

Per la vostra
biblioteca

SIPARIO

ha pubblicato
drammi di:

SARTRE — CAMUS — I. SHAW — STEVENSON — CONNELLY — WILDER —
ODETS — MARCEL — SHERWOOD — SAROYAN — FRISCH — BETTI — MAURIAU —
— MORAVIA — SALACROU — NEVUEX — ANOUILH — AUDIBERTY — SIMONOV —
— WRIGHT — HUGHES — HELLMAN.

Chiedeteki alla nostra Amministrazione (BOMPIANI - C. Porta Nuova 18 - Milano)

SIPARIO è la rivista indispensabile allo spettatore intelligente

Nel N. 24 leggete

AM STRAM GRAM

una lieta commedia di **ANDRÉ ROUSSIN**

Inoltre, nel fascicolo, scritti di:

ARISTARCO — CASTELLO — CHIESA — CONFALONIERI — GAILLARD —
GIARDINI — LUCIGNANI — MARCEL — MIDA — REBORA — SALACROU —
TROTANI — VINCENT

EDIZIONI DELL' ATENEIO - ROMA

VIA ADIGE, 80-86 - TEL. 81829

Abbonamenti a BIANCO E NERO - *Marzo-Dicembre* 1948 (10 numeri) L. 2.500

Esteri 3750. Un numero L. 280. Numeri arretrati il doppio

BIANCO E NERO è fiancheggiata da una collana di studi cinematografici edita dalle stesse EDIZIONI DELL'ATENEIO. Questa collana si ricollega a quella curata e diretta dal Centro Sperimentale di Cinematografia, che tanto incremento ha offerto agli studi cinematografici incontrando un così largo successo di lettori. Molti volumi hanno oggi un notevole valore di antiquariato.

Oltre ad alcune ricercatissime ristampe della vecchia collezione verranno pubblicati nuovi volumi di largo interesse per gli studi cinematografici.

EDIZIONI DELL'ATENEIO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEIO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 4 - GIUGNO 1948

Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano

Si può dire fin d'ora che nella storia del cinema il periodo del dopoguerra (1945-48) è segnato da un fatto decisivo: a fianco delle scuole americane, inglesi, francesi che si prolungano nel presente senza rinnovamenti sostanziali, e delle scuole russe e tedesche che da quindici anni oramai appartengono al passato, è sorta una nuova scuola il cui messaggio ha profondamente toccato le masse dei due continenti del mondo atlantico: la scuola italiana. Questa scuola si differenzia, con la sua rude franchezza, dalla scuola americana sempre un po' « sophisticated », allo scopo di piacere a tutti i pubblici ed a tutte le censure. Con la sua nudità intellettuale e artistica essa si differenzia dalla scuola francese, quasi sempre alquanto rivestita di fioretture letterarie e plastiche. Con la sua freschezza e spontaneità essa si differenzia anche dalla nuova scuola « documentaria » piuttosto fredda inglese di Carol Reed, David Lean, Harry Watt, con la quale peraltro ha alcune profonde somiglianze.

Ora accade che nella critica internazionale sono forse proprio i cattolici, quei cattolici che si sovente fanno delle riserve ideologiche, a prendere una decisa difesa di quella che essi chiamano: la scuola neorealista italiana. Io non conosco nessun critico cattolico, sia in Europa che in America, che non abbia reagito con istintiva simpatia dinanzi a *Roma città aperta*, *Paisà*, di Rossellini, davanti a *Un giorno nella vita* e *Quattro passi fra le nuvole* (presentato in Francia, Belgio e Inghilterra nel '47) di Blasetti, *Sciuscì* e *La porta del cielo* di De Sica, *Vivere in pace* e *L'Onorevole Angelina* di Zampa e le sequenze finali de *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano. Al Festival Internazionale di Bruxelles (giugno 1947) non ci fu la minima esitazione fra i membri della giuria dell'OCIC (Office Catholique Internazionale du Cinéma) incaricato di designare l'opera d'arte più atta a favorire il progresso morale e spirituale dell'umanità: il premio fu assegnato a *Vivere in pace*, film nel quale non soltanto esula qualsiasi forma di misticismo, ma al contrario alcune scene ritraggono con evidente realismo le superstizioni della moglie del contadino. Il valore del giudizio della giuria cattolica ebbe una notevole conferma quando, per la seconda volta dopo *Roma, città aperta*, il primo premio per il miglior film straniero fu assegnato dai critici americani (i quali in genere sono lontani dall'ideologia cattolica) allo stesso *Vivere in pace*.

Ora il pubblico non perdona al critico che non sappia spiegarli perché un film è bello o non lo è affatto. Il pubblico ha ragione: è

necessario che il critico possa definire o almeno distinguere dagli altri valori il bello cinematografico in nome del quale noi giudichiamo e discutiamo. E poiché abbiamo noi inventato il termine « scuola cinematografica neorealista », dovrà essere nostro compito indicare ciò che troviamo di sostanziale nella tendenza artistica che difendiamo.

La filosofia del bello cinematografico. — L'essenza, la natura del bello si scopre per induzione partendo dal fatto interiore, psicologico: la visione estetica. Ora la visione estetica si differenzia dalle altre forme di conoscenza per il seguente complesso:

1) Essa è una *conoscenza sensitiva* (della vista o dell'udito o di ambedue insieme), che è *simultaneamente*;

2) una *conoscenza intellettuale* che sorpassa, nella percezione d'un valore universale o anche spirituale, la semplice percezione dell'individuale data dai sensi esterni e interni (immaginazione e memoria), che è *simultaneamente*;

3) un godimento che mette in moto le facoltà emotive sia sensitive che intime spirituali dell'uomo.

La congiunzione intima dei modi di conoscenza sensitiva e intellettuale differenziano la visione estetica come una conoscenza *intuitiva* (che ci presenta l'idea *nella* sua materia), distinta dalla conoscenza astrattiva che ci purifica ma impoverisce una idea *fuori* della materia.

La congiunzione intima del godimento con la conoscenza fa della visione estetica un piacere disinteressato, cioè un godimento inerente alle facoltà conoscitive distinto dal godimento che si manifesta nella volontà quando il soggetto conoscente è divenuto cosciente dell'oggetto conosciuto come d'un'altra cosa che gli appartiene, gli conviene o risponde in qualsiasi modo alla tendenza naturale delle facoltà volitive.

Tutta la filosofia del bello deriva dunque dalla risposta a questa semplice domanda: *quale dev'essere la natura d'una cosa conosciuta (il bello) perché possa generare un godimento nelle facoltà della conoscenza sensibile e intellettuale unite nell'intuizione dell'uomo?*

La sola risposta possibile è la seguente: *bisogna che la natura della cosa vista (cioè il bello) sia sostanzialmente simile (co-naturale) alla natura dell'uomo che vede.* Ora la natura dell'uomo è d'essere una unità sostanziale di spirito e di materia, cioè un composto materiale che riceve la sua forma sostanziale, la sua unità profonda da un principio spirituale superiore alla materia, che chiamiamo anima.

Dunque *il bello è un composto materiale che riceve la sua forma sostanziale, la sua unità profonda da un principio spirituale superiore alla materia.*

Questa definizione del bello è un corollario della metafisica aristotelico-tomistica. Si deve dire che né Aristotele né S. Tommaso hanno mai elaborato un trattato d'estetica, e ciò soprattutto perché essi mancavano della varietà necessaria di esperienze estetiche, non conoscendo

le più alte forme della pittura, del romanzo, della musica e dell'arte cinematografica, che si sono sviluppate dopo il Rinascimento. I principi della loro metafisica costituiscono comunque la « *philosophia perennis* », dove il buon senso e l'esperienza empirica forniscono semplicemente la materia che serve ad avviare lo spirito che ragiona verso la conoscenza di ciò che è. Molte conclusioni contingenti dello Stagirita e degli Scolastici sono sorpassate nell'attuale stadio della civilizzazione, ma è ragionando con i loro principi metafisici sulla costituzione fondamentale del fenomeno estetico: « *bellum est id quod visum placet* » (il bello è ciò che piace nell'atto stesso della conoscenza) che si arriva alla definizione che ci dà il segreto della natura del bello, e specialmente del bello cinematografico.

Si dice spesso che l'arte cinematografica è una sintesi di tutte le arti. Si deve dire di più: l'arte cinematografica è quella in cui tutte le arti esistenti sacrificano la loro propria natura per costituire una bellezza specificamente nuova.

Ci sono *tre generi di bellezza*, che rispondono a tre tecniche artistiche: 1) *la bellezza materiale* è la bellezza propria all'armonia delle linee e dei colori a due dimensioni (fotografia, disegno, bellezza pittorica) e a tre dimensioni (scultura, architettura), e la bellezza delle modulazioni sonore sviluppate nella cosiddetta quarta dimensione-tempo (musica). Queste specie di bellezze sono indipendenti dalla rappresentazione dell'oggetto esteriore (il che giustifica la bellezza nel cubismo, nell'impressionismo, nell'arte plastica pura, nella musica falsamente detta astratta) e non necessitano l'espletamento di un'idea universale (ciò che ci permette di godere d'una pittura o d'una sonata senza che ci domandiamo: che cosa ha voluto esprimere l'autore?).

2) *La bellezza spirituale* è la bellezza d'un complesso di *idee in movimento*, cioè di quantità che oltrepassano l'apprensione dei sensi, ma che acquistano una certa materialità nelle loro relazioni con il mondo materiale. E' così che un'opera letteraria differisce da un'opera scientifica: la scienza tende a disincarnare l'idea, la letteratura tende ad incarnarla. Una bella poesia: delle idee si muovono cariche d'emozione e talora anche di musica verbale. Un bel romanzo, un bel dramma o commedia: dei caratteri, dei gruppi, delle masse si urtano, s'armonizzano nel corso di certi avvenimenti esteriori. Un bel discorso, o anche un bel trattato (penso qui alle pagine di San Tommaso sulla natura della conoscenza umana, sulla natura degli angeli e sulla natura di Dio): delle idee che nascono, si precisano, si ampliano, aprono degli orizzonti, si unificano in una sintesi che, come lo stesso uomo, è l'unità di un grande principio nella varietà del composto.

3) *La bellezza espressiva* è la bellezza che nasce quando delle forme naturali diventano strumento per superarsi esprimendo una forma spirituale che vive nella materia: il « *San Domenico* » del Beato Angelico: una bella figura, creazione di linee e di colori, che hanno la loro propria bellezza materiale, ma che nel medesimo tempo sor-

passano il piano materiale esprimendo attraverso l'impulso geniale del gesto verso la croce il dono di tutto l'essere per dare agli altri tutto ciò ch'egli riceve: *contemplata aliis tradere*. Gli scorci di El Greco, di Rouault, di Servens, di E. Nolde spogli di ogni bellezza materiale, ma intensamente espressivi e nient'altro che espressivi del dramma dell'Uomo-Dio, divenuto, come dice il Profeta « un verme schiacciato », « un rifiuto », « una vittima espiatoria ».

L'arte cinematografica fa appello all'arte plastica e all'arte musicale, ed anche all'arte letteraria, ma per la sua natura li utilizza come strumenti nell'espressione d'una realtà umana. Infatti i due principi che fanno dell'arte cinematografica una cosa nuova sono i seguenti:

a) l'inquadratura, che sceglie nello spazio il totale o la parte d'un corpo, d'un gruppo, d'una stanza, d'una città, d'una via, d'un paesaggio che risponde alla finalità dell'artista-realizzatore;

b) il montaggio ed il ritmo scelgono nel tempo la successione di quei volti, quei gesti, quelle parole o quei silenzi, quegli accessori visuali o sonori, secondo la dialettica del movimento d'anime che bisogna far vivere sullo schermo.

Il film differisce da una serie, o da una successione d'immagini, di parole, di modulazioni musicali, precisamente per il fatto che ognuno degli elementi costitutivi è scelto unicamente per la sua espressività in funzione d'un tema interiore da comunicare al pubblico. Il film non fa che accentuare con l'inquadratura del primissimo piano al panoramico, col monologo o il dialogo, con il commento musicale o l'interruzione sonora, ciò che un artista ha trovato di importante nella narrazione divenuta scenario.

Sarebbe necessario sviluppare queste leggi essenziali analizzando ad una ad una le bellezze fotografiche, pittoriche (d'un piccolo numero di pellicole a colori), plastiche (di opere come *Atlantide* di Pabst o *La bella e la bestia* di Cocteau), musicali e letterarie, che cessano di essere se stesse dal momento in cui sono prese nella corrente vitale della pellicola montata. Basteranno due esempi. Il capolavoro del maestro olandese Joris Ivens che s'intitola *Pioggia*. Se se ne esponessero i fotogrammi ne verrebbe fuori una magnifica esposizione d'arte fotografica mostrante tutte le variazioni delle armonie d'ombra e di luci dell'acqua sui tetti, nelle vie, nei caffè, nei magazzini, nelle grondaie di Amsterdam. Ma accade che il cineasta ha montato queste fotografie in ordine cinematografico, cominciando con una pioggia dolce e fine, che diventa monotona, si gonfia in cascate fangose e che diviene tristezza invadente, nebbiosa e monotona. Poi s'insinua e vince a poco a poco un sole che infine lancia trionfalmente i suoi raggi sulla città la quale riacquista il suo aspetto e riprende il suo ritmo ottimismo e affaccendato. Le fotografie son diventate movimento e non solamente movimento fisico, ma movimento d'anima che passa dalla sorpresa, a traverso la monotonia triste, alla gioia esultante dell'inno, alla vitalità vittoriosa. Ogni fotografia come fotografia ha una bel-

lezza materiale propria che non esprime alcuna idea precisa, e non ne ha bisogno per esser bella. Ma nel loro movimento specificamente cinematografico le belle fotografie si sono fatte dimenticare nell'espressione d'una realtà piú profonda, una realtà umana spirituale superiore alla loro natura: il canto della gioia calma e sicura che risplende nell'anima umana attraverso e al disopra dei colpi della atmosfera turbata.

Enrico V, capolavoro di Laurence Olivier: il dramma di Shakespeare è bello, le magnifiche battute del re, dei suoi nemici, dei suoi soldati, Falstaff e compagni, delle regine e delle principesse, s'intrecciano in tutta la bellezza del linguaggio classico e poetico, dei dialoghi pieni di brio, delle tensioni e distensioni succedentesi con vigore drammatico e comico che ne fanno un capolavoro della letteratura di tutti i tempi. Nel film c'è un estratto di questa bella letteratura, ma c'è di piú: la letteratura vi è divenuto un elemento aggiunto a molti altri per esprimere cinematograficamente il tema centrale dell'opera di Shakespeare. Olivier ha voluto assorbire innanzitutto il dramma letterario di Shakespeare nell'atmosfera storica del popolo di Shakespeare. Il famoso monologo della coscienza regale, che sa come ad una sua ultima decisione spetti la responsabilità di vita e di morte di moltitudini, prende tutta l'intensità che né l'opera letteraria né la rappresentazione teatrale avrebbero mai potuto raggiungere. E' il segreto del cinema: la bellezza materiale: bellezza plastica, dei corpi, dei costumi, della scenografia; bellezza intellettuale: della parola e della musica, l'invenzione intellettuale e drammatica, ci sono tutte, ma tutte trasformate da una scelta delle scene piú espressive, in una cornice piú appropriata, in un ritmo che conduce piú infallibilmente al gran colpo che il tema della coscienza deve dare quasi all'improvviso in pieno cuore all'uomo di tutti i tempi.

Si può dunque ben concludere: la bellezza cinematografica è questa bellezza nuova, composta della materia piú complessa di tutte le arti, dove nella loro inquadratura precisa, nel loro ritmo vitale tutti i molteplici oggetti utilizzati: dall'oggetto inanimato fino all'uomo che si muove nella trama prescelta divengono espressivi di una realtà umana, un tema centrale principio dell'unità artistica.

La filosofia del neorealismo. — Ciò che i creatori della nuova scuola, non hanno sentito che piú o meno inconsciamente, può essere espresso in una frase, semplice corollario della tesi fondamentale del vero cinema: il mezzo d'espressione si sacrifica in ciò che è espresso. Il cineasta ha scoperto una realtà profonda, dinamica; veramente umana in un episodio della guerra (*Un giorno nella vita, Roma, città aperta, Paisà, Vivere in pace, Il sole sorge ancora*), in fatto diverso del dopoguerra (*Sciuscia, Germania anno zero*), in tre o quattro gruppi eguali alle migliaia d'altri nel treno che corre verso Loreto (*La porta del cielo*), in un aneddoto banale d'un commesso viaggiatore nient'affatto eroico e nemmeno infedele in un incontro fortuito con

una ragazza in un treno (*Quattro passi fra le nuvole*). Egli ha visto, egli vuol far vedere ciò che v'è di ricchezza spirituale nel fondo degli avvenimenti piú dozzinali. Egli rinuncia con tutta disinvoltura ai ginocchi di luci e d'ombre d'una fotografia che tende a divenire essa stessa un fine come nella scuola messicana di Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa. Egli non si preoccupa degli artifici come in molte pellicole francesi e argentine. Egli non è avido di ottenere effetti con un montaggio sensazionale come Eisenstein e Orson Welles. Egli tende verso lo scopo: umile è la sua fotografia, il suo montaggio sembra privo di originalità, semplice è la scelta delle inquadrature e del materiale plastico che devono concretare la sua visione interiore.

Di piú: non solamente egli disprezza la bellezza materiale, ma trascura persino la bellezza intellettuale e spirituale, nel senso stretto che abbiamo definito qui sopra. Un brillante critico francese ha potuto dire: « Quando se ne legge il riassunto, gli scenari di molti film italiani non resistono al ridicolo. Ridotti all'intreccio, i film spesso non sono che dei melodrammi moralizzanti » (op. cit.). Si deve dire che Rossellini e alcuni altri sono forse andati un po' oltre nella loro confidenza tipicamente italiana nell'ispirazione del momento: il contatto fresco e vigoroso con il reale, che è il soggetto del film. Ma anche questo si spiega: la sceneggiatura accuratamente preparata non è che un mezzo, e sovente una sceneggiatura troppo « finita » impedisce al realizzatore di cominciare a creare con i suoi propri mezzi i gesti e i volti, che formano l'anima dei gruppi d'uomini semplici e scenografie autentiche che sono gli strumenti del dramma.

La scuola neorealista italiana non ha che una tesi, opposta alle tesi formalistiche che fanno del cinema un giuoco d'ombre, di parole, di situazioni e complicazioni inventate. La tesi è questa: lo schermo è una finestra magica che s'apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo della scelta la piú libera nella immensa creazione materiale, la visione piú intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile. Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà ma quello che è la realtà. Nell'ultima visione di ciò che è, l'artista e il pubblico dimenticano con gioia le invenzioni artistiche che sono servite di mezzo per questa cosa nuova messa al mondo (e noi pensiamo al profondo parallelismo con le parole del Vangelo che descrivono la gioia della madre che ha messo al mondo un uomo, nuovo essere vivente).

La scuola neorealista italiana ha compiuto un passo coraggioso, ha rinunciato a molte vanità per correre verso il vero scopo della cinematografia: esprimere il reale. René Clair, che non ha dissimulato al Festival di Bruxelles la sua grande ammirazione verso i giovani maestri italiani, ha fatto un'osservazione un po' maliziosa: il cinema italiano produce delle grandi opere perché dispone di mezzi poveri, ma questo finirà presto, perché esso diverrà ricco.

René Clair avrà ragione se la scuola italiana non svilupperà in uno

sforzo collettivo la filosofia che perpetua la scuola come fonte perenne di ispirazione. Ora questa filosofia si forma, e le idee che ho esposto non sono che il substrato ideologico di ciò che si fa in questo paese di antica cultura, che per un miracolo è il solo ad uscire ringiovanito da una dittatura e da una guerra. Come straniero che ha scoperto l'Italia dopo aver lavorato in una trentina di paesi d'Europa, d'America e d'Africa, sono divenuto ottimista nei riguardi della cultura occidentale più qui che altrove. In Italia l'intelligenza, l'immaginazione, la sensibilità sono veramente grandi e creatrici perché profondamente legate ad una semplice e ricca tradizione umana, frutto di venti secoli di sacrifici e di eroismi: la tradizione cristiana.

Non v'è che un pericolo per la scuola neorealista italiana: essa potrebbe perdere il contatto con le sorgenti profonde della realtà umana che in Italia o è cristiana o non è. Ora, come l'ha indicato nel suo articolo introduttivo alla nuova serie di Bianco e Nero il direttore Luigi Chiarini, io non esito a ripetere in pubblico che nell'arte italiana come nell'anima italiana non c'è ancora divisione fra sinistra e destra, o meglio (per evitare espressioni divenute nocive a forza di cattiva interpretazione) fra tendenze materialistiche e spiritualistiche. La realtà umana anche per l'italiano non praticante o non disciplinabile è una realtà spirituale, ed è così che il cinema italiano non avrà le sue « Bêtes humaines », i suoi « Quai des brumes » (troppe nebbie, negli uomini), i suoi « jours qui se lèvent » su anime morte. « Il sole sorge ancora » in Italia perché al disopra della triste realtà della pervertita umana, della tirannia e dell'ingiustizia sociale, si leverà sempre questa anima del popolo italiano che sa e crede che la realtà è eterna, della medesima famiglia di questo Padre che è nei cieli e che sempre è presente per aiutare l'uomo a liberarsi dal suo male.

P. Felix A. Morlion, O. P.

La censura cinematografica

Influenza del cinema sulle masse. - E' una premessa indispensabile per comprendere i modi e valutare le ragioni della censura. Centocinquanta milioni di persone frequentano ogni settimana le sale cinematografiche di tutto il mondo, Stati Uniti esclusi; in questi ultimi si verifica regolarmente un'affluenza settimanale di oltre ottanta-cinque milioni di spettatori, ossia un terzo abbondante del totale complessivo. E' bene notare subito questa cifra, che può spiegare da sola molte ragioni dell'accanimento con il quale i moralisti americani insistono nelle pratiche censorie. Una constatazione di fatto, una realtà appurata attraverso le statistiche hanno un peso stragrande nella formazione dell'opinione pubblica, specialmente nei paesi, come l'America del nord, che professano una sorta di culto istintivo per le scienze esatte.

Un'altra statistica, assai più superficiale ma certamente non infondata, rivela che, nella media, almeno il cinquanta per cento della popolazione di ogni paese ha qualche contatto (diretto o indiretto, assiduo o saltuario) con il cinema. Con questo il fenomeno si può dire individuato in tutta la sua estensione.

Per ciò che riguarda la sua influenza, mi atterrò ai due più recenti e seri studi in materia: il saggio compreso nella seconda parte di *Film* del critico inglese Roger Manvell ed il volume *Sociology of Film* dell'illustre sociologo J. P. Mayer. L'influenza del cinema sulle masse si esplica in maniere diverse ma egualmente profonde, sia che incida sul costume esteriore del pubblico (gesti e atteggiamenti caratteristici di attori cinematografici copiati o imitati, mode e acconciature generalizzate da un determinato film o da una serie di film), sia che interferisca nelle manifestazioni della psiche individuale e collettiva volgendo in una determinata direzione l'atteggiamento morale di fronte ai comuni casi della vita. L'influenza del cinema sulle masse è ben più forte di quella della radio, della stampa o del teatro.

Il Mayer suddivide il pubblico che va al cinema in tre categorie: i bambini, gli adolescenti, gli adulti, e di ognuna delle categorie egli si ingegna a sondare le reazioni dinanzi al fatto cinematografico, sulla base di minuziose testimonianze (è, al riguardo, doveroso riconoscere che mai è stato raccolto materiale più copioso ed esauriente). Sulla scorta di questi dati, l'autore si sente autorizzato a concludere che esiste una notevole uniformità nelle reazioni del pubblico di tutti i paesi, comportandosi ogni spettatore (sia egli inglese o americano o italiano) suppergiù allo stesso modo sul piano di alcune emozioni fon-