

## IL CINEMA

La tecnica del cinema ha permesso di materializzare, visualizzare o concretizzare forme astratte, operazioni che, per le sue forme appaenti, è stata assimilata alla magia. C'è magia sino a che i fatti restano inesplicabili, mentre, nel nostro caso, sappiamo rigorosamente di che si tratta. La magia incantata dal momento in cui i riflessi sonori cambiano o variano indipendentemente dalla tecnica, ma secondo le sue dotazioni.

Il cinema ha permesso di realizzare di prodigi: la compressione del tempo (il grano che va dal seme alla spiga matura in dieci secondi) e la sua dilatazione (la traiettoria lentissima di un proiettile) ne sono le manifestazioni più classiche e spettacolari. Abbiamo visto le costellazioni viventi sotto gli occhi, a portata dei nostri sensi. Abbiamo visto il cavallo al galoppo librarsi dolentemente, senza un senso di pesantezza o di sforzo. Abbiamo visto mucchi di calcinacci e di pietre inferni tirarsi su nello spazio fino a formare un paesaggio che non ha delegato all'immobilizzare la freccia di Zenone o la vite alata del Felice.

Strumento prodigioso, nessun miracolo gli è impossibile.

Ma il cinema è un'arte?

\*\*\*

Posta per un'arte tradizionale, la questione è vuota di senso. Nessuno dubita che la pittura — di pennello, di spatola, — sia un'arte, pur ammettendo l'esistenza di semplici esecutori, copiatori più o meno scelti o artigiani del tempo. Potremmo scivolare la discussione retroscandistica dietro tale evidenza, ma vale la pena di affrontarla.

In generale la tecnica del cinema spaventa l'artista. Pure, le finalità di questa tecnica nell'architettura cristiana del medioevo saltano agli occhi, anche al di là dei caratteri sociali comuni. La cattedrale era il frutto di un complesso fatto di conoscenza o di scienza. Non vede come un fenomeno fotoelettrico o di persistenza nella retina possa mettersi a disagio più che la presenza di una spazialità al di là del tempio. Allo stato attuale, che è uno stato transitorio, è evidente che la tecnica del cinema è un aspetto superiore dello sviluppo di ogni tecnica dell'arte. Non è dunque questo il punto debole.

Prendiamo il cinema nella sua struttura e, prima di tutto, nel suo fondamento: l'immagine. Nel linguaggio cinematografico tale parola è estratta in quanto un'immagine (equivale a un ventiquattresimo di secondo) non è percepibile all'occhio. Ma l'esistenza di questa frazione-minima è provata per deduzioni laboriose, senza contare il fatto che è anche possibile prenderla fra due dita.

Questa immagine (un ventiquattresimo di secondo) è una fotografia. Coincidenza accidentale che non serve affatto al nostro tema, in quanto la fotografia è un'operazione artistica che si esaurisce nell'immagine, mentre il cinema da tale immagine parte per raggiungere la peristibilità, in di ritmo e la possibilità dell'arte.

Precedendo sempre per analogia e su punti di repere comuni, un'immagine-fotografia corrisponde ad una parola del linguaggio articolato. Un dizionario non è un'opera d'arte, pur contenendo un insieme di immagini della realtà. Tuttavia le stesse parole usate secondo una determinata architettura ci danno il poema; analogamente ogni immagine non è che la riproduzione fotografica di un elemento della realtà. Sono il ravvicinamento e il montaggio che fanno il film e, se ne esaltano le precure, l'opera d'arte. Il cinema non è dunque un insieme di immagini (fotografie), ma una dotazione di immagini e delle impressioni visuali e psichiche che ne derivano.

Il montaggio deve gli effetti previsti, così come un pittore suggerisce per mezzo di un elemento cromatico da lui scelto. Si noti che ciascun frammento di montaggio non ha, in sé, alcun significato, l'esplicito gli deriva dal momento precedente e seguente. E' dunque il montaggio nella sua essenza che crea il film in quanto opera d'arte.

Gli spiega perché certi film pur do-



Quale immagine poteva più gloriosamente incitarsi all'VIII Festival del Cinema? La bella fischiosa, piena di segrete e non sempre decanti promesse, non potrebbe essere la Decima Musa stessa? Per l'occasione appunto troneggiante, ma con abbandono, a uno di quei deliziosi caffè di Piazza San Marco. (Dda. di Carlo Mattioli)

tati di meraviglie immagini, potati scenografici e splendidi attori, non abbiamo nulla in comune con l'arte.

Con il montaggio il creatore del film può mettersi il posto dello spettatore e vedere ciò che ha scelto di fargli vedere, preparando in qualche modo la postura necessaria alle sue emozioni davanti allo schermo. Il montaggio sperimentale di Coluchov (1) prova che lo spettatore cinematografico partecipa all'azione, perché egli sente — riflesso in se stesso — ciò che egli crede di vedere sullo schermo. Fatto capitale che supera l'arricchimento d'immagini dell'occhio contemporaneo, in quanto fornisce la chiave di una nuova nozione della visione soggettiva. Per esempio nel campo dello spazio e del luogo, il montaggio crea un'unità che non ha niente di reale al di fuori dello spettatore.

Un uomo si getta dalla torre Eiffel. Un uomo che cade (da un muro a Tolomei).

Un uomo che cade nell'acqua (nella Laira).

Questo tre scene, proiettate con continuità, si montano, significano per lo spettatore che « Un uomo si è getta-

## SOMMARIO

- LO. DUCA: Il Cinema.
- P. BIANCHI: Sono e C. Malato.
- G. ARISTARCO: Il momento del poe.
- M. VERDONE: Forma pura nel film.
- \* Censura dei documentaristi.
- M. MIDA: Essenziale e Donskj; 2 generazioni.
- P. L. MELANOTTE: Il soggetto cinematografico per il documentarista.
- G. AMERIGHI: Il cinema e i film d'oggi.
- \* Un convegno nazionale.
- G. VIAZZI: Cinema sovietico su schermi italiani.
- G. MARTELLO: Importanza del documentarista.
- S. FRISALE: L'attore e il personaggio.
- \* Schermo di Venezia.

Lettere al Direttore

## SESSO E CELLULOIDE

Caro direttore,

avrà notato, sui giornali stranieri, avrà notato anche tu come, dopo i meritocriticismi; Paisa, Sciuscià, Roma, città aperta anche i nostri film minori, di poco impegno e pretese, continuano a mietersi successo e guadagni. Perino Scamporrà è piaciuto, con quell'incredibile Lilia Silvi! Si parla addirittura di una scuola (nel senso pittorico, precisa l'importantissimo e a noi molto benevolo Charenso!) di una visione coerente e profonda della vita dei suoi problemi e misteri che avrebbero un po' tutti in comune i nostri registi da Blasetti a Malasomma, da Rossellini a Lattuada.

La cosa, evidentemente, ci fa molto piacere. Ci fa tanto piacere che sentiamo nella stessa situazione di un ragazzo geloso che sta divorciandosi, in sogno, un'enorme torta di crema e cioccolata. E mentre mangia gli si insinua il sospetto che non si tratti che di un sogno, non vorrebbe svegliarsi per non interrompere la beata illusione.

Fuor di metafora, si vorrebbe, insomma, incitare i nostri cinematografari a battere il ferro sin che è caldo. Il ferro del ferro doppiogera italiana (che, nel cinema ha così ben fruttificato...) nonché caldo direi che è bollente; è venuta l'ora di metterlo da parte.

Ma ci sarebbe (ecco il nostro suggerimento) un altro filone da sfruttare, di una realtà tipicamente italiana, meno contingente degli scusci e delle prodezze delle SS: la realtà amorosa.

Si stan dimenticando, in Italia, che il «sex-appeal» nasce da noi con i grandi occhi, le grandi scollature di Francesca Bertini; e che, anche nella produzione più recente, le realtà amorose hanno un accento di verità e autenticità disperate.

Pensa, nel Bandito di Lattuada, alla scena di Corta del Prochio in solitario nella casa equivoca; pensa alle apparizioni della sorprendente Maria Michi nei due film di Rossellini e capirai subito che cosa voglio dire.

Il Minculpro dice il bando, si, alla politica, ma anche all'amore detestato dai fascisti. Per fortuna non c'è ancora, qui da noi, il «codice Hays». Bisogna approfittarne, sin che si è ancor in tempo.

PIETRO BIANCHI

P. S. — I francesi l'hanno capito, Leggo sul Figaro che, al Festival di Bruxelles, l'ambasciatore della repubblica ha abbandonato, sdegnato, la sala in cui si dava. Le diavole un corps, di Autant Larin, giudicato immorale. Ben venga il tempo in cui i nostri ambasciatori fuggano, arrossendo come verginelle, alla visione dei film italiani!





# Il soggetto cinematografico

## PER IL DOCUMENTARIO

Possiamo dire fin d'ora che quando si solleva la questione del Soggetto cinematografico, in generale lo si fa per un preconcetto. Inoltrando.

Il film, che si vede per esprimersi essenzialmente dell'immagine, articolando con una cifra ritmica l'insieme degli elementi visivi, brucia tutta la materia letteraria del soggetto.

Superamento quindi del soggetto, libero innesto delle immagini sul tracciato delle parole, libero originale fatto di suggestioni visive dal corpo delle emozioni verbali.

Ove non era che una impalcatura verbale si modano suadenti richiami plastici, si affollano sommarie pitture, quasi personalizzati, figure e simboli; in luogo di parole dai margini labili e sceduti: tutto parpa, emozioni, volontà, desideri, le piccole anime delle azioni, gli astuti, ed alcuna così un mercantile, ciascuna nel suo personaggio.

Eppure nel caso di certo pubblico, la mancanza di vigore creativo di un molti registi placati ora, il soffocante fascino di certi labi letterari, o anche la convenzionalità stessa della propria esperienza umana, contribuiscono a mantenere impregnate false credenze sull'inviolabilità dei testi e a nutrire una specie letale di bigottismo artistico.

Inaugurato il compromesso morale ed estetico, si affoga sempre ingiustamente nel grottesco dei simulacri diviziati e delle parate narcotizzate. Dunque tutto ciò che non è banalità, orgoglio, tutto è destinato a essere filmato, tutto può vivere sullo schermo per una sua forza intima di persuasione, di commovente, quando il regista abbia percepito nel soggetto quel vitale stimolo, onde gli è nata dentro, immagine dietro immagine, sequenza per sequenza la « sua storia » intuendo da quella idea germinale la creazione nella sua forma assoluta.

C'è un genere di Cinema su cui intendo ora fare il film Documentario.

Il Documentario investe dalle radici la questione generale del soggetto, rafforzando la definizione strumentale datale sopra.

Col Documentario per la prima volta ci sentiamo addosso in pieno il peso delle attività creative della cultura, della civiltà dei popoli.

Si dovrà stare più attenti alle circostanze in cui nasce il soggetto, ai luoghi dove si sviluppa, agli avvenimenti, ai problemi che affronta e dibatte. Per questo, mentre più appassionata, più viva, più ricca, si fa la ricerca dell'aspetto iniziale, nel medesimo tempo, più solenne, è la posizione dell'artista, più cauta ogni invenzione, il tema iniziale racchiuso in sé, in germe l'idea cinematografica non regge, se non dettata e nutrita di due principali attributi: semplicità e chiarezza. Qui allora più che mai è necessaria la semplicità dell'intreccio e il chiaro, logico succedersi dei fatti nel loro senso concatenati, affinché sia accettabile da tutti la tesi tematica. All'umanità, parola enorme e colma di tremendo significato, si arguisce poter giungere come al motivo rivelatore e sciogliere in ogni impaccio troppo volutamente tecnicistico o di mestiere. Perché documentario è film per tutti, che deve parlare a tutti, perché deve servire a tutti.

E qui soprattutto importa che sia libero l'artista e incapote e rimanghi ogni arbitraria impalcatura, ogni struttura delle emozioni a fini spettacolari, studiandosi di riportare di fronte agli uomini, attraverso alle immagini il senso segreto della loro storia quotidiana.

A questo punto ci si potrebbe magari chiedere dove incomincia e dove finisce il Documentario e l'Invenzione artistica nella migliore tradizione americana contemporanea, dove porrete il dito a indicare una soluzione di continuo in Verga ad esempio, e nella Cronaca Fotocinematografica dove finisce il Documentario e dove incomincia l'Invenzione? E dove finisce il sardonioso della serie, il film a soggetto? Non credete che aderite così strettamente alla realtà tanto da farci dimenticare la presenza di un « soggetto », da farci respirare l'aria dei protagonisti, convincendoci della verità di quanto viene rappresentato sia sufficiente vittoria d'arte.

Sempre l'uomo posto di fianco al sé stesso, riflesso nei suoi simili, denunciato nelle sue possibilità e nei suoi errori, illuminato nei suoi doveri e nei suoi desideri, si eleva, si arricchisce, si esalta.

È necessario documentarsi per l'ambiente della narrazione cinematografica per i motivi accennati e per altri ancora, ed è soltanto adeguandosi alla realtà sociale che il regista

può trovare il soggetto, la materia viva e la sua creazione: questo fondo documentario che noi scopriamo sempre sotto lo velo letterario. I fondi delle storie letterarie è un sottobosco di necessità storiche.

Non credo vi sarà mai penuria di soggetti o soggetti poveri, quando si ricolgono documentariamente ai luoghi della storia o alla propria umanità pregnante nella grande corrente delle proprie tradizioni, portandosi sulle spalle, negli occhi e nei muri della propria casa la propria cultura. Pabat para di eroismo, di sacrificio e di miseria, di vincoli misteriosi di fratellanza universale, di allargazione di fronte alla sciagura tra uomini nemici al fondo della miniera allagata.

Il simbolo è chiaro: diverso, ma non tanto distante è il linguaggio di Renoir, l'uomo che fugge dalla prigione e la donna che gli dà rifugio nella casa, lo ricompono quasi nei suoi lineamenti umani, ridandolo vivo, intero con l'affetta di sé, davanti del suo nome amico, una volontà operante, alla sua anima, devota combattente, di prigioniero, di non uomo, mentre i loro popoli, a qualche chilometro di distanza, si disanguano prolungando l'agonia di una guerra atroce.

I volti di quegli uomini, di quelle donne che fanno sera dietro le cancellate della miniera, dietro i ripari delle trincee o al fondo dei pozzi, al fondo delle buche dello granaio e cogli occhi sbarrati sulla incredibile realtà della morte raggrumata sul proprio corpo contratto, sotto il sole di Francia, o gonfio d'acqua nella melma delle gallerie allagate del Belgio, non sono forse gli stessi volti visti centinaia di volte in dozzine di documenti di attualità?

Non sono quelli Gabbri e von Stroheim, non sono quelli attori di Pabst e di Renoir, è gente come noi, partecipe più avanti di noi nelle prime file, di un destino ugualmente umano, terribilmente umano per tutti.

Ancora si chiede dove il Soggetto? Il Soggetto siamo noi, perché noi siamo la storia nostra. Certo a questo punto qualcuno potrebbe dire che è meglio vivere, che stare a fotografare la vita. Ma c'è chi è talmente appassionato alla vita che non se ne contenta della propria, ma cerca e anche riesce a dare un significato a quella degli altri, fotografandola appunto.

Questo è il senso del Documentario. Altrimenti a vivere, a vivere la vita, mostrando all'umanità le cause delle sue sofferenze, le sue più cocenti offese e il mistero della sua allegrezza. Solo così come per Verga, veder il momento che non distingueremo più i confini fra Documentario e fantasia, un esempio il primo che mi viene in mente: Fejòs « Un pagno di raso » e ancora a Venezia « The Summer » di Renoir, ma ce ne sono anche da noi e recenti, « Sciucia » di DeSica, e allora il Cinema avrà riconosciuto finalmente l'esistenza di uomini reali, fuori dei testi di pura mitologia. Il cinema è senza dubbio costituito dei film che sono stati prodotti, e non sarebbe giustificato chiamare cinema qualcosa che non avesse esistito nelle opere che sono finite ad oggi. Ma per tuttavia, è mio parere che il cinema si può trovare in ogni film comparso. Il centro dei miei belli e nei rincorsi, ma che non colate un'opera dal principio alla fine cinematografica, e che forse sarà tanto solo dei nostri tempi il regalarsi al genere umano. Il cinema ha dunque capolino qua e là in moltissimi film, ma è troppo al servizio di cose estranee a lui e anche diverse, per prendere una decisiva preponderanza. Tutti si sono accorti che il cinema è arte, ma non si è invece più umilmente capito che

### ABBIGLIAMENTO MASCHILE



## La revue du Cinéma

mensuelle

Directeur-Rédacteur en chef  
JEAN GEORGE AURIOL

Paris 30, Place de la Madeleine (R+)



STRADE DI NAPOLI DI D. RISO

Fotografia di R. GARROSI Prof. - G. MARTELLI

## Un convegno nazionale

### dei Circoli del Cinema a Venezia

Durante lo svolgimento della VII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e precisamente dal 3 al 7 settembre avrà luogo a Venezia un Convegno Nazionale dei Circoli del Cinema.

Ad esso sono invitati a partecipare tutti gli esponenti dei vari Circoli del Cinema e Cine Clubs italiani.

Di particolare importanza è tale convegno in quanto che esso tende a rendere regolare il funzionamento di tutti i Circoli italiani, cosicché i soci di essi potranno assistere, nella prossima stagione, ad una serie di proiezioni dei più importanti film della storia cinematografica che saranno assicurati ai circoli e ai cineclub dai Cineclub dei vari paesi.

In seguito alle conversazioni intercorse durante le adunanze svoltesi recentemente a Nervi e alle questioni poste dai vari Circoli del Cinema, è stato deciso di rimandare la soluzione dei vari problemi al grande Convegno di Venezia.

A Nervi, in realtà, non ostante la buona volontà di molti intervenuti, pure non si è concluso nulla.

Le varie risoluzioni furono già che altro degli aridi resoconti dell'attività svolta dai singoli Circoli del Cinema, tutto e quasi, chiuso con bilancio economico fallimentare. A dire il vero la vita dei Circoli del Cinema e Cine Clubs, se più vi piace, fortemente legata a quella che fino ad oggi è in Italia l'attività culturale, economica e letteraria.

Le varie risoluzioni furono già che altro degli aridi resoconti dell'attività svolta dai singoli Circoli del Cinema, tutto e quasi, chiuso con bilancio economico fallimentare. A dire il vero la vita dei Circoli del Cinema e Cine Clubs, se più vi piace, fortemente legata a quella che fino ad oggi è in Italia l'attività culturale, economica e letteraria.

Infatti, non ostante tale Cineteca aveva dopo circa due anni di libera relazione economica con i vari Cine Clubs, regolata in un suo atto costitutivo e statuto i rapporti finanziari con i terzi, affondandosi in questo alle altre associazioni stra-

niere, spesso ragioni d'ordine pratico obbligavano a convenzioni concluse dai principi fissati nello statuto.

A Venezia si discuterà anche della formazione di una Federazione italiana dei Circoli del Cinema di cui è già stato preparato un progetto di Statuto. Nulla in contrario, si pensa, avranno i rappresentanti dei vari Cine Clubs alla creazione di questa Federazione, ma vi sono alcuni punti molto importanti da chiarire, primo di tutti l'articolo 6 del progetto stesso in cui è detto che la Federazione « non potrà intraprendere alcuna raccolta di film o comunque di materiale intervenendo la Storia del cinema ». Perché mai? Se esistesse una vera Cineteca italiana, di fatto cioè e non soltanto di nome, ufficialmente riconosciuta dall'autorità competente e di questa appoggiata potremmo anche noi approvare questo articolo, ma finché esistono diverse Cineteche più o meno private. La Cineteca milanese Mario Ferrari, la Cineteca del Centro Spirituale Cinematografico, la Cineteca del Museo di Drezzi il compito e il dovere dei Cine Clubs è proprio quello di dar vita a una Cineteca nazionale, che sia a fianco della Federazione stessa, tale da garantire ai Cine Clubs ufficialmente riconosciuti la possibilità di via che è quanto dire possibilità di proiezioni.

Attualmente, se non andiamo errati, il linguaggio e carattere di meno così statuto è quello del Centro Spirituale, ma, dopo la spogliazione dei film fatti dai tedeschi esso è ridotta in cattive condizioni. Rimane la Cineteca milanese; ma prima lo Stato concedere il fuso orario 1% e un ente, in fin dei conti l'idea? Con quale sicurezza e vantaggio del Cine Clubs?

Tutto ciò si discuterà a Venezia, e speriamo che il vento dell'Adriatico sia più salubre e benefico di quello tirreno.

pedice tuttora lo studio profondo della sua natura.

Treviso non molto diverso da quello che troverete essere toccato, migliaia o centinaia di anni fa, alle arti e alle lettere. L'architettura, per esempio, non nasce allo scopo di dare un tetto agli uomini, e con l'andar del tempo comincia ad essere largamente usata, e quello stesso principio si applica e ad avere una ragione per se stessa? E la musica non è al principio un aiuto ai profondi sensi della parola umana, e solo più tardi acquista la sua attività autonoma? Non potrebbe dire il momento in cui l'architettura comincia ad essere arte e non anche la musica. Nelle campagne toscane chiamano opera d'arte qualsiasi costruzione d'una certa arditezza. Essi non hanno acquistato il concetto di arte indipendente, concetto che, invece nei suoi imitazionisti limitati, è la parte viva ed eterna della bellezza prodotta dall'uomo.

Il passaggio da quella forma ancora vincolata a una forma d'arte autonoma è un passo indispensabile perché possa essere condizionato, o per lo meno contemporaneo, a una certa osiologia dell'opera d'arte. Finché quello che l'artista deve fare è innestare alla necessità pratica di fare ad ogni costo in un dato modo, per cui è necessario tentare una materia ignota a tutti per la richiesta che si esige, l'artista è preoccupato soltanto di soddisfare la richiesta, e spende in questo scopo tutto il suo ingegno e le sue energie, e pone in secondo ordine il pensiero artistico, il senso estetico del bello e del brutto, in favore dell'imprevedibile necessità dell'utile. Per questa ragione, quando si verifica un fatto tecnico sconvolgente, l'arte come bellezza, non si ribella, non si oppone, ma si adatta, e si conforma alle nuove e ineluttabili necessità dell'utile. Per questa ragione, quando si verifica un fatto tecnico sconvolgente, l'arte come bellezza, non si ribella, non si oppone, ma si adatta, e si conforma alle nuove e ineluttabili necessità dell'utile. Per questa ragione, quando si verifica un fatto tecnico sconvolgente, l'arte come bellezza, non si ribella, non si oppone, ma si adatta, e si conforma alle nuove e ineluttabili necessità dell'utile.

L'avvento dell'arte segna quindi un momento di svolta che succede al periodo pratico dell'attualità, e si chiude in sé, naturalmente tutto quel periodo da cui trae vita nuova.

Così la serenità intelligente e misurata segna l'ultimo momento di un periodo dinamico dell'esperienza. Noi non possiamo dire se qualche segno prelude a un simile raccoglimento nel cinema d'arte. Il fenomeno è in parte più libero e incontrollato, e quindi l'esperienza, che supera se stessa, anno per anno, con nuovi trovati tecnici che incidono profondamente sull'esperienza, sul linguaggio, e quindi sull'essenza stessa dell'arte.

GUGLIELMO AMERIGHI

## Una retrospettiva d'arte Cinematografica alla Mostra di Venezia

Nel quadro delle Manifestazioni che avranno luogo durante lo svolgimento della VII Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia si annuncia come speciale sezione della Mostra la Exposizione internazionale retrospettiva, che è organizzata dalla Cineteca italiana con la collaborazione della Cinématheque Française, del Museum of Modern Art di New York e degli altri Enti affiliati alla Federazione internazionale des Archives de Film.

Nella Retrospettiva verranno presentate alcune fra le opere più importanti della storia del Cinema. Il programma comprenderà i seguenti film: Broken Blossom (Gladys Ingram) di D. W. Griffith, con Lillian Gish, per gli Stati Uniti d'America; Notturno di F. W. Murnau, per la Germania; Le Chapeau de Paille (Italia di René Clair, per la Francia; Scott al Polo Sud per la Gran Bretagna; Hiix (La Straga o La Stragorina attraverso i secoli) di Benjamin Christy, per gli Stati Uniti; Il Teorema di Arnò di Mauritz Stiller, per la Svezia; Dura Lex di Lev Kuleshov per l'U.R.S.S.

Inoltre, in una spettacolosa inaugurazione, verrà proiettata un'antologia comprendente alcuni « pezzi » fondamentali scelti fra i film più notevoli del periodo del cinema muto, e comprendente fra l'altro alcuni brevi film di Georges Méliès.

## Il Cinema e il film d'oggi

Generalmente lo parlo con avversione di quel che si susseguono sugli schermi nel corso dei mesi dell'anno, e solo rare volte toglierei volentieri la penna per scrivere di quelli che possono dirsi sicuramente belli. Ma, oltre che questo fatto è difficilissimo, sto per dire che pur anche quelli più vecchi e rinestiti, specialmente nei decenni passati, non arrivano a quella bellezza che chiamerei classica, cioè determinata da una genuina originalità di forma e una adattata sostanza. Il cinema è senza dubbio costituito dei film che sono stati prodotti, e non sarebbe giustificato chiamare cinema qualcosa che non avesse esistito nelle opere che sono finite ad oggi. Ma per tuttavia, è mio parere che il cinema si può trovare in ogni film comparso. Il centro dei miei belli e nei rincorsi, ma che non colate un'opera dal principio alla fine cinematografica, e che forse sarà tanto solo dei nostri tempi il regalarsi al genere umano. Il cinema ha dunque capolino qua e là in moltissimi film, ma è troppo al servizio di cose estranee a lui e anche diverse, per prendere una decisiva preponderanza. Tutti si sono accorti che il cinema è arte, ma non si è invece più umilmente capito che

il cinema possiede i mezzi di un'arte, e che per ora esso segue una direzione morale più pratica e empirica che ideale, e ne fa un uso più applicativo che proprio. Ciò è, cioè, ad adoperare l'originalità dell'espressione cinematografica più per tradurre che per inventare, e le vere invenzioni del cinema, fortunate e potenti tanto che finiscono ad prevalere, sono tratte occasionalmente nello sforzo di tradurre un'opera meglio nella forma visiva, quella di cui esiste, più che un sentimento che si esprime, nelle altre forme d'arte, in specie nella letteratura. Il cinema, cosicché, si trova nello stato di dover obbedire a un uso utilitario, e in certo modo a doversi vendere ad altre cose e arti a lui estranee per rendersi coesistenza di sé e ricettatori la propria libertà. Nel cinema, parallelo al bisogno di esprimersi per immagini, se non precedente, è il bisogno di mettere insieme un spettacolo in formato di cinema: il pubblico il fatto che la vista, fra tutti i sensi il più veloce e quello che non ha bisogno di una eccessiva solerzia mentale per essere colto, sia il senso esercitato dal risultato, sia il senso esercitato dal risultato, sia il senso esercitato dal risultato, sia il senso esercitato dal risultato.

# CINEMA SOVIETICO SU SCHERMI ITALIANI

Stendere un bilancio del cinema sovietico, oggi, in relazione all'effettiva consistenza dello spettacolo cinematografico, significa soprattutto cercar di risolvere il problema dello scarso successo che otteniamo, sia presso i critici che presso il grosso pubblico e gli industriali del cinema. Si verificano infatti, in questi ultimi prodotti dell'URSS, Blogoyn proprio partire da questo dato di fatto, per cercar di ricostruire la natura effettiva e reale di codesti film, il loro significato e il loro valore.

La storia del cinema sovietico sugli schermi italiani è un filippico nato perché sia il caso di esportazione ancora. E' una storia che si riassume in poche date, e si esaurisce in pochi film. Un vecchio Ivan il terribile era venuto in Italia, e poi un ventennale silenzio, interrotto solo dalla partecipazione italiana ad un paio di mostre veneziane: partecipazione tutto interrotta, visto il successo risultante, e la cui memoria è rimasta in doppiaggio di un paio di film massacrati, sviasati, relegati in sale di terza visione. Dopo la Liberazione, nasce l'interesse di tipo nuovo, una sollecitazione di curiosità, di interessamento sostanziale e non epidemico, un interesse, un esaurirsi delle attenzioni, sia dal punto di vista spettacolare che da quello critico. Oggi i film sovietici vengono proiettati sugli schermi italiani sono pochi, il loro successo è assai scarso e limitato, ed è possibile prevedere che sotto certi aspetti rimarrà per un certo periodo di tempo.

Quali sono le ragioni causali di questa situazione? In cosa proviene questo stato di cose?

Non pensiamo che la risposta a questi interrogativi sia nella natura stessa del film sovietico, o nella natura dell'attuale società italiana; vale a dire, che tale stato di cose risulti intimamente determinato dal cinema sovietico, e dall'altro della realtà del rapporto di classe attuale, vigenti nella società italiana, nella fase attuale della dinamica della lotta di classe in Italia. Infatti la frequenza o meno del film sovietico sugli schermi italiani è un indice abbastanza sintomatico dello sviluppo generale della società, un registratore sensibile alle vicissitudini dei rapporti di forza che si sviluppano in seno a codesta società. Al periodo fascista, è espressione della situazione storica degli strati più reazionari, selovincisti e imperialisti della borghesia italiana, corrispondente alla mancanza di film sovietici sugli schermi italiani, al periodo democratico immediatamente susseguente alla guerra di liberazione nazionale, corrisponde una presenza abbastanza attiva di tali film; oggi, a un periodo di crisi dello sviluppo democratico in Italia, corrisponde una certa rarefazione, un'assenza sempre più netta. Tutto ciò è talmente ovvio, che potrebbe intendersi quasi proprio in questo modo, se non di rapporti basiliari, bensì di rapporti basiliari, come si evince dalla risposta alle interrogazioni posti di sopra.

Il cinema sovietico, come cinema a carattere popolare, dotato di contenuti ideologici contrastanti legati alle masse popolari, può trovare propria affermazione laddove è questo suo carattere, a questi suoi contenuti, corrispondano nelle società, ad altri caratteri e analoghi contenuti. In alcuni esempi potranno facilmente chiarire questa sua posizione. Nel periodo immediatamente successivo alla liberazione, si verificò, specie nel Nord Italia, un clima di democrazia nazionale, a carattere popolare, contraddistinto da un nuovo rigoglio delle classi lavoratrici, da un loro affacciarsi vittorioso nella vita nazionale. Il contenuto ideologico, ideologico di quel periodo non mancò di influire sullo spettacolo cinematografico, sulle tendenze del pubblico, sulle sue predilezioni. Onde il successo dei film sovietici, a cominciare dalle sale di

prima visione, notoriamente frequentate da specifiche categorie di spettatori. Applausi «a scema aperta» in tali sale non erano infrequenti; anzi, erano frequenti le critiche favorevoli sui quotidiani, sulle riviste, quale che fosse la loro tendenza ideologica e politica. Si verificavano insomma le condizioni reali per cui alla misura del film sovietico veniva a corrispondere un pubblico favorevole presso il pubblico italiano.

A distanza di non molto tempo, è giocefora constatare che, a un mutato periodo storico, corrisponde una mutata natura del pubblico. E' cambiato il clima generale della vita sociale italiana, si è modificato il carattere della stampa, altri film hanno invece invece il mercato svolgendosi la loro propaganda ideologica. Come anni fa, il critico di un quotidiano a grande diffusione poteva esprimersi favorevolmente nei riguardi di un film sovietico; oggi lo stesso quotidiano può con grande facilità liquidare un film sovietico, ritenendolo «noioso» e «se ne parlò in occasione della Mostra di Venezia». Gli effetti sul pubblico di un tale mutamento, possono essere rilevanti, e rilevabili oggettivamente. (Per non parlare degli aspetti più nettamente negativi di tale mutamento: citiamo il caso di un film che, recensendo *Giulio Indemio* di Donskoi diceva trattarsi «di alcuni episodi della rivoluzione socialista», si è poi brillantemente il resto della sua recensione su codesto testo culturale).

Il cinema sovietico trova quindi in Italia, una situazione oggettiva a lui, nettamente sfavorevole. E' bollottato dalla maggioranza della stampa quotidiana, è pressoché tacitato dalle poche riviste che s'interessano del cinema da un punto di vista spettacolare, e, finalmente — l'ultima, e non meno essenziale, di molti negativi. Sarà un caso fortuito, ma è un caso che si verifica troppo spesso, quando in una sala viene proiettato un film sovietico il nostro diventa difettoso, la luce, poco, le interruzioni della proiezione, i difetti, i guasti, i fenomeni sono normali anche su scala internazionale, si verificano persino al Festival di Cannes, e in un altro caso; mentre è poco probabile che si verifichino a Praga o a Belgrado. Queste sono, a nostro modo di vedere, e in altre analisi, le ragioni della scarsa frequentazione dei film sovietici sugli schermi italiani, e altresì le ragioni del poco successo di essi, viscoso presso il nostro pubblico. Le ripetute, col cinema fotografato a parte integrante di un clima ideologico, culturale, sociale che non può prescindere dalle sue basi effettive, di sviluppo storico.

Un pubblico alimentato dalla propaganda di fogli tipo *Grand Hotel* o *Boletto* film non può che scarsamente interessarsi a un film quale *Zanna Bianca*, dove si imposta un problema di civiltà; questo pubblico, abbandonato a se stesso, non può che lasciarsi influenzare dai film di Rita Hayworth nei quali il problema dell'amore è risolto nel solo «felicità» (risultato neri a mezzo braccio).

Vediamo di converso come presso un pubblico raggruppato secondo una coscienza di classe, il successo del film sovietico sia considerevolmente favorito. In una sala di prima visione di un grande cinema del Milano settentrionale, a un film come *C'era una volta una bimba* presentiamo una *troupe* di sei spettatori, lo stesso film, proiettato nel cortile di un case popolare della stessa città, riscuote l'attenzione e gli applausi di alcune centinaia di persone. E' chiaro che proprio in questo caso specifico, non giocano affatto motivi esteriori e decisionali di lotta politica: *C'era una volta una bimba* non è un film, ma soltanto si vuole definire «film di propaganda».

Costituiamo dunque che è presso un certo pubblico, in certe sale, che il film sovietico viene

proiettato poco, ed ha poco successo; constatiamo che, invece presso un altro pubblico, in altre occasioni di spettacolo, il film sovietico può essere proiettato con molta frequenza e con rilevante successo.

Un bilancio del cinema sovietico in Italia non può prescindere da questioni di fatto. I film sovietici proiettati «normalmente», secondo la trafilla «gerarchica» usuale (sale di prima visione, di seconda visione; prima visione di zona, ecc.) sono pochi; i film sovietici proiettati in occasioni diverse, sono molto più numerosi che nel primo caso.

Sono stati infatti proiettati «normalmente» *Giulio Indemio*, *Il fiore di pietra*, *Zanna Bianca*, *C'era una volta una bimba*, e alcuni documentari (Parata sportiva, Nelle sabbie dell'Asia Centrale, Tagikistan). Sono stati invece proiettati fuori di «normalmente» *Clapajev*, *Circa*, *Tutto il mondo ride*, *Il maestro Lenin nell'ottobre 1917*. Il film sovietico è stato proiettato a *Suvorov*, *Chiare e scure*, *Il giuramento*, *La grande svolta*, ecc.

Un bilancio del cinema sovietico non può prescindere, come logica conseguenza di quanto rilevato sin qui, dall'assoluta nota degli spettatori di prima visione. I critici e i giornalisti, *Zanna Bianca*, e dall'assoluta interesse provato da certi contadini del Basso Milanese, e da alcuni intellettuali, piccoli proprietari) finanziati a un film come *Il Maestro*. Tenendo anche conto del fatto che, per i contadini si trovavano nella situazione di non aver mai visto un film.

La posizione degli intellettuali, dei critici, rispetto al cinema sovietico, è abbastanza critica. E, in certo senso, una posizione feticista. Per la stragrande maggioranza dei critici e degli intellettuali, il cinema sovietico si esaurisce nei nomi venerabili di Eisenstein, Pudovkin e Dovgenco. Essi parlano di «feticcio», e sostengono che il cinema sovietico si evolve, ma a seconda del mutare della società sovietica; per questo essi vogliono sommettere, dopo i film «classici» di periodo antico, il cinema sovietico abbia prodotta altre opere di valore.

Vi è in questa posizione un incenso complesso di inferiorità intellettuale, e un orientamento ideologico forse altrettanto incosciente, non per questo meno sostanziale. Grande è l'effetto propagandistico dell'affermazione «il cinema sovietico non ha utilizzato più film come il *Potemkin*, come *La madre*». Così quei vecchi film vengono imballati, feticci, e il panorama del cinema sovietico viene ridotto a un grande deserto. Simili posizioni fanno nascere dubbi di vario genere; anche perché ricordano certe affermazioni fatte durante gli anni della dittatura fascista (Pudovkin è stato uno dei regimi di maggior valore, nei tempi in cui il cinema russo aveva raggiunto un elevato grado di eccellenza artistica). Il talento di Pudovkin è stato preso offeso dal marxismo bolscevico. Sono frasi di Luigi Pretelli, scritte nel '28. In quale misura corrispondono a certe affermazioni del tipo «Clapajev non è all'altezza dei vecchi film mitici», il Pudovkin del *Suvorov* non è il Pudovkin della *Madre*? Ecco un problema davvero interessante).

Ora, è abbastanza evidente che il cinema sovietico non poteva offrire mille volte il *Potemkin*, e che Pudovkin non poteva rifare ogni anno *La madre*. Nessuno si scandalizza del fatto che oggi Ungaretti scriva parole diverse da quelle che allora soliti scrivere ventinove o trent'anni fa nessuno esige che Breton scriva *Nadja* ogni anno, oppure si scandalizza perché *Suvorov* è diverso dalla *Madre*, perché l'attuale cinema sovietico non corrisponde più alle idee centrali di lui e si è fatta. Solo le pietre non cambiano», diceva Ehrenburg; e invece pare che certi intellettuali, e certi critici, vogliono proprio che il cinema sovietico non cambi, sia una pietra, una cosa morta.

E' chiaro che, in Italia, nessuno conosce il cinema sovietico



CORTILIA DI D. Riti

Fotografia M. DALLA MANO - Prof. G. MARTELLO

## Importanza del Documentario

Il cinema è attualmente il solo linguaggio veramente comune che parli tutti i popoli. Un linguaggio che, come nessun altro, è capace di esprimere in modo chiaro e diretto la sua anima, e che è chiamato ad essere il legame fra le varie civiltà moderne sotto il più comune dei nomi per generale fra gli uomini.

Il film documentario è indubbiamente quella parte della produzione cinematografica che meglio può intervenire questa miscela di capitale intellettuale e di mezzi tecnici, piccoli proprietari) finanziati a un film come *Il Maestro*. Tenendo anche conto del fatto che, per i contadini si trovavano nella situazione di non aver mai visto un film.

La posizione degli intellettuali, dei critici, rispetto al cinema sovietico, è abbastanza critica. E, in certo senso, una posizione feticista. Per la stragrande maggioranza dei critici e degli intellettuali, il cinema sovietico si esaurisce nei nomi venerabili di Eisenstein, Pudovkin e Dovgenco. Essi parlano di «feticcio», e sostengono che il cinema sovietico si evolve, ma a seconda del mutare della società sovietica; per questo essi vogliono sommettere, dopo i film «classici» di periodo antico, il cinema sovietico abbia prodotta altre opere di valore.

Vi è in questa posizione un incenso complesso di inferiorità intellettuale, e un orientamento ideologico forse altrettanto incosciente, non per questo meno sostanziale. Grande è l'effetto propagandistico dell'affermazione «il cinema sovietico non ha utilizzato più film come il *Potemkin*, come *La madre*». Così quei vecchi film vengono imballati, feticci, e il panorama del cinema sovietico viene ridotto a un grande deserto. Simili posizioni fanno nascere dubbi di vario genere; anche perché ricordano certe affermazioni fatte durante gli anni della dittatura fascista (Pudovkin è stato uno dei regimi di maggior valore, nei tempi in cui il cinema russo aveva raggiunto un elevato grado di eccellenza artistica). Il talento di Pudovkin è stato preso offeso dal marxismo bolscevico. Sono frasi di Luigi Pretelli, scritte nel '28. In quale misura corrispondono a certe affermazioni del tipo «Clapajev non è all'altezza dei vecchi film mitici», il Pudovkin del *Suvorov* non è il Pudovkin della *Madre*? Ecco un problema davvero interessante).

Ora, è abbastanza evidente che il cinema sovietico non poteva offrire mille volte il *Potemkin*, e che Pudovkin non poteva rifare ogni anno *La madre*. Nessuno si scandalizza del fatto che oggi Ungaretti scriva parole diverse da quelle che allora soliti scrivere ventinove o trent'anni fa nessuno esige che Breton scriva *Nadja* ogni anno, oppure si scandalizza perché *Suvorov* è diverso dalla *Madre*, perché l'attuale cinema sovietico non corrisponde più alle idee centrali di lui e si è fatta. Solo le pietre non cambiano», diceva Ehrenburg; e invece pare che certi intellettuali, e certi critici, vogliono proprio che il cinema sovietico non cambi, sia una pietra, una cosa morta.

E' chiaro che, in Italia, nessuno conosce il cinema sovietico

Il cinema è attualmente il solo linguaggio veramente comune che parli tutti i popoli. Un linguaggio che, come nessun altro, è capace di esprimere in modo chiaro e diretto la sua anima, e che è chiamato ad essere il legame fra le varie civiltà moderne sotto il più comune dei nomi per generale fra gli uomini.

Il film documentario è indubbiamente quella parte della produzione cinematografica che meglio può intervenire questa miscela di capitale intellettuale e di mezzi tecnici, piccoli proprietari) finanziati a un film come *Il Maestro*. Tenendo anche conto del fatto che, per i contadini si trovavano nella situazione di non aver mai visto un film.

Vi è in questa posizione un incenso complesso di inferiorità intellettuale, e un orientamento ideologico forse altrettanto incosciente, non per questo meno sostanziale. Grande è l'effetto propagandistico dell'affermazione «il cinema sovietico non ha utilizzato più film come il *Potemkin*, come *La madre*». Così quei vecchi film vengono imballati, feticci, e il panorama del cinema sovietico viene ridotto a un grande deserto. Simili posizioni fanno nascere dubbi di vario genere; anche perché ricordano certe affermazioni fatte durante gli anni della dittatura fascista (Pudovkin è stato uno dei regimi di maggior valore, nei tempi in cui il cinema russo aveva raggiunto un elevato grado di eccellenza artistica). Il talento di Pudovkin è stato preso offeso dal marxismo bolscevico. Sono frasi di Luigi Pretelli, scritte nel '28. In quale misura corrispondono a certe affermazioni del tipo «Clapajev non è all'altezza dei vecchi film mitici», il Pudovkin del *Suvorov* non è il Pudovkin della *Madre*? Ecco un problema davvero interessante).

Ora, è abbastanza evidente che il cinema sovietico non poteva offrire mille volte il *Potemkin*, e che Pudovkin non poteva rifare ogni anno *La madre*. Nessuno si scandalizza del fatto che oggi Ungaretti scriva parole diverse da quelle che allora soliti scrivere ventinove o trent'anni fa nessuno esige che Breton scriva *Nadja* ogni anno, oppure si scandalizza perché *Suvorov* è diverso dalla *Madre*, perché l'attuale cinema sovietico non corrisponde più alle idee centrali di lui e si è fatta. Solo le pietre non cambiano», diceva Ehrenburg; e invece pare che certi intellettuali, e certi critici, vogliono proprio che il cinema sovietico non cambi, sia una pietra, una cosa morta.

E' chiaro che, in Italia, nessuno conosce il cinema sovietico

Il cinema è attualmente il solo linguaggio veramente comune che parli tutti i popoli. Un linguaggio che, come nessun altro, è capace di esprimere in modo chiaro e diretto la sua anima, e che è chiamato ad essere il legame fra le varie civiltà moderne sotto il più comune dei nomi per generale fra gli uomini.

GIGI MARTELLO

non mette assieme dei fatti, restandone al di fuori, come coordinatore.

Vediamo, infatti, in questo film, come sia ragginta la fusione tra personaggi, paesaggio, storia e significato della storia. Perché il maestro ci ricorda, seppur vagamente, L'altalena di Jean Vigo?

E perché Biancheggia una vela solitaria ci ricorda, vagamente, non già altri film di ragazzi, ma Chaplin? Forse perché nel film di Liegoscini vi è un così sensibile aderire alla realtà, e un così attento a riportare la realtà in una dimensione seconda, di superiore significato. Solo in Claplev e nel Maestro è possibile ritrovare questa chiarezza spirituale, questo tono immediato, sincero, giovane, di natura impegnata. Ma anche Biancheggia una vela solitaria va oltre i limiti di un bilancio.

Negli Indomiti di Donskoi, invece, il realismo si fa in certo qual modo intellettuale, più ragionato. Donskoi non è un artista, a nostro parere, ma un artigiano. Egli non sempre riesce ad esprimere quel che sente, non sempre gli riesce di narrare immettendosi nei fatti quel che gli preme di narrare. Il suo realismo, accanto a momenti immediati, di grande potenza spesso si converte in una mediazione tecnica. Quando Donskoi «ricostruisce» in teatro di posa, non sempre riesce a «uscire» durante la lavorazione, dal teatro di posa. Le sue qualità di narratore forse mal si conciliano con la tecnica di lavorazione che egli usa. Manca spesso a Donskoi il senso dell'aria pura, della vita dell'uomo colta nel suo fiorire diretto, nel suo divenire reale. Donskoi indubbiamente si trova più a suo agio quando deve «ricostruire»: è il caso delle sue biografie gorkiane.

Notiamo invece come sia vivo e presente il realismo immediato e totale in C'era una volta una bimba. Questo film davvero, com'è a dire un critico, è una «finestra aperta sul mondo». La realtà vi è presente, e si articola con una sensibilità penetrante, e quanto persuasiva. Ricco di sostanza, tutt'altro che semplice e «povero» artisticamente, come potrebbe parere a certuni, il film si espande con una sua forza diretta e grave, umanamente poetica.

Sia Zanna bianca che Il fiore di pietra si portano appresso le caratteristiche dei loro registi, i quali sono prevalentemente dei documentaristi che si trovano un poco a disagio nei limiti del lungometraggio. Onde una certa difficoltà nell'articolare narrativamente il film, secondo un ampio respiro. Ma accanto a questa particolare tecnica, il senso del film risulta molto chiaro in Zanna bianca, dove certi momenti sono felicissimi per calore e verità; come pure, anche se in tutt'altro modo, risultano felicissimi certi momenti del Fiore di pietra, in cui la fiaba non diviene mai pittura, ma conserva quelle caratteristiche di freschezza e di ingenuità che, appunto, il soggetto stesso richiedeva.

Caratteristica fondamentale del cinema sovietico è di essere un cinema in continua evoluzione. È di essere un cinema che non si fossilizza, che rinnova i suoi temi, e che a seconda di essi, e della storia, e dell'evoluzione della storia, muta la sua tecnica e la sua estetica. In questo risiede soprattutto la sua forza, e la sua possibilità futura. Pur apprezzando nel modo dovuto e giusto i loro «classici» del mito, pur apprezzando i loro «classici» del suono, i registi sovietici solitamente pensano che si, va bene, quei film sono molto importanti, ma sono film vecchi: il problema è di andare avanti, di fare opera nuova, personale, fresca. E' da questa concezione dinamica e dialettica che derivano i risultati positivi dei film sovietici che abbiamo considerato qui in sede di panorama, ed è probabilmente da questa stessa concezione che deriveranno i valori, umani ed artistici, dei nuovi film sovietici che compariranno sugli schermi italiani.

CLAUDIO VIAZZI



#### BULGARIA

Il film a soggetto: *Ritorno alla Vita* di Giorgio Bogojavlenski. I cortometraggi: *I prigionieri delle Nebbie* di Zuechari Jundoff, *Giorni assolti* di P. Angheloff, *Un giorno a Sofia* e *Nozze Bulgare* prodotti dalla Rilafilm e presentati dalla Fondazione «Bulgarko Delo».

#### CECOSLOVACCHIA



Il film a soggetto: *Capkovy povidky* (I racconti di Capek) di Mac Frie prodotto dal Gruppo di Zdenek M. Reimann. I cortometraggi: *Kapsari, Festival mladce v. Praze 1947* (Festival mondiale della Gioventù a Praga 1947). Il cartone animato: *Liska a zleba* (La volpe e la brocca).

Il film a soggetto: *La Amara Verdad*, prod. Chila-Films, regia di Carlos Borcosque. Il documentario: *Holtyevod es ast* di Jorge Delano F.

#### DANIMARCA



I film a soggetto: *Ditte Mennekshara* (La fanciulla Ditte) di Astrid e Bjarne Henning-Jensen, prodotto dalla Nordisk Films Kompagni; *De Pokkers Unger* (Questi benedetti ragazzi) di Astrid e Bjarne Henning-Jensen, prodotto dalla Dansk Kulturfilm e Nordisk Films Kompagni; *Dies Irae* di C. T. Dreyer, prodotto dalla Paladium S.A. di Copenhagen; I cortometraggi: *Landsbykirchen* (Chiesa di villaggio) di C. T. Dreyer; *Guarden Hedder Vilakrogen* (La fattoria di Yikagardur) prodotti dalla Statens Filmcentral di Copenhagen.

#### FRANCIA

I film a soggetto: *Les Frères Bouquinnant* di Louis Daquin; *M. Vincent* di Maurice Cloche; *Quin des Orfèvres* di Henry Georges Clouzot; I cortometraggi: *Escalade à Paris* di Alain Pol; *Pyrygues du silence* di J. Y. Coustou; *La Rose et le Résida* di André Michel; *Le Vampire* di Jean Painlevé.

Inoltre il film a soggetto *Le Diable au Corps* di Autant Lara, premiato al Festival di Bruxelles.

#### GRAN BRETAGNA

I film a soggetto: *Frida* di Basil Dearden; *Temptation Harbour* di Lance Comfort prodotto da Victor Skutezky; *They Made Me a Fugitive* di Alberto Cavalcanti. Inoltre i film a soggetto: *The Overlanders* di Harry Watt e *Odd Man Out* di Carol Reed già presentati al Festival di Bruxelles.

#### INDIA



I film a soggetto: *Journey of Dr. Koinis* di V. Shantaram; *Shantamula* di V. Shantaram; entrambi prodotti dalla Rajkamal Kalamandir di Bombay.

#### ITALIA

I film a soggetto: *Gecchia tragica* di Giuseppe De Santis (prod. Aglan); *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada (prod. Lux); *L'Onorevole Angelina* di Luigi Zampa (prod. Lux); *Uomini senza domani* di Giovanni Vernuccio (prod. Donato).

# SCHERMO DI VENEZIA

## VIIIª MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

I documentari: *Ave Maria* di Fernando Cerchio (prod. Ict); *Bianchi Pascoli* di Luciano Emmer ed Enrico Gras (prod. Universal); *Corridi di Dino Risi* (prod. Corimmetraggi); *Genio del Po*, di Michelangelo Antonioni (prod. Ict); *Piazza San Marco* di Francesco Pasinetti (prod. FilmEuropa-Fraberart).

#### MESSICO

Il Messico parteciperà alla VIIIª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica con i seguenti film: *Crepuscolo*; *Enamorada*; *La Mujer de Todos*; *Ultima aventura*; *Selva de Fuego*; *Barraca*.

#### PALESTINA

Il documentario: *Palestina, terra promessa*.

#### POLONIA



I cortometraggi: *Smok Podwawelski* (Il drago di Wawel) di Z. Wasilewski; *L'Atvoro*; entrambi prodotti dalla Film Polski.

#### PORTOGALLO

I cortometraggi: *Lagros Precisa e Se Aquí Portugal*.

#### SPAGNA

Il film a soggetto: *Reina Santa, Mariana*; Il cortometraggio: *Danza Española* della Suevia Film Cesareo.

#### SVEZIA

I film a soggetto: *Tva kvinnor* (Due donne) di Arnold Sjöstrand, pro-

dotta dalla A. B. Wifefilm di Stoccolma; *Iris och Ijuntantsjorta* di Alf Sjöberg; *Rid i natt* di Gustaf Molander; *Pengar* di Nils Poppe, (prodotti dalla Svenskfilm Industri e Friegerfilm).

#### SVIZZERA



Il film a soggetto: *Matto Regiert* (Il Regno di Matto) di Leopold Lindberg, prodotto dalla Prasesensfilm S.A. di Zurigo; I documentari: *Le chemin vers l'infinitum petit* di August Kern; *Le souverain* di Franz Schnyder.

#### UNIONE DEL SUD AFRICA

I documentari: *Le trait d'union*; *Sur la route de demain*; *Cinemazine* «Africa» n. 3; *Cinemazine* «Africa» n. 6; *Lancier African* dello State Information Office dell'Unione del Sud Africa.

#### U.R.S.S.



I film a soggetto: *Primavera* di Grigori Aleksandrov, prod. Mosfilm; *Glinka* di L. Arnshtam, prod. Mosfilm; *Amnigriglo Nakhimov* di Vsevolod Pu-

dovkin, prod. Mosfilm. I documentari: *1º Maggio a Mosca 1947* (a colori) di L. Stepanova e F. Kissilov, prod. Stab. Centrale film doc.; *Lettonia Sovietica* di S. Gurov e L. Kristi, prod. Stabilimento centrale dei film doc.

#### URUGUAY

I documentari: *Anuncio del Mando 1º de Marzo de 1947*; *Salvavidas en las playas Montevideanas*; *Vacaciones escolares en Carrasco*; *Ferrocarriles del Uruguay*; prodotti dalla Division Foto cinematografica del Ministero della Pubblica Istruzione di Montevideo.

#### U.S.A.



I film a soggetto: *The Diary of a Chambermaid* di Jean Renoir, prodotto da Benedict Bogaus; *The story of G. I. Joe* di William A. Wellman, prodotto da Lester Cowan; *The Specter of the Rose* di Ben Hecht, prodotto dalla Republic Pictures International; *Spellbound* di Alfred Hitchcock, prodotto da David O. Selznick; *The Strange Affair of Uncle Harry* di Robert Siodmak; *It Happened on the Fifth Avenue* di Roy Del Ruth, prodotto dalla Allied Artists; *The Stranger* di Orson Welles, prod. International.

#### OLANDA

I film: *Melodie der Bernaartigheid* (Melodia Misericordiosa) di Manus Franken; *De Klompen Dans* (La danza degli zoccoli) di Paul Schuitman.

## L'attore e il personaggio

si compiacevano di una pipa che avevano in bocca o del loro abito bianco sventolante tra il cordame pulitissimo di un yacht. Vedendoli così stupidamente perfetti, veniva fatto di chiedere loro perché avessero commesso l'errore di mostrarsi in quelle apparenze, invece di continuare ad atteggiare il volto a melanconico dolente ed a virili rivoluzioni, e di andar sempre vestiti come un energico cowboy o come un ricco dandy del secolo scorso.

Vi sono degli attori che recitano parti sempre nuove, che veramente interpretano, e che annullano nella creazione del personaggio gran parte di sé, rinnovandosi continuamente da un film all'altro.

L'ammirazione che si ha per il personaggio da loro creato è causata più dalla loro bravura nel recitare che non da quel che sono essi stessi umanamente.

Altri invece in ogni film restano pressa poco uguali, creando un tipo che non è in fondo se non l'uomo che essi sono, esempio Jean Gabin. Il suo passo breve e leggermente ondulante, gli occhi fissi ed allucinati da un sentimento composto insieme di tristezza, di solitudine, di ira repressa, la stanchezza dispetta con cui contrae le labbra, hanno fatto della sua stessa persona un personaggio. Penso che ogni regista il quale abbia a che fare con lui debba rassegnarsi a sentirlo come una forza superiore, a mettere in opera le proprie capacità per secondario, per aiutarlo ad esprimersi pienamente: altrimenti lo guasterà. Lo stesso accadrà in egual misura per Eric von Stroheim, in misura minore per Michele Morgan; mentre la Garbo, per fare esempio, da vera e propria attrice, potrà sostenere le parti più diverse.

E qui ritorna la questione delle differenze tra cinema e teatro. Come si potrebbe in un film fare interpretare la parte di una graziosa fanciulla da un'attrice matura e sfornata? La bruttezza apparirebbe ad ogni istante, perchè il cinema coglie da vicino l'espressione umana, isola il volto dal resto del corpo e l'ingrandisce. Si rende necessario che un attore,

anche fisicamente, nell'espressione del volto, si addica alla parte da sostenere. Le possibilità di impiego di ciascun attore sono circoscritte entro limiti molto più stretti che in teatro: un viso sbiadito e rispettosamente mirabilmente ad un vecchio maggiolino, serve poco in altri casi; ed ecco il possessore diversamente ormai maggiolino a vita. Un viso antipatico e cattivo non può pretendere ad una parte di eroe, di salvatore o di amante, per la quale invece sono adattissimi dei bei volti energici pieni di simpatia e di salute. In teatro invece il viso può essere molto truccato: una vecchia può, senza scandalo del pubblico, passar da fanciulla ed una fanciulla da vecchia; tanto più che la voce, domata ad arte, ha acquistato delle inflessioni artificiali, necessarie alla finzione del palcoscenico, tipiche, senza età e senza carattere proprio. Ed in totale non tanto conta l'aver qualità immediate, come bel volto, bella figura, quanto quelle doti di recitazione che derivano solo da ingegno interpretativo.

Ecco dunque come l'attore cinematografico è portato più facilmente di quello del teatro, quando come uomo ha un certo carattere, ad esprimerlo. Mi farebbero dubitare molto se mi dicessero che la durezza di Stroheim attore e la doppiezza, l'untuosità, la rigidità puritana di Charles Laughton non hanno in Stroheim ed in Laughton uomini alcuna corrispondenza. Può darsi — non posso affermar niente sulla loro vita, non conosco la loro — che sieno buoni e sinceri così chi li circonda; ma questo non dimostra niente. Quanti infatti possiedono nel carattere che non manifestano, anzi ricopriamo con cura! E questa parte della nostra vita è voluta dalla nostra volontà, è indirizzata in un certo senso! E tuttavia certe cose non si possono distruggere, esse sono affioranti.

L'arte, per un attore cinematografico, può essere un modo di esprimere senza vergogna una parte di sé che o passa accuratamente nascosta nella vita, oppure non trova negli eventi comuni occasione di manifestarsi. L'arte di Jean Gabin, la stanchezza di Michele Morgan, la falcità di Laughton, hanno volti, hanno gesti troppo naturali; sono, piuttosto che invenzioni, rivelazioni di mondi rispettivi: mondi in parte poetici, in parte vissuti.

SERGIO FROSALI