

PRIMATO DELLO SPIRITO

di FELIX A. MORLION O. P.

Il titolo della rivista, « SCENARIO », ha per me una attrattiva eccezionale: forse maggiore perché sono fiammingo e, dopo cinque anni, comincio a capire alcune ricchezze del genio italiano che spesso prendono la forma di sfumature. La parola « scenario » in francese, tedesco, spagnolo, olandese-fiammingo significa l'ultimo stadio statico della distinzione di tutte le scene che devono essere riprese cinematograficamente. Il termine inglese « script » è invece più ristretto riferendosi al definitivo scritto rimesso al regista. Mi sembra che in italiano, invece, la parola poco usata di « scenario » significhi tutto il movimento spirituale di invenzione che va dal primo soggetto cinematografico al trattamento più elaborato e finalmente alla sceneggiatura in cui tutte le scene sono compiute. Mi sembra che in più il termine « scenario » significhi anche il movimento sinlettico delle grandi scene che compongono il dramma, la commedia, l'opera sinfonica. Lo scenario dunque è l'anima dell'opera cioè le scene espressive viste dal lato dell'ispirazione e non dall'esecuzione, dal lato dello spirito creativo e non dal lato del mestiere realizzatore. Il titolo della rivista è dunque una bandiera e scelgo, per illustrarne il suo ricco contenuto, la discussione filosofica, storica, critica del grande dibattito sul primato dello sceneggiatore o del regista nell'Arte cinematografica.

IL MIO AMICO Rudolf Arnheim ha ritrovato nella sua biblioteca (che egli aveva lasciato in Italia quando la campagna antisemitica lo costrinse ad emigrare negli Stati Uniti), una copia di un'opera esaurita da molto tempo che avevamo pubblicato insieme, con la collaborazione di Bela Balazs, di Dekenkeleire e di Seligman. Si tratta di un grosso volume illustrato dal titolo « Filmkunst » che già nel 1932 (Anversa) gettava le basi per una filosofia dell'arte cinematografica. Già a quel tempo

uno dei principali problemi, aggravatosi in seguito allo sviluppo del film parlato, era: chi è il vero creatore dell'opera cinematografica, il regista o lo sceneggiatore?

Da allora gli studi e le discussioni più approfonditi, non sono riusciti ad esaurire il problema. La scuola neorealista italiana, la rivelazione del dopo guerra, ha servito ad un gran numero di giornalisti per propagare la tesi che il regista « scrive direttamente sulla pellicola ». Prova ne sia che le migliori opere: « Roma città aperta », « Paisà », « Vivere in pace », « Sciuscià », « Anni difficili », e « Ladri di biciclette » non sono in fondo che un fatto di cronaca espresso cinematograficamente, una fotografia movimentata della vita di ogni giorno in cui gli artifici dell'intrigo e dello scenario sono quasi completamente superflui.

Ora lungi dal semplificare la conclusione esclusivamente in favore del regista, l'esperienza italiana ci fornisce in un caso limite le prove a posteriori della tesi che lo scenarista ha la stessa importanza del regista.

LA NOZIONE FILOSOFICA DEL REALIZZATORE E DELLO SCENEGGIATORE

Una discussione diviene facilmente di una parzialità esacerbata se non si scende ai principi più profondi; in altre parole se non si passa dalla sterile discussione alla filosofia. Ci riferiamo alle conclusioni del nostro articolo introduttivo « La philosophie thomiste se penche sur le cinema » pubblicato nel primo numero della « Revue Internationale du Cinema » (gennaio 1949). In effetti abbiamo dimostrato che nell'arte cinematografica è quasi impossibile trovare allo stato puro la bellezza sensibile (bellezza della forma plastica o melodica che nelle arti designate con questo nome esiste spesso senza alcun contenuto esplicito di idee). A fortiori l'arte cinematografica esclude allo stato puro la bellezza intellettuale (bellezza del movimento o della composizione delle idee astratte che si trova in certi generi di poesia ed in alcuni trattati filosofici). Nella vera arte cinematografica tutto è bellezza espressiva cioè bellezza che nasce quando una forma materiale (visibile, udibile) trascende la propria natura per divenire uno strumento per esprimere (cioè rendere se stesso presente nello spirito dell'uomo) una realtà spirituale, essenzialmente superiore alla materia e da essa indipendente. E' in

GERALDINE BROOKS, ROSSANO BRAZZI e ANNA MAGNANI in una scena del film « VULCANO »
(Artisti Associati - Panaria Film)



funzione di questa filosofia del reale estetico (che non è altro se non un'applicazione della metafisica aristotelico-tomista) che noi abbiamo divulgato (in alcuni altri articoli) una definizione del bello cinematografico: movimento esteriore di immagini e di suoni che attraverso la pellicola esprime un movimento interiore dell'anima umana.

Senza uno sforzo per mettere in luce la profonda legge dell'essenza stessa dell'arte cinematografica, non si giungerà mai a definire l'essenza dell'apporto del regista (nel senso più lato di realizzatore cinematografico) e dell'apporto dello scenarista (nel senso più lato della parola comprendiamo anche il soggetto e autore del « treatment », fase preparatoria della sceneggiatura).

Ora non c'è dubbio che è lo sceneggiatore che sceglie per primo i movimenti interiori, mentre il regista si occupa soprattutto di realizzare i movimenti esteriori che " fanno il film " nel senso proprio della parola.

In funzione di questa distinzione la genesi normale di un film può essere riassunta brevemente in sei fasi:

1) Un uomo si rende conto che tutte le sue facoltà superiori: intelligenza, immaginazione, volontà, sono intensamente messe in attività da una idea, carica di emozione, che egli vede in una storia piena di potenzialità visive ed uditive. Un soggetto cinematografico è nato, il cui movimento interiore, l'anima che dona l'unità a tutto, è un tema centrale ben definito.

2) Solo o con l'aiuto di collaboratori egli definisce il ruolo e la psicologia dei differenti personaggi necessari per organizzare i conflitti che permetteranno l'affermazione, la negazione (opposizione) e riconferma (climax) del tema centrale. E' il trattamento questo, elaborazione della continuità delle scene che sono la struttura essenziale del film.

3) I produttori, i consiglieri, i diversi tecnici, fanno le loro osservazioni sulle necessità spettacolari, commerciali, artistiche ecc. Solo o con un gruppo di professionisti, il soggetto-sceneggiatore definisce il contenuto visuale e sonoro di ciascuna scena e fissa le forme essenziali dei mezzi espressivi: inquadratura e ritmo visivo e sonoro. Si cominciano a creare, a fianco delle scene essenziali, altre scene accidentali esteriori, comiche o drammatiche, che daranno più rilievo al tema centrale e che permetteranno, anche per mezzo di alcune diversioni, di dare allo spettatore la necessaria « ricreazione » si da conferire maggiore intensità alle fasi drammatiche del tema centrale. Questa è la sceneggiatura.

4) Viene scelto un regista, che evidentemente avrà già partecipato alla elaborazione della sceneggiatura, e che frattanto, avendo scelto (d'accordo con i produttori) gli attori principali, ha dovuto modificare alcune scene in funzione dei loro mezzi specifici d'espressione. Il primo dovere del regista durante la realizzazione del film è di scegliere e dirigere i movimenti umani visibili ed udibili (esteriori) dell'espressione cinematografica.

5) Simultaneamente il regista dirige l'utilizzazione dei movimenti meccanici, quelli della camera (inquadratura: elemento spazio) dell'illuminazione, del suono, degli accessori scenografici (esterni, architetture, dettagli espressivi, ecc.) del ritmo (elemento tempo - con accelerazioni o rallentamenti).

6) Durante la realizzazione è inevitabile che il regista si trovi obbligato a inventare dei gesti, dei nuovi dettagli di dialogo, delle scene non previste nella sceneggiatura. Lo stesso quando la libertà di espressione è ridotta al minimo dai produttori: esiste tuttavia la libertà di interpretare, d'abbreviare, d'elaborare, di sopprimere un gran numero di scene. Il teatro di prosa pone sempre dei problemi che occorre risolvere sul momento, senza il normale intervento dello sceneggiatore o del produttore. E' in questo senso che si può dire che il regista, responsabile prima di tutto della realizzazione dei movimenti esteriori, è creatore del film per intero. Nella poesia il movimento esteriore è di secondo ordine. Nel romanzo anche l'analisi dei sentimenti interiori fa a meno spesso del moltiplicarsi degli avvenimenti esteriori. Nel teatro i movimenti esteriori degli attori ed il valore espressivo della scenografia e dei costumi non sono altrettanto importanti come i movimenti del dialogo, del pensiero e della passione. Ma nel cinema la scelta e l'intensità del movimento esteriore è senza alcun dubbio altrettanto importante quanto la scelta del movimento interiore e l'importanza del regista è quindi almeno uguale a quella dello scenarista.

Resta tuttavia che il movimento esteriore deve essere realizzato in funzione del movimento interiore, cioè per esprimere un movimento interiore. La mancanza di unità tra il movimento esteriore ed il movimento interiore è il più grave difetto di un film, la causa delle brutture essenziali. Il primo dovere del regista è di sottomettersi completamente e volontariamente allo sceneggiatore, di entrare a fondo nell'unità vivente del tema

centrale con i propri mezzi espressivi, e di non voler dire alcun'altra cosa. A volte il regista di genio riesce ad essere lo sceneggiatore di se stesso. Chaplin, Welles, Clair, ed alcuni altri autori d'opere classiche. Ma ciò non è essenziale: è sufficiente che il regista abbia l'entusiasmo comprensivo per il suo sceneggiatore; sovente nascono dai binomi magnifici di registi e scenaristi: Ford-Nichols, Capra-Riskin, Carné-Prevert, De Sica-Zavattini, Rossellini-Amidei ecc.

Occorre andare più lontano: perché l'opera del regista sia bella occorre che l'opera dello sceneggiatore sia bella. E' vero che più di un regista è riuscito a fare di un bello scenario un film medio o addirittura brutto: esempio « L'inferno della gelosia » opera recente dell'argentino Soffini, tratto dalla novella « Sonata a Kreutzer » di Tolstoj, così prossimo ad essere uno scenario perfetto. Ma è evidente d'altra parte che anche il migliore regista non può trarre un bel film da uno scenario banale e superficiale. Per es. il film « Notorius » dimostra che gli stessi eccezionali valori dell'inquadratura e l'eccellente direzione dell'inimitabile Bergman da parte di Hitchcock non riescono a risollevare uno scenario scadente per un film di classe.

Si può dunque concludere che il lavoro dello sceneggiatore è almeno altrettanto essenziale per la creazione di un bel film, quanto il lavoro del regista, ed in un certo senso più importante, come il valore dell'ispirazione in qualsiasi opera letteraria è più importante del valore dello stile, della sintassi e della grammatica presi tutti insieme.

LA CRISI ATTUALE DELLO SCENARIO

Nessuno può dubitare del fatto che la scuola americana ha raggiunto una maturità progressiva nell'arte della regia, della utilizzazione di tutti i mezzi espressivi del linguaggio cinematografico. Tuttavia nessuno dubita di fatti che il valore artistico della produzione di Hollywood è in ribasso. La causa della decadenza si trova quindi nella decadenza dello scenario.

Anche i migliori registi accettano spesso degli scenari nei quali il movimento esteriore ha perduto la sua funzione espressiva nei rapporti del movimento interiore. In moltissimi casi lo stesso movimento interiore è infantile o falso dal punto di vista umano. Vediamo i risultati nei differenti generi di scenari.

1) Lo scenario più facile e più sicuro del successo commerciale è generalmente quello dove i movimenti fisici stessi hanno una intensità propria, come per esempio negli scatenati inseguimenti dei films « western » e dei films « gangster ». John Ford (scenarista Nichols) ha saputo dare una profonda drammaticità al genere « western » nel suo capolavoro « Stagecoach » (Ombre rosse). Egli ha trasfigurato il genere « gangster » in una delle più profonde tragedie dell'anima di un traditore braccato « Il Traditore » (The Informer) (insieme con Nichols). In alcune opere meno classiche come in « Sfida infernale » (My darling Clementine) egli ha mantenuto uno stile in profondità. E' calato invece in « Il massacro di Fort-Apache » (Fort-Apache) (gli ultimi due senza Nichols).

Egli è assolutamente decadente nell'ultima sua opera « The three godfathers », ove tutta la magia dei movimenti di macchina, del montaggio, dei dettagli espressivi, in quel magnifico deserto « Western » di cui egli ha fatto una musica, serve di sfondo ad una ingenua storia di tre briganti il cui cuore è toccato da un bambino abbandonato. Nelle rare opere realiste del genere gangster, « Doppio gioco » e « L'urlo della città » di Siodmak, « La città nuda » di Dassin e meno nella « Strada senza nome » di Keighley il meccanismo ormai troppo perfetto dello scenario a sorpresa e scatta ogni dieci minuti, permette d'ottenere alcuni momenti d'umanità. Il difetto, che si propaga nelle scuole francesi ed inglesi, consiste nella fatale predominanza dell'avvenimento esteriore ben calcolato sull'elemento interiore quasi completamente negletto. Per rendersi conto dell'abisso nato dall'aver confuso il movimento meccanico con lo scenario, basta confrontare la massa dei films americani con la pura umanità dei capolavori di Clouzot « Il corvo », « Legittima difesa », « It always rains on Sunday » di Roy Baker e « The October man » (inglese).

2) Un altro genere di scenario dove domina il movimento esteriore ma che non raggiunge la vera bellezza se non nella subordinazione ad un movimento interiore è il film « rivista ». Anche qui l'America ha meccanizzato il giuoco ritmico dei corpi dei danzatori, dei pattinatori negli innumerevoli « films musicali » di Fred Astaire e Ginger Rogers e di Sonja Henie che sono agganciati sempre più accidentalmente a delle piccole storie d'amore senza rapporto con i movimenti spettacolari. Gli stessi Powell e Pressburger (Inghilterra) in « Scarpette rosse » si sono rassegnati ad intercalare semplicemente dei bei balletti semi-surrealisti tra scene che avrebbero dovuto esprimere un conflitto complicato e falso nell'animo di un artista.



UNA DRAMMATICA SCENA de « GLI INVINCIBILI (Unconquered), uno spettacolare technicolor della Paramount, interpretato da Gary Cooper e Paulette Goddard. La regia è di Cecil de Mille

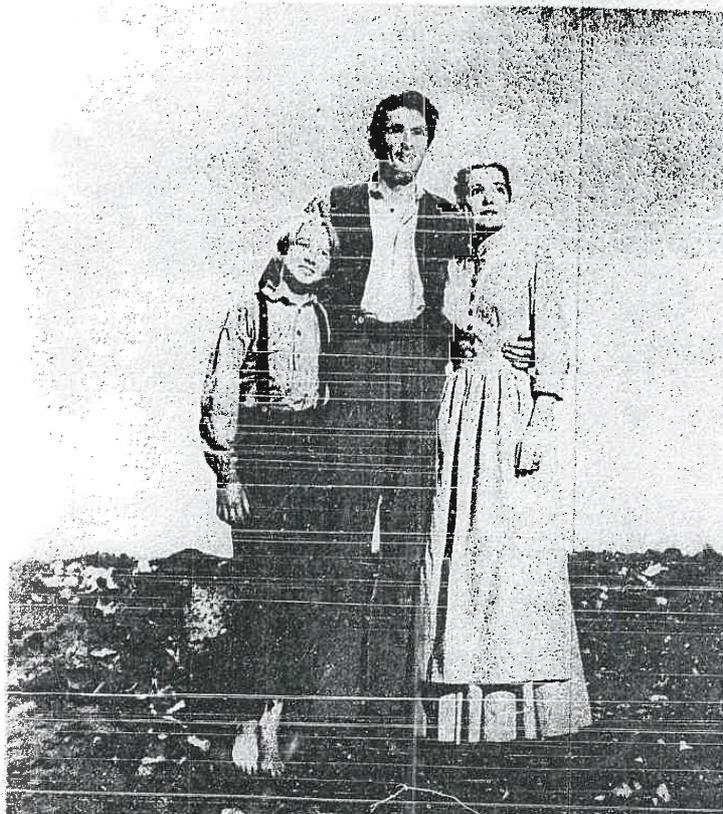
3) Lo scenario *comico* dovrebbe essere la poesia paradossale dei movimenti esteriori come ostacoli che il mondo delle cose pone all'uomo. Il genere comico che non solamente con Chaplin ma anche con Buster Keaton, Harold Lloyd aveva raggiunto una intensità cinematografica, unione di movimenti esteriori ed interiori, è quasi scomparso in America. Ad eccezione di qualche frammento dei fratelli Marx (cinematografici soprattutto nei momenti classici di Harpo all'arpa o al piano) e di alcune scene danzate o immaginate da Danny Kaye, si è discesi al colmo del vuoto chiacchierio di Gianni e Pinotto. Sembra che in Francia, con Noël-Noël « Les Cassepieds » o « Parade du temps perdu » e soprattutto con Tati (« Giorno di festa »), finalmente il vero scenario comico e cinematografico sia per rinascere (con « Armour volante », « La veuve et l'innocent »).

4) Nello scenario *poetico* già il movimento interiore domina nettamente quello esteriore. Ma la poesia delle cose non è sufficiente a creare un film veramente movimentato (i bei poemi lirici di Flaherty « Louisiana story » dopo « L'uomo di Aran » e « Nanook » non sono che dei lunghi documentari). Disney è forse il solo che parta da uno scenario nettamente poetico nel suo irrealismo: ed ecco che anche lui nelle sue ultime opere come « Melody Time », e « I tre caballeros » ha ceduto alla facilità del movimento esteriore frenetico che non è più completamente l'espressione di una emozione poetica, ma in parte un meccanismo che funziona come una scatola a sorpresa.

5) La *commedia* è prima di tutto un gioco d'opposizione di sentimenti e di caratteri con il minimo d'avvenimenti esteriori (la commedia è per natura più teatrale che cinematografica). Lo stesso Capra, il maestro di « Accadde una notte », « E' arrivata la felicità » (Mr. Deed goes to town) e « Mr. Smith va a Washington » ha lasciato decadere la qualità cinematografica della sua espressione aumentando i dialoghi in « Arriva John Doe » « Lo Stato dell'Unione ». I francesi al contrario dediti a facilonerie libertine (I Vaudevilles d'anteguerra) hanno trovato il cammino verso la commedia più realista e più cinematografica: uno dei migliori esempi è la commedia drammatica « La vie en Rose » di J. Faure.

6) Il *dramma* è come la commedia, un gioco d'opposizione di sentimenti e di caratteri, ma per sua natura più cinematografico poiché esige più avvenimenti visibili nell'espressione della psicologia. Il grande difetto di Hollywood è di aver superficializzato lo scenario drammatico per le esigenze del « lieto fine » automatico ed artificiale. Il difetto della Francia (soprattutto prima della guerra) era sulla medesima linea: un'artificialità nella moltiplicazione dei drammi a triangolo: « marito,

moglie e l'altro ». Fatto questo che non permette di analizzare la varietà e la profondità dei temi umani. Il difetto comune a tutti questi generi drammatici è di considerare l'uomo come una macchina di passioni, che permette di realizzare le diverse combinazioni con la semplice trasposizione di alcuni tipi « clichés » in situazioni diverse e in diverse crisi, a pezzi smontabili. E' in questo campo che il commercialismo ha ucciso l'ispirazione veramente drammatica. Nella grande maggioranza delle opere realizzate da registi di genio come Ford, Vidor, Mamoulian, Duviol, Feyder, Pabst, ecc. è lo scenario troppo superficiale o addirittura sostanzialmente falso che abbassa decisamente la qualità della realizzazione. Dal falso psicologismo



GREGORY PECK - JANE WYMAN e CLAUDE JARMAN Jr. nel film technicolor M. G. M. « IL CUCCIULO » (The Yearling), diretto da Clarence Brown



SEMPLICE, UMILE, INTESA è l'emozione suscitata dal cinema italiano del dopoguerra.
Una scena del film « LA TERRA TREMA » nella regia di Luchino Visconti
(Prod. Universalia)

al melodramma non c'è che un passo, il superficiale finisce nel volgare alle tinte senza sfumature.

7) il *trágico*, finalmente è il punto d'arrivo naturale di tutte le arti, così pure dell'arte cinematografica. In effetti il dramma psicologico raggiunge la sua vera intensità quando si incomincia a vedere che dietro il bene ed il male nell'uomo, esiste il bene assoluto ed il male sovrumano che sorpassa la psicologia per avventurarsi nel mistero della teologia. E' così che Orson Welles si è visto spinto verso la concezione tragica dei greci con « il fatto », il destino che pesa sulle azioni dell'uomo, che Laurence Olivier ha trovato la sua pienezza di realizzatore in Shakespeare (La grandezza del peccato e la grandezza della responsabilità ambedue di fronte a Dio: Amleto). Ma anche qui la debolezza dello scenario ha spesso prodotto il falso tragico; vale a dire la sovrastruttura di una dimensione sovra-

mana, d'un simbolismo nell'eterno che è piuttosto pensato e calcolato che vissuto e realizzato nel ritmo vitale e inesorabile dello sforzo umano verso l'infinito. I due esempi più clamorosi del falso tragico sono « Manon » di Clouzot (falso Abate Prevosto) e « Gli amanti di Verona » di Cayatte (falso Shakespeare).

In misura minore la « Croce di fuoco » di Ford, « La perla » e « Enamorada » di Fernandez (Messico) non sono riusciti a raggiungere la vera intensità ultra psicologica poiché lo stesso simbolismo ieratico con l'aiuto di una fotografia epica, non basta a suggerire il contatto tragico dell'anima umana con Dio o con il Diavolo.

Come si vede attraverso questa analisi la crisi non è nella regia ma nello scenario ed è la rinascita dello scenario che deve decidere della rinascita dell'arte cinematografica.

GLI INSEGNAMENTI DEL NEO-REALISMO ITALIANO

La nascita e lo sviluppo della scuola neo-realista italiana acquista il suo pieno significato quando la si consideri come una ripresa nella crisi mondiale dello scenario. La grande emozione suscitata in tutti i paesi del mondo dalla rivelazione della scuola italiana del dopoguerra, può essere riassunta in tre parole: questa è semplice, umile, intensa.

La prima caratteristica della nuova scuola italiana è la semplicità: rinuncia agli artifici del movimento interiore. Le grandi opere della scuola sono di Blasetti « Quattro passi fra le nuvole »; di Visconti « Ossessione » e « La terra trema »; di Rossellini « Roma città aperta », « Paisà », « Germania anno zero »; di De Sica « La porta del cielo », « Sciuscià », « Ladri di biciclette »; di Castellani « Sotto il sole di Roma »; di Lattuada « Il bandito » e « Senza pietà »; di Zampa « Vivere in pace » e « Anni difficili », e meno bene « L'onorevole Angelina »; di Germi « Il testimone », « Gioventù perduta » e soprattutto « In nome della legge »; di Genina soprattutto il film sulla Beata Maria Goretti « Cielo sulla palude » e di De Sanctis e Vergano alcuni frammenti.

E' interessante notare che i migliori film citati hanno avuto tutti per l'ispirazione e la realizzazione dello scenario la collaborazione di uno o più sceneggiatori che senza costituire un gruppo, lavorano sulla stessa linea, Amidei Zavattini, Suso d'A-mico, Fabbrì, Fellini e Pizzelli.

Ora ciascuna di queste opere è basata su uno scenario di

una estrema semplicità che, rinunciando alle invenzioni di molteplici avvenimenti esteriori con complicazioni di inseguimenti, sorprese, colpi di scena, prende come intrigo l'essenziale di alcuni fatti della cronaca del dopoguerra. Non vi si trova nulla del genere western o gangster e niente delle sovrastrutture superficiali di una scenografia lussuosa: non avviene per caso ma per un profondo bisogno di semplicità che tutti questi film abbiano dato grande importanza alla ripresa diretta delle scene reali fuori del teatro di posa e, all'utilizzazione degli attori non professionisti i quali non debbono « recitare » nel film ma semplicemente essere se stessi.

Il primo successo dell'Italia è dovuto in primo luogo ad un'affermazione di principio: il cinema non è fatto per divertire degli adulti come se fossero dei ragazzi, ma è fatto per commuovere ponendo l'uomo in contatto con la realtà della vita davanti alla quale egli passa troppo spesso senza entrare, senza « toccare », senza comprendere.

Ecco la grande rivoluzione contro l'artificialismo e banalismo complicato dello scenario americano, contro il formalismo ultra complesso degli artisti francesi e degli altri che non cercano nel giuoco di luci e di ombre, di ritmi e montaggi. *Ma in fondo alla semplicità italiana esiste un'attitudine più profonda: l'umiltà.* Tutte le opere citate hanno come soggetto l'uomo normale; l'uomo non troppo ricco né troppo povero, l'uomo che non è un santo ma che non è neanche un mostro completo,

l'uomo che non lancia la sfida della sua gioia alla creazione ma che non si lascia andare in un abisso senza speranza. Tutto quello che in questi film esiste di movimenti esteriori serve umilmente ad esprimere un movimento interiore delle anime. Ma lo stesso movimento interiore è sinceramente, semplicemente, umilmente ad esprimere un movimento interiore delle anime, e non cerca di sorpassare i propri limiti cadendo nel melodrammatico o nel falso tragico. Nel fondo del successo del neo-realismo italiano esiste la *rinascita di quella eterna meraviglia che forma il classico latino: la misura, l'equilibrio, l'armonia*. Confrontate « Vivere in pace » di Zampa-Amidei la cui forza comica è formidabile, con gli effetti facili e disordinati dei film di Macario, tuttavia famoso in Europa (di cui solo qualche scena di « Come persi la guerra » è viva) e di Totò (di cui solo qualche scena in « Fifa e Arena » di Mattoli e la finale dei « Pompieri di Viggì » è originale) o di Taranto (« Sciopero dei milioni » di Matarazzo dove tutto è trito e artificiale). La differenza consiste nell'equilibrio tra il comico esteriore e l'emozione interiore, la misura fine della virtù cristiana e della debolezza nei movimenti nell'animo dei personaggi principali. La stessa osservazione vale per « Sotto il sole di Roma », « Anni difficili » ed in parte per « Uno tra la folla » di Tellini « Il mondo è così » di Bianchi e di Benedetti.

Paragonate « Ossessione », « Quattro passi fra le nuvole », « Ladri di biciclette » con l'esagerazione melodrammatiche di « Vanità » di Pastina, di « La voce del sangue » di Vajda-Sarazani, (film che non dovrebbero essere stati inviati all'estero): è la misura del sentimento contro il crampo dei sentimenti, è l'armonia di un concerto di passioni contenute, contro l'ululato di un jazz di frenesie virtuose o criminali.

Paragonate « Roma città aperta » con « O sole mio » di Gentilomo-Amendola e tanti altri film sulla resistenza. È il reale contro l'irreale, l'autentico contro il falso, l'equilibrio della verità contro le false miscele di tante gocce di terrore, tante gocce d'eroismo con un pizzico di musica e d'amore, di inseguimento e di sexappeal.

Il frutto della semplicità (nel senso artistico cioè purificazione di tutte le complicazioni esteriori e superflue), e dell'umiltà (ascesi che porta alla sincerità assoluta) è l'intensità. La scuola neorealista italiana non avrebbe preso nel mondo il posto che ora occupa se essa non avesse colpito profondamente il cuore degli uomini con la sua intensità interiore. L'intensità di un'opera d'arte cinematografica è l'emozione profonda che ci colpisce quando le parole si sono incarnate nella vita, quando gli oggetti si sono avvicinati sino a far parte del nostro cuore umano. Castellani nel suo capolavoro « Sotto il sole di Roma » raggiunge questa intensità in più di un brano della sua storia di ragazzi soprattutto nei due momenti indimenticabili della vendetta della fidanzatina contro la « vacca » matura che si è attaccata al suo futuro marito, ed in quello del rimprovero muto ma eloquente di Iris che è riuscita a richiamare il suo Ciro alle sue responsabilità di uomo nel bel mezzo di una rapina notturna.

Zampa-Suso d'Amico in « Vivere in pace » raggiungono l'intensità umana nelle scene dell'americano e del negro ubbriachi e soprattutto nella scena finale della morte del contadino che li ha nascosti e che paga con la vita la sua umanità fraterna. Non ci sono parole superflue, non c'è un montaggio formalista ma tutto è concentrato su una sola parola che spiega tutto: « Perché l'ho fatto? Perché sono cristiano ».

De Sica-Zavattini in « Ladri di biciclette » accumulano i fini tocchi psicologici che si concentrano in « climax » di pura emozione profondamente umana, sino all'ultima scena, dove lo sfortunato operaio, al quale hanno rubato la bicicletta, (o piuttosto a cui hanno rubato la speranza stessa della liberazione dalla miseria, dalla disoccupazione) si trova completamente solo davanti ad una società dura ma allo stesso tempo piena di brava gente e solo questo gli resta: la piccola mano del figlio nella sua grande mano callosa, e lo sguardo puro dell'infanzia che non è mai vinta.

Rossellini nei meravigliosi "sketch" del dramma quotidiano della guerra, « Paisà », raggiunge le grandi intensità classiche. La piccola contadina siciliana ha sparato sui tedeschi che anno ucciso il grande soldato americano ingenuo e sentimentale che essa aveva compreso pur senza comprenderne il linguaggio; una formidabile fotografia nel climax finale ce la mostra fraccassata sulle rocce in fondo al burrone dove i nazisti l'hanno gettata dopo averla uccisa. E soprattutto l'episodio finale dove, nella sinfonia della laguna veneta, gli alleati e i partigiani italiani muoiono prosaicamente in una lotta senza speranza, mentre il bambino, unico rimasto vivente nel paesetto, erra piangendo sconsolatamente in mezzo ai cadaveri.

Nel fondo del dramma realista della vita d'ogni giorno che la scuola italiana ha saputo esprimere così semplicemente, umil-

mente e così intensamente, c'è l'inesorabile appello dell'approfondimento tragico che porta ai limiti dell'infinito. Il realismo non si può arrestare al reale umano: esso tocca senza volerlo il reale divino. È una triste avventura quella di « Santa Caterina da Siena » di Palella che abbassa il mistico al livello del melodramma, e di « S. Antonio di Padova » di De Francisci che fa di un Santo un cow-boy glorificato (compresa la « bilocazione » concorrenza sleale del miracolo alla velocità degli inseguimenti tipo « western »).

Ocorre che la scuola italiana affronti il problema del tragico attraverso poiché l'Italia ha l'intuizione bimillenaria dei movimenti divini nella storia umana.

Rossellini ha compreso il problema nel suo nuovo film con la Bergmann « Terra di Dio » e nel nuovo « Francesco », in uno scenario nuovo, Amidei ha affrontato il tragico della grazia sacerdotale in lotta con la più concreta passione dell'eterno femminile. Un altro gruppo più complesso affronta in questo momento i problemi della lotta tra la vocazione domenicana e la formidabile passione dell'odio contro l'assassino dell'essere più caro. Non sappiamo quale sarà il risultato che la scuola italiana potrà offrirci in questa fase finale della sua evoluzione verso la completezza. Ma noi sappiamo che la spinta è irriprimitibile e che la scuola italiana finirà nel tragico o nel nulla.

Tutta questa gestazione, lo sappiamo per esperienza, ha luogo nella nascita del soggetto, nello sviluppo del « treatment » nel perfezionamento della sceneggiatura, vale a dire nella nascita dolorosa e gioiosa dello scenario. I grandi classici della scuola neorealista italiana, che sembrano fare a meno dello scenario, nella presentazione così immediata del reale minano l'hanno raggiunto al contrario a causa della perfezione dello scenario identificato alla traccia scelta del reale vivente. De Sica e Zavattini hanno lavorato senza posa per otto mesi allo scenario di « Ladri di biciclette », Amidei ci ha mostrato lo scenario di « Roma città aperta » e di « Anni difficili », dove tutto è preveduto fino alla più piccola sfumatura. I grandi film sono stati pensati e scritti in tutta la perfezione prima di essere interpretati, ripresi e montati nel ritmo essenziale. L'arte cinematografica di domani, che già si annuncia come il concentrato della grande letteratura, della grande pittura, della grande musica, di tutte le arti insieme sarà prima di tutto l'opera dei grandi sceneggiatori intensamente uniti ai grandi registi-realizzatori.

È dunque con una convinzione profonda che l'Università « Pro Deo » ha voluto inaugurare tre anni fa, nel centro stesso della Cristianità, la prima sezione universitaria di cinematografia orientata verso lo scenario, la creazione e la collaborazione intellettuale nel mondo del cinema. I grandi registi e i grandi sceneggiatori di cui noi abbiamo parlato, ne sono i principali professori e l'avvenire della produzione dipenderà in parte dallo sforzo di creare dei discepoli, dei continuatori in questa atmosfera di ricerca viva ed originale.

L'esperienza dell'Italia ci prova che non è la perfezione del mestiere o della materia, ma la perfezione dello spirito creatore che decide in ultima analisi. Vedremo se i cristiani saranno capaci del grande sforzo dell'atto creatore artistico con la partecipazione ad una potenza veramente divina che si incarna nelle immagini e nei suoni della nostra terra inquieta.

OSCAR BLANDO e LILIANA MANCINI nel film italiano « VENT'ANNI », con attori presi dalla vita, girato a Roma nei Magazzini F. Zingone con la regia di G. Bianchi (Prod. AL.CE - Fininvest)

