

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 85**

NUOVA SERIE MAGGIO 1952

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 1
Maggio 1952

FASCICOLO 85

Questo numero contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	218
MARIO FUBINI	
Oggi il teatro si chiama cinema	221
ALDO PALADINI	
Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo	
Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo	229
P. R. PERSICHINI	
Nelle mani di Cavaldon	
il ciarlatano assassino	226
LUCHINO VISCONTI	
Che cosa penso del pubblico	228
LUIGI PESTALOZZA	
Ingresso al cinema per i nuovi chirurghi	230
STELIO MARTINI	
Vietati due soldi di speranza	
a Giulietta e Romeo	231
GIORGIO N. FENIN	
Un'ondata di apprensione	
incombe su Hollywood	234
RENATO GIANI	
Cavalieri siciliani a Parigi	235
GIULIO CESARE CASTELLO	
I registi: Gregory La Cava	237
OSVALDO CAMPASSI	
Retrospective: "Amanti di domani"	
di Robert Riskin	239
O. D. F.	
Rider's indigest	240
VICE	
Film di questi giorni	242
ORESTE DEL BUONO	
I cortometraggi	243
GLAUCO VIAZZI	
Inediti: "Incontro sull'Elba"	
di G. V. Aleksandrov	244
LUIGI CHIARINI	
Circoli del cinema	245

Bibliografia	247
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	248
CORRADO TERZI	
Biblioteca	Terza di copertina

Impaginazione: F. F. FRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministraz.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Anthony Quinn in "Viva Zapata!", film diretto da Elia Kazan.



Ulla Jacobsson, una delle attrici svedesi presenti al Festival di Cannes. Il film svedese Fröken Julie di Alf Sjöberg ottenne a Cannes, l'anno scorso, il Gran premio insieme con Miracolo a Milano di De Sica.

che mi si sono imposti per un autentico valore d'arte: *Sciuscià*, forse il miglior film di De Sica; *Enrico V* di Olivier (una riuscita fusione di pittura e cinema) che mi è piaciuto più di *Amleto* del medesimo autore in quanto egli è riuscito a dominare meglio la sua materia; *Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy che ha cose veramente potenti. Mi sono meravigliato anzi che certi critici, i quali hanno parlato con degnazione di un film come questo, si sono poi abbandonati a elogi ditirambici per *Viale del tramonto* di Wilder che desidero ricordare invece per la sgradevole e penosa impressione che mi ha fatto. Non è evidentemente un'opera d'arte, ma un caso patologico presentato come tale che non può non dare un senso continuo di disagio allo spettatore. Non ho parlato di Charles S. Chaplin in quanto credo che sull'arte di questo poeta siamo tutti d'accordo.

— Cosa ne pensa del realismo cinematografico italiano?

— Anche qui un discorso generale è im-



Ordinario di letteratura italiana all'Università di Milano, presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Ha insegnato nelle Università di Firenze, Palermo, Trieste, nei corsi universitari per ufficiali italiani internati a Mürren. Le sue opere principali sono su Alfred de Vigny, su Racine, sul Foscolo, sul Leopardi, sull'Alfieri, sul Vico, sulla critica del Settecento, sul Guicciardini, ecc. Si è occupato di estetica e di storia dell'estetica e della critica. Ha tenuto per quattro anni l'insegnamento dell'estetica oltre a quello della sua materia, la letteratura italiana.

possibile. Bisogna, come sempre nelle cose dell'arte, giudicare opera per opera. La ragione principale del suo successo in campo nazionale e internazionale mi pare dovuta al fatto che esso ha rappresentato la liberazione da convenzioni sociali opprimenti e ha risposto al sentimento diffuso della scoperta di un mondo più libero quale si prospettava davanti agli italiani all'indomani della Liberazione. Fra i meriti del realismo non va poi dimenticato quello di averci finalmente liberati dalle varie "segretarie private", ecc. (1).

(1) Con piacere rileviamo che molte affermazioni di Mario Fubini vengono a confermare autorevolmente quanto abbiamo sostenuto, e sosteniamo, per una revisione della maggior parte dell'attuale indagine critica sul film (N. d. R.).

5

SOGGETTI DI ZAVATTINI SENZA CAVALLO A DONDOLO

IL NEOREALISMO È MORTO VIVA IL NEOREALISMO

VERSO il 1949-50, nel complesso della nostra produzione di qualche valore (o di qualche ambizione), comincia a profilarsi il fenomeno che alcuni identificheranno in una vera e propria crisi del neo-realismo, e che in ogni modo si può scoprire per molti sintomi e segni anche nelle opere di registi già celebrati come gl'iniziatori o addirittura i classici di quella tendenza. In realtà il cosiddetto neo-realismo che cos'era stato? Necessità di guardarsi intorno, necessità di documentarsi con scrupolo e di testimoniare con passione, di aderire strettamente alla vita al dolore alle speranze di tutti; e, insieme, possibilità di esprimersi senza riserve o paure, di riflettere per comprendere e di comprendere per giudicare: cosicché il successo del cinema neo-realista era nato specialmente dal suo desiderio, dalla sua volontà d'entrare nel vivo dei problemi e dei sentimenti *reali*, dall'intenzione spesso amara ma sempre spontanea — almeno nelle prove dei migliori registi — di contribuire all'esame diretto della verità, e quindi alla conoscenza dell'uomo. Senonché, verso il periodo al quale abbiamo accennato, comincia ad apparire evidente come quel desiderio e quella volontà tendano in generale ad affievolirsi, ad ammettere sempre più volentieri le lusinghe del « raccontato », l'intrusione di elementi tratti da un'esperienza fantastica o addirittura libresco di uomini e casi, piuttosto che da una visione immediata dei tempi, dei fatti, delle psicologie. Sembra ormai facile anche ai mediocri « costruire un film neo-realista »: poiché gli stessi attributi esterni dei più chiari esempi dell'« école italienne » hanno in sé tanta forza di spettacolo, che l'ultimo dei mestieranti può illudersi d'aver a disposizione un metodo sicuro quando non applica che una ricetta di bassa cucina. Si confeziona dunque un film come un « cocktail »: tanto di esterni, tanto di « problema sociale », tanto di attori non professionisti, tanto di parolacce, erotismo e « grand guignol » — si agiti più o meno forte in uno « shaker » da quattro soldi e si serve al banco.

Tuttavia il fenomeno non sarebbe inquietante se restasse circoscritto agli esercizi e pastoni dei mediocri: i quali sempre hanno riempito di sé la cronaca del mondo, e delle arti. Ma il guaio è che comincia a dichiararsi benché naturalmente in forme più scaltrite e coperte (e proprio per questo più rivelanti dello sforzo di mascherare con le virtù del mestiere un sostanziale difetto di aderenza al mondo da esprimere) anche in opere di registi dotati o addirittura famosi per aver portato il « genere » alle sue maggiori altezze. Film come *Stromboli, terra di Dio* o *Non c'è pace tra gli ulivi*, a esempio,

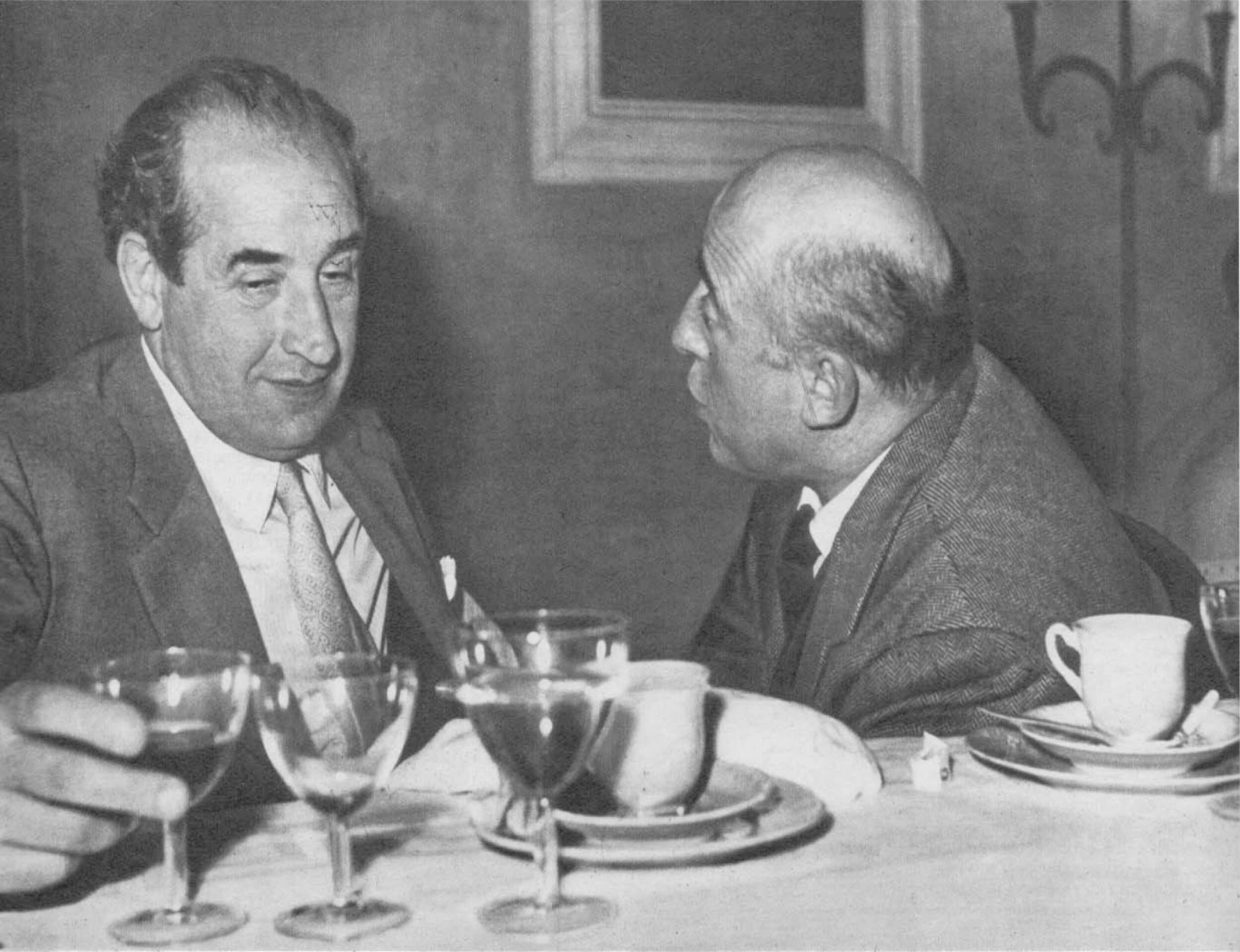
denunciano pur nello stile sorvegliato e nella dignità del livello tecnico un distacco piuttosto sensibile dalla « presa diretta » con la realtà: moduli e cadenze di deteriorata ispirazione letteraria, ambizioni che si risolvono più o meno confusamente nella sfera del concettuale e a cui perciò non corrisponde la carica emotiva della sequenza o della

Il cinema può aiutarci a raggiungere una comprensione che è già, nel momento in cui si verifica, atto di amore

scena, un'ambiguità di soluzioni che discende oltretutto dalle problematiche psicologie di personaggi forzati a seguire gli sviluppi preconcepi del racconto — a « fare romanzo » — invece che scelti per modelli d'una viva e naturale e gagliarda umanità. A chiarimento del fenomeno occorrerà forse notare che, di anno in anno, l'indice del costume nella vita nazionale ha subito andamenti di carattere sempre più regressivo: esauritasi quella prima esplosione e quasi ebbrezza di libertà ch'era successa alla Liberazione, larghi strati della società italiana sono andati acconciandosi pian piano alla pratica d'un conformismo nuovamente adottato per ragioni d'insipienza, di pigrizia o di tornaconto, che sono antichi e inviola-



Zavattini: « Operetta ».



Cesare Zavattini (a destra) a colloquio con Otello Martelli, l'operatore di Paisà (1945), Caccia tragica (1947), Roma, ore 11 (1952) e di altri film significativi. Con Umberto D., Cesare Zavattini ha terminato, per il momento, la sua proficua collaborazione con Vittorio De Sica.

bili difetti di casa nostra. Così, bravo a tradurre altra volta in immagini di grande immediatezza e potenza una realtà sociale violentemente colorata, ricca di contrasti netti e di drammatiche antitesi (vita e morte, odio e amore, bene e male, lusso e miseria, egoismo e carità), il cinema neo-realista si muove ora a disagio nel nuovo clima, che per essere captato richiederebbe appunto uno sforzo d'indagini più sottili, e qualità di critica più temperate o robuste. Difatti i problemi del Paese, benché siano sempre gli stessi o magari presentino un suggello di maggiore asprezza, tendono però a rivelarsi in forme via via meno accessibili e spettacolari, in episodi che la classe al potere, d'altro canto, si studia di ridurre ed occultare con ogni mezzo a disposizione: e il cinema neo-realista — stretto dalle esigenze della censura ma anche (bisogna aggiungere) piuttosto impreparato all'azione di scavo che sarebbe ormai necessaria per portare in luce i presupposti e gli elementi di quei problemi — ripiega a poco a poco su schemi fissati dalla convenzione letteraria o desunti da singole, e improbabili, costruzioni mentali. Sconfessa in questo modo, per accidia o stanchezza, non solo le proprie origini ma il nucleo della sua medesima essenza, ch'era stato soprattutto amore della verità e dell'uomo, appassionata partecipazione alla vita, interiore serietà dell'indagine; e benché la lezione formale dei primi grandi modelli non possa andare interamen-

te perduta, ricorre spesso a un aprioristico enunciato di passioni e di sentimenti che perciò risultano semplicemente fittizi, o magari vengono conclamati a gran voce restando tuttavia, com'è giusto, senza eco di commozione (esemplare in questo senso quel

Cristo proibito di Malaparte dove nulla è vero: con la pretesa e, si direbbe, la preoccupazione di esserlo).

Per uscire da una simile atmosfera di cedimento e di crisi bisognerebbe rifarsi a una più minuta, più stretta e pungente introspezione dell'uomo, delle condizioni che ne determinano la condotta, di qualunque fatto ch'egli solleciti o dal quale venga sollecitato: adottando di conseguenza un linguaggio nuovo, un modo d'esprimersi lontano per quanto possibile da quello d'un neo-realismo scaduto a formula e facile maniera. Nei soggetti di Zavattini del '49 e del '50 la cosa che più colpisce è appunto il consapevole e sempre più liberato proposito di soddisfare queste due esigenze, che son poi aspetti o momenti del medesimo processo interiore; benché sia ancora possibile avvertire in qualcuno di essi un residuo di concessione agli obblighi dell'intreccio, alla classica linea dei casi da cui nasce una trama «regolare» con il suo inizio, il suo sviluppo e la sua conclusione. *Italia uno due tre*, a esempio, è sì la raffigurazione d'una famiglia italiana esaminata in difetti e qualità che scaturiscono dai suoi atti più umili e quotidiani: ma per raggiungere questo risultato Zavattini sente ancora il bisogno d'una «storia», quella di tre registi stranieri incaricati dall'ONU di offrire testimonianze e documentazioni cinematografiche sull'Italia (e ognuno di loro, avendo sotto-



Zavattini: «Operetta».

mano la stessa famiglia come materiale-cavia, la raffigura a modo suo, secondo i propri e diversi interessi politici: mentre nell'ultima parte del film, montando opportunamente e in tutt'altro modo le varie sequenze già proiettate, la vita, le abitudini, il bene e il male di questa medesima famiglia si rivelano nella loro realtà. Anche il soggetto di *Excelsior*, se non ha proprio una trama nel senso tradizionale, deve però svolgersi dal principio alla fine in un grande albergo e nello spazio d'una giornata — unità di tempo e di luogo che richiamano le regole aristoteliche e il teatro accademico del Cinquecento; sebbene il film giri poi intorno alla figura d'un cameriere licenziato per aver risposto male a un cliente di riguardo, e sia tutto nel suo desiderio di dare uno schiaffo a questo importante personaggio, nel suo bisogno di vendicarsi. *Maggiorani*, invece, è il primo tentativo della biografia d'un uomo autentico (cioè di Lamberto Maggiorani, il protagonista di *Ladri di biciclette*), col racconto di un anno vero della sua vita, dal giorno in cui era stato scelto da De Sica come attore a quello in cui, stretto dalla miseria, aveva addirittura pensato di uccidersi. E Zavattini va anche più in là, nel senso accennato, con *Vita di una povera donna*, autobiografia di Isa Miranda narrata sullo schermo in prima persona dall'attrice medesima: la quale, giunta al vertice d'una carriera fortunata e invidiabile agli occhi dei più, avverte invece il suo fallimento di donna, l'insoddisfazione degli onori e degli elogi, il rammarico tormentoso della mancata maternità; ed esaminando passo per passo la propria confessione (confessione intesa come atto di coscienza, come sacramento laico), critica nello stesso tempo una società dove sembra che al successo debba sacrificarsi ogni sentimento anche più geloso ed umano. Ma infine *Il mio viaggio in Italia* (che De Sica realizzerà quest'anno col titolo *Italia mia*) è totalmente estraneo a ogni formula del cinema neo-realista per raggiungere di quella tendenza le finalità e lo spirito profondo, con un linguaggio che si sbarazza di colpo da ogni convenzione cinematografica. Si può anzi dire che in questo soggetto — il quale veramente si configura come un anti-soggetto — consista il più sostanziale contributo di Zavattini alla chiarificazione delle sue proprie idee sul rapporto cinema-realtà. Negli altri soggetti da lui elaborati tra il '49 e il '50 questo processo di chiarificazione, è più o meno sensibile, si avverte in maggiore o minor misura, ma senza mai presentarsi così compiuto e conseguente come nel *Viaggio in Italia*: senti che il mondo dei «personaggi» afferma ancora qua e là i suoi diritti su quello delle «persone», benché i termini della realtà effettiva e della finzione spettacolare tendano sempre più ad avvicinarsi, o in qualche momento a sovrapporsi. Ad esempio in *Via Emilia* un ricco negoziante

della Bassa sposa una prostituta tolta a un bordello ma via via se ne disamora perché non può averne figli, senza sapere che da lui stesso procede una tale impossibilità; e la donna, temendo di perdere l'amore di un marito a cui la legano affetto e gratitudine, proprio per avere un figlio si concede ad un altro che però s'innamora di lei, provocando una cupa e disperata atmosfera di dramma. Evidente, qui, che l'ambientazione e il giuoco delle psicologie si prestano a recare l'impronta d'una verità senza mistificazioni o sbavature. Vero è difatti l'egoismo del marito, vero lo sconcerto della donna; e veri sono i luoghi, gli snodi del fatto, l'urto delle passioni. Tutto insomma è giustificato, giusto nel senso di veridico: ma l'impianto resta pur sempre quello della «story», e lo sviluppo dei casi segue da vicino una logica sentimentale che lo determina sin dall'inizio.

In *Tre giorni sono pochi* (vicenda che si svolge nello spazio di tre giorni durante i quali alcuni borghesi si ritirano presso un

la sua continuità attraverso una progettata gara di carrettini che dovranno correre un dato giorno in questa via Merici, gara a cui tutti i bambini del quartiere si apprestano in anticipo per giorni e giorni e per la quale, durante i lunghi preparativi, litigano, rubano, complotano e si disperano. Ma, ripetiamo, con *Il mio viaggio in Italia* Zavattini si libera definitivamente da ogni formula e schema per affrontare ancora una volta il problema del neo-realismo — o, più esattamente, della realtà — con un rigore di propositi che corrisponde a una fede altrettanto salda nell'ufficio e nelle possibilità del cinema di domani. E' noto che il film sarà in sostanza un «itinerario dell'attenzione» durante il quale immagini, gesti, volti, atti e rapporti dovranno conservare la loro impronta e verginità quotidiana fuori da ogni esigenza strettamente narrativa: settanta, ottanta momenti della nostra vita conclusi in una stretta unità poetica nella molteplicità delle situazioni. Vedremo perciò una serie d'incontri con la gente, con gli uomini di tutti i giorni distinti nella loro



A sinistra: Cesare Zavattini nel 1922. A destra e nella pagina seguente: altre «Operette» di Zavattini.

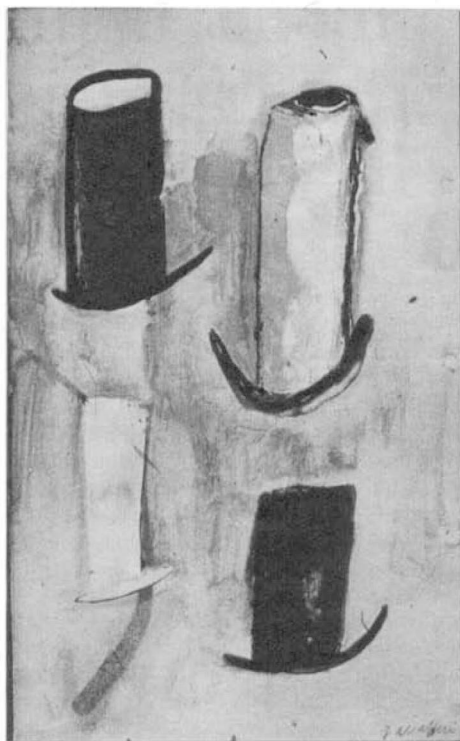
collegio di gesuiti a fare gli esercizi spirituali ma, sospettando della scomparsa d'un portafogli un operaio capitato lì dentro per caso, pensano molto più a recuperare l'oggetto del supposto furto che alla salvezza dell'anima propria), il linguaggio caro alla narrativa cinematografica tradizionale è invece messo dichiaratamente da parte, mentre se ne indica un altro connaturale alle stesse necessità dell'assunto, che sarebbe piaciuto a un Flaubert odiatore dei filistei, non meno che ad un Chesterton amante delle situazioni paradossali. Così pure *La gola* (dove un prete della campagna emiliana lotta contro il peccato della gola con la stessa drammaticità con cui si può lottare contro il peccato della carne) prevede un uso della macchina da presa affatto introverso, nitido e capillare, come se il soggettista desiderasse sostituire all'obiettivo la lente del microscopio; e *Il dolore più grande di via Merici* è il tentativo di vedere l'infanzia nel-

verità obiettiva e proprio per questo nei legami che li uniscono, nei valori che rappresentano, nella commozione che immancabilmente sono chiamati a suscitare solo che la macchina da presa ne isoli e sottolinei la semplice esistenza, rilevandone il peso e il significato nella società attuale: non un'inchiesta o un'indagine di carattere più o meno cronistico e documentario, cioè, ma un contributo alla comprensione delle necessità, dei desideri, delle fatiche e dei sogni umani. Lo stesso indirizzo, che impone di sua natura un vero e proprio rovesciamento nei modi stilistici d'un cinema programmaticamente legato al «romanzo», segue *Il giro del mondo*: una ventina di tappe cinematografiche sull'infanzia qua e là per il mondo (la testimonianza di come e di quanto l'infanzia pianga, rida, goda, giuochi, sia educata, soffra su questa terra), con lo scopo di ritrovare un punto comune tra gli uomini offrendo loro un messaggio di pace at-

traverso la raffigurazione di creature destinate a diventare gli uomini di domani, ma ancora immuni dai nostri vizi ed intrighi, dalle nostre paure. Così i numerosi « sketches » tra i quali citiamo: *Primo appuntamento*, *Una donna in treno*, *E' difficile parlare*, risalgono da una circostanza minima a una valida realtà umana (un giovane e una ragazza che si preparano affannosamente al loro primo convegno e al momento d'incontrarsi, col cuore in gola, simulano invece una calma celestiale; l'assedio che sette uomini stringono intorno a una bella donna sola tra loro nello scompartimento d'un treno, e i trucchi e le manfrine che ognuno di loro mette in opera per farsi notare; la sconfitta di A che vorrebbe parlare con B e non ci riesce, benché insista fino allo spasimo, per il semplice fatto che B non ha voglia di aprir bocca). Del resto nella medesima direzione — anzi approfondita e ridotta ai suoi termini essenziali — si muove il soggetto del film che Zavattini, affrontando finalmente la regia, dirigerà forse quest'anno stesso. Egli vorrebbe esserne insieme il soggettista, lo sceneggiatore, il regista e l'interprete. E il titolo è indicativo: *Diario*.

Diario sembra il punto d'arrivo del discorso che su Zavattini siamo andati svolgendo sin qui: un vivo esempio delle idee di lui sulla necessità di liberarsi dalle strettoie del soggetto chiuso o « romanzesco » che dir si voglia, e insieme lo sforzo più coraggioso per togliere il cinema neo-realista dall'« impasse » in cui è caduto guidandolo verso altri sbocchi, altre vie d'uscita. *Diario*, infatti, vuol essere né più né meno che la rappresentazione dell'incontro incessante di un uomo con le cose, gli uomini, le circostanze anche più usuali e friabili: ma un incontro ricco d'affettuoso interesse, suggerito sempre da una vigile, appassionata, partecipe curiosità. Per dare a chi legge un'idea sia pure assai vaga del film, diremo che già da qualche tempo Zavattini ha cominciato in concreto, per così dire, il suo lavoro di regista: con una piccola Pailard, ogni tanto, gira dieci o quindici metri di pellicola. E che cosa vede attraverso l'obiettivo, o meglio con l'obiettivo, in questi esercizi compiuti « per farsi la mano »? Un vecchio ch'egli ha invitato a togliere da un fil di ferro la biancheria stesa ad asciugare, ed eseguisce con sorpresa; il signor X che medita mentre si sta comprando un paio di scarpe; il signor Y che ride, fa una flessione, ringrazia, è lui; un bambino che gioca assorto, per ore, con un sasso. Vedere queste cose (come qualunque altra, del resto) è per Zavattini un atto di confidenza con la realtà, una riprova della infinita ricchezza della realtà perché nulla, secondo lui, è infinito e meraviglioso come il reale: nella sua persuasione ogni atto, movimento, parola, oggetto, paesaggio o ricordo della vita degli uomini è carico di un'estrema importanza, nasconde magari sotto apparenze abituali o dimesse una tensione che la macchina da presa è chiamata imperiosamente a rivelarci. La teorica ch'egli propone, senza averla mai ridotta a codice o sistema, sembra potersi dunque compendiare in queste semplici ma difficili nozioni: che la realtà deve per forza sollecitare; e che nel cinema nulla deve esistere di preconstituito,

tranne l'uomo che vede (1). Teorica pericolosa? Può darsi. Per applicarla nei suoi termini efficaci egli dovrà superare anzitutto gli scogli d'un'immagine del mondo a carattere eccessivamente soggettivo e quindi, per avventura, poco intelligibile alla comunità degli spettatori (le insidie, in altre parole, d'un'originalità di visione che possa confinare con l'egotismo); e superare insieme il pericolo opposto, della scelta di un vero che rimanga circoscritto, nonostante ogni contrario disegno, all'ambito del documento. D'altronde, com'è certo che la macchina da presa abbia il potere di sostituirsi con assoluta immediatezza all'occhio di chi vede, Zavattini sa benissimo che l'occhio di chi vede ha bisogno di trovare la sua dinamica necessaria in una ragione di poesia. Ma ciò non toglie che la realtà sia di per se stessa, ai suoi occhi, materia di canto; e che il semplice proposito di volerla incontrare senza diaframmi o mediazioni rappresentati per se medesimo un atto di fede nella sua potenza e bellezza. L'aveva già scritto un grande lirico inglese: « Beauty



is truth, truth beauty: that is all - Ye know on earth, and all ye need to know: La bellezza è verità, la verità bellezza: questo è tutto ciò che voi sapete sulla terra, e tutto ciò che vi abbisogna di sapere » (2). Bellezza come verità; e verità, per Zavattini, come bisogno di osservare il mondo con la coscienza che ogni cosa sia nuova, non mai veduta o immaginata da altri magari e soprattutto nell'anonimia d'uno schema accettato da anni, da secoli (se un muro è il muro d'un personaggio e quindi « appartiene » a lui — egli dice — non è nuovo; se io vedo il muro in quanto tale, e quindi « appartiene » solo a me che lo vedo, è nuovo).

Di più, c'è una moralità profonda nel credere che il cinema non debba rappresentare ma essere la vita. Oggi come oggi, in un mondo assai prossimo alla sua propria rovina, una salvezza può consistere, secondo Zavattini, nel tentativo di stabilire tra



gli uomini contatti visivi quanto più possibile esatti e sinceri, nell'offrire a tutti in forma diretta, o addirittura apodittica, il maggior numero di conoscenze, percezioni, riconoscimenti. Avete mai visto veramente la vostra città? Vi chiederà un giorno o l'altra quest'uomo attentissimo, dal rettangolo dello schermo. Oppure soltanto la vostra via, il palazzo o il casamento nel quale abitate, le strade e la gente tra le quali trascorre di solito la vostra giornata? Avete mai parlato a lungo con un calabrese, e non per necessità di ordine pratico ma per la sollecitudine fraterna di entrare nella sua vita, di rendervi conto dei suoi pensieri segreti, aspirazioni, abitudini ed esigenze? Avete mai desiderato di fare altrettanto con un peruviano, con un lappone in carne e ossa? Avete mai guardato il vetturino che vi porta in carrozza? C'è un'estrema povertà di contatti, oggi nel mondo: noi ci conosciamo poco e abbiamo fretta di vivere, per di più con gli occhi chiusi. Ora, secondo Zavattini, è ugualmente impossibile amare il mondo senza conoscerlo, e conoscerlo senza amarlo. Il Cinema — egli sostiene — può aiutarci a raggiungere una comprensione che è già, nel momento in cui si verifica, atto di amore: ma bisogna che a questo scopo il cinema esca dai limiti angusti dello schema romanzesco, e non continui ad imporre il paradigma artificioso del « racconto ». Il reale offre d'altro canto, a chiunque lo voglia, la sua perenne disponibilità: dunque il neo-realismo è morto, viva il neo-realismo.

ALDO PALADINI

FINE - I precedenti articoli sono apparsi nei nn. 63, 65, 68 e 74. La maggior parte delle informazioni contenute nella serie è stata fornita all'autore degli articoli, da Cesare Zavattini, nel luglio del 1950; altre poche notizie e precisazioni sono state raccolte nel corso di successivi colloqui.

(1) Chi volesse richiamarsi, per idee di questo genere, al manifesto di Dziga Vertov e alla sua teoria del « Kino-Glass », dovrebbe considerare che invece, per Zavattini, l'importanza è concentrata esclusivamente sulla presenza morale dell'uomo che vede.

(2) John Keats, Ode on a Grecian Urn, strofe V, in fine.