bene la coppia Korab Margherita, colma di realtà concreta e scervra da eroismi che tanto sono difficili da trovare quanto spesso vengono rappresentati. Anche la figura di Smulky rende bene il personaggio del borghese esteriormente un po' materialista ma profondamente solidale con gli altri uomini. Il comandante Zadra rimane un essere enigmatico e lo si ritrova nella piechezza della sua umanità solo nella penultima inquadratura, quando rientra, estremamente triste per la perdita dei suoi uomini, nelle fogne. Gli altri non mi sembra si allontanino da una onesta interpretazione, se si esclude il personaggio del pianista, che anche a me pare troppo calcato e al di fuori del contesto del film.

Analisi cinematografica

Per quanto riguarda la realizzazione cinematografica, mi limito a segnalare, data la mia incompetenza, una musica di sottofondo ossessiva ma efficace per completare l'ambientazione della vicenda, ed una fotografia con enorme prevalenza di toni scuri, del resto condizionata dall'ambiente: le fogne. Notiamo ancora un effetto a cui Wajda ricorre ogni tanto, quello di illuminare violentemente mettendolo in contrasto con l'insieme qualche particolare a cui vuol dare rilievo.

In conclusione mi sembra si possa affermare che con questo film Wajda ha voluto rendere una doverosa testimonianza a fatti e uomini, che furono il simbolo di quel sentimento di libertà che si manifestò in tutta l'Europa, ma che non sempre poté vincere la sua causa. Nient'altro. Ogni appunto ad aspetti particolari del film, mi sembra inutile, se si accetta che il regista è veramente riuscito nel suo intento.

Giudizio estetico.

Da questo punto di vista "Kanali" mi sembra un ottimo esempio di cinematografia in bianco e nero, che proprio in questo caso afferma la sua superiorità sul colore per taluni soggetti, cinematografia abilmente diretta da un regista che sa servirsi degli effetti dovuti all'associazione di contrasti di colore, musica ed ambiente, per portare lo spettatore allo stato d'animo necessario per comprendere meglio la vicenda. Un film dal quale si esce convinti di aver capito un po' di più certi avvenimenti ormai lontani, per averli vissuti assieme ad altri uomini per il breve tempo di due ore.

Giudizio morale.

E' facile giudicare un gruppo di uomini che sacrifica la vita, magari contro voglia, per una causa comune? Direi di no. Questi fatti vanno accettati così come sono avvenuti soprattutto da noi giovani che non abbiamo fatta la diretta esperienza della guerra. Al massimo si può affermare che un certo sentimento di solidarietà è profondamente radicato in questi uomini, anche se a volte viene schiacciata dall'egoismo.

Collaboratore.

Marco Pedrazzi.