

# FILMCRITICA

QUARTO QUADRANTE DI CINEMA ITALIANO

BIBLIOTECA

C

27

**IMBARCO A MEZZANOTTE**  
di Joseph Losey

Inventario Libr  
44/29 897



« Altri tempi, Zibaldone N. 1 » - Regia: Alessandro Blasetti - (Prod. Cines - Distr. Variety)

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA  
BIBLIOTECA  
**FILMCRITICA**

VOLUME III - Numero 11

Gennaio 1952

## SOMMARIO

<i>Il naturalismo degli Dei</i>	e b.	3
<i>I treni arrivavano in orario</i>	Nino Frank	7
<i>La fotografia e l'Arcadia (II)</i>	Georges Sadoul	11
<i>Autonomia o Biennale? (Inchiesta su Venezia)</i>	Alessandro Blasetti	
	Italo Gemini	17
	Vittorio Calvino	
<i>Carta d'identità</i>	Marcel Rivet	20
<i>Viaggio al cinema di Crozia</i>	Arturo Lanocita	21
<i>Flora Volpini (Intervista)</i>	A. D. L.	23
<i>Equivoci d'estetica</i>	Nino Ghelli	25
<i>I film: «Bellissima» di Luchino Visconti</i>	Edoardo Bruno	30
<i>«Un posto al sole» di George Stevens</i>		32
<i>Documentazione: Un discorso «realista»</i>	J. Goebbels	33
<i>Galleria del ricordo</i>		36
<i>Inediti: «The man I killed»</i>	Marc Beigbeder	38
<i>«La notte è il mio regno»</i>		39
<i>L'Antiaccademia:</i>		
<i>I casi patologici</i>	Carlo Di Stefano	40
<i>Arte e documento</i>	Gastone Guarducci	42
<i>Cinema d'America</i>	Vieri Niccoli	46
<i>Germi, della speranza</i>	A. M. Dondi	47
<i>Lettere</i>		48

\*

Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma

Redazione milanese: presso Rudy Berger - Viale Abruzzi, 15

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

I clichés sono stati eseguiti dalla «Fotoincisione Tritone» - Roma

ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1000; per l'Estero L. 2000

Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033

Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis

Le copie arretrate possono richiedersi dietro invio di L. 200



Inventario libri

n.° 44/9

8975

IN COPERTINA: Paul Muni e Vittorio Manunta sono i protagonisti con Luisa Rossi, Joan Lorring del film diretto da Joseph Losey *Imbarco a mezzanotte* - (Prod. Consorzio Produttori Cinematografici Tirrenia - Riviera Film-Ind).



**L'ASSO NELLA MANICA:** Regia: Billy Wilder - Interpreti: Kirk Douglas, Jean Sterling - Musica: Ugo Friedhofer - Fotografia: Charles E. Lang - (Paramount).

## IL NATURALISMO DEGLI DEI

**I** MIEI discorsi, spesso, sono come i pallini che vengono alla mente d'improvviso. E ti girano e ti rigirano nella testa sino a quando, spazientito ti decidi a buttarli giù sulla carta. Allora, a volte, si inaridiscono. Così, l'altro giorno, visitando la sesta edizione della Quadriennale romana e avendo in testa quanto Lionello Venturi scrisse sul settimanale francese *Les Arts* andavo alla caccia del perché egli vedesse in questa Mostra un tentativo « di opporre alla pittura moderna la tradizione del XIX secolo ». E in che senso.

E allora, andando alla deriva per quelle stanze piene di quadri privi di etichetta (e per saperne il nome e l'autore dovevi rivoltarli sulla parete in modo che mostrassero sul dorso la carta di identità) mi è sembrato di capire il senso di quell'espressione del Venturi, dettata evidentemente per ragioni di polemica (la stessa, mi sembra, che ha portato alla non partecipazione dei maggiori maestri della nostra arte contemporanea — da Morandi a Casorati, da Campigli a De Pisis, da Sironi a Semeghini, da Rosai a Severini, a Soffici, ecc.).

Infatti non è certamente da rimproverare agli organizzatori della Quadriennale l'aver voluto rendere un omaggio al nostro ignorato secolo XIX, un omaggio studiato e preciso al secolo che, se vide il naturalismo decadente dei più, vide anche la pittura di un Viani, un Modigliani, un Fattori, un De Nittis. Quello che mi è sembrato eccessivo è invece l'aver voluto far nascere l'equivoco che il nostro ottocento fosse stato un secolo ricco di valori pittorici quanto il francese, dimenticando che appunto i nostri migliori niente o quasi avevano da spartire (tranne forse il Fattori) con la cultura italiana di quel tempo. Questo equivoco (e basta andare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per vedere cosa ha rappresentato l'ottocento italiano come gusto o tendenza) sembra sia stato presente anche come criterio generale nell'ordinare la mostra dei contemporanei. Il naturalismo, cioè, presente in gran parte dell'ottocento italiano sembra sia gravato anche sulla scelta delle opere da esporre: la maggior parte dei quadri dei giovani espositori dà infatti proprio questa impressione di mancata elaborazione artistica. Non realismo (neanche quello a suo modo manierato di un Guttuso o un Purificato) ma naturalismo vero e proprio: pensosi quadri di vecchi signori o di dame infiorate, di interni borghesi — madre, padre e figlia — che riportano di attualità certi modi fotografici di intendere la vita. Pochi nomi fanno eccezione, pochi quadri si distaccano dalla posa fotografica.



Lorenzo Viani - Ritratto

Sopravalutare un criterio ordinatore prendendolo a modello di tendenza, forse sembrerà eccessivo: ma riflettendo che questa del realismo ad ogni costo è una maniera troppo in voga oggi, non è del tutto gratuito prendere posizione. Posizione, si badi bene, che non vuole essere affatto un invito all'astrattezza, ma solo un invito alla riflessione. In questo numero nella « Documentazione » ho voluto pubblicare un articolo di Goebbels, già ministro della Cultura nel Reich, per avviare un discorso più ampio sull'estetica nazista, d'attualità oggi che sembrano tornati di moda i tempi in cui si invitavano i registi a fare « film che si avvicinino di più alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni, ai suoi uomini », perchè « non v'è mai stata un'epoca così ricca dai problemi come l'attuale. Perchè mai la nostra vita politica, spirituale, culturale morale, economica e sociale è stata internamente così rivoluzionata come oggi ». Sono queste parole di Goebbels, direttive sulle quali forse non v'è nulla da obiettare fuor che una logica che da conseguenze *a posteriori*, oggi possiamo dire, ci ha portato a risultati catastrofici. Allora veramente quest'invito al realismo, alla realtà del nostro tempo, alla realtà rivoluzionaria, all'arte come « vita in una forma concentrata » si trasformerà in un invito al naturalismo che i nostri antenati d'ottocento prendevano come un modello di ideale pittorico.

Certe tendenze estetiche in voga anche oggi nei paesi « popolari » confermano queste nostre preoccupazioni. Ma questa è davvero « arte popolare »? Che, è evidente, questo naturalismo rischia di divenire quindi « naturalismo degli dei », cioè, dei « signori », dei potenti che imporranno agli artisti di farsi ritrarre in ogni gesto e ai poeti di esser cantati in ogni verso. La ricerca allora non sarà più di mettere a nudo un atteggiamento dell'anima di esprimere un carattere ma quella di mettere a nudo un atteggiamento del corpo, una posa che diverrà divisa dell'uomo nuovo dell'era nuova dove tutto diventa fotografico nel senso cartolina.

Certi quadri alla Quadriennale davano questa impressione di orientamento. L'assenza allora dei nostri migliori pittori se aveva il senso di polemica a questi orientamenti ci dà allora il conforto che niente ancora è perduto. Ma bisogna stare con le orecchie aperte: le parole di Goebbels, e più ancora i risultati dell'arte nazista, ci siano di ammonimento.

e. b.



# IL SEGRETO DEL LAGO



Regia: Michael Gordon - Interpreti: Glenn Ford, Gene Tierney, Ethel Barrymore, Zachary Scott, Ann Dvorak - Produzione: Frank Rosenberg - (XX Century Fox)

# I TRENI ARRIVAVANO IN ORARIO...

di

NINO FRANK

**Q**UESTA Italia passa proprio d'eccesso in eccesso. Effettivamente fa meraviglia assistere così alla decadenza quasi completa di un cinema che, solo qualche anno prima, era ancora alla testa o quasi della produzione europea. Ieri dunque sull'altare, oggi nella polvere, non si riusciva a mettere su, negli anni tra il 1923 e il 1929, più di sette film per anno in certi teatri nei quali l'attrezzatura già abbondantemente mal ridotta, diveniva sempre più fuori di moda.

Rari sono ormai gli specialisti che insistono col cinema: la maggior parte cambia mestiere come Caramba (stavolta poi, questo pseudonimo-interiezione è adatto per la circostanza), altri emigrano, Righelli a Berlino, Genina a Parigi e qualcuno svanisce penosamente nell'ombra come lo sfortunato Ghione.

In quello stesso periodo, intanto, Parigi battuta dall'industria americana, si riprende sul piano dell'arte: ricerche feconde e diverse, raffinatezza e novità formali, audaci ispirazioni, tutto ciò si chiamava allora avanguardia, ma, oggi, vediamo sempre meglio come altro non fosse che il grosso dell'armata, la più folle e bella armata del mondo, il vivaio in cui si formavano e da cui zampillavano gli Herbiere, gli Epstein, i Clair, i Feyder, i Renoir, i Cavalcanti, i Vigo, i Carné.

Per una volta, almeno sembrava, la moda non passava più le Alpi.

Per questa soluzione di continuità italiana, si possono cercare ben altri motivi che non le bancarotte e lo scaraggiamento.

In quei tempi la grande massa degli italiani era invertebrata, e discretamente nevrastenica. Al termine della prova sfiante della grande guerra ella si getta, nel breve spazio di tre o quattro anni su tutte le panacee disinteressandosi alle lotte tra le frazioni socialiste, alla prima fiammata democristiana, alle *trombonades* del genere futurista-dannunziano, alla marea comunista e, ogni volta, dopo ognuna di queste medicine, il malato si ritrovava un po' meno bene di prima.

Finirà con l'accettare ogni ricetta alla cieca, all'occorrenza anche l'olio di ricino dei fascisti.

Dopo la conquista del potere, questo periodo è quello in cui Benito Mussolini diviene quello che fu, in cui le sue formiche nere s'accorgono che questo potere sta per dar loro tutti i poteri. La faccenda si organizza in tutto, alla maniera di uno spettacolo in tre atti, in verità un po' lunghetto, e che ci è lecito riassumere così: 1) Mussolini parlamentare (*redingote* e *ghette bianche*); 2) Mussolini assassino (Matteotti, Gobetti, Gramsci); 3) Mussolini dittatore (Legge sulla stampa, Camera fascista, ecc.). Il tutto recitato con un'arte stupefacente.

L'italiano, buon pubblico, segue con crescente interesse questo spettacolo, che d'altronde non approva affatto: ma l'indignazione per gli omicidi non ha le invettive dell'opposizione. Vivendo sempre più grettamente, non ama affatto questo dittatore non ancora Duce, che ha qualcosa di troppo luterano per questo pubblico cattolico. Ma ciò non riguarda che le facoltà affettive; sul piano strettamente spettacolare l'Italiano apprezza il bersagliere, ricomincia ad applaudire il suo sottotenente, senza pensare neppur minimamente che tutto ciò lo può portare lontano.

Così questo cinema lo fa rinunciare senza difficoltà al vero. L'Italiano, durante tutti questi anni, tempestato dal film nero dei fascisti, frequenta sempre di meno le sale oscure e si contenta della pellicola a buon mercato (ma divertente) che proviene da Hollywood.

« Sì, ma i treni arrivano in orario ».

Noi l'abbiamo intesa sovente questa osservazione profonda: molta gente, in particolare in Francia, che chiudeva gli occhi sull'affare Matteotti o sui saccheggi allo scopo di librarsi appresso al loro strano lirismo ferroviario.

Così gli abitanti della Penisola, per tutti *circenses*, potevano oramai bearsi d'ammirazione davanti a dei treni che arrivavano puntuali e ai quali, se mi si lascia passare questa povera facezia, non s'attaccava nemmeno la più piccola « locomotiva ».

#### LA LEGIONE STRANIERA DELL'INTELLIGENZA

Tutt'altro è il caso degli intellettuali. Questo tempo è quello della loro opposizione di principio al fascismo. Se si eccettua un Kurt Suckert (Curzio Malaparte), l'incurabile Marinetti, e gli « scattati a vuoto » come Rocca e Beltramelli, la maggior parte degli scrittori sono contro e lo proclamano (Manifesto degli intellettuali antifascisti). Al contrario della massa, essi non accettano neanche lo spettacolo.

Che si fa quando si è agli estremi? Ci si arruola nella Legione straniera.

Io non so quale umorista, in Italia, abbia definito il cinema come la legione straniera dell'intelligenza: il fatto sta che gli intellettuali vi aderirono pieni di entusiasmo; almeno in teoria. Non è più questione di gettare carne sanguinolenta ai levrieri o di proiettarsi nel futuro: i teatri infatti sono senza lavoro. Si tratta piuttosto di riflessioni, di organizzazione di discussioni, di una critica meticolosa e onesta che trova posto in tutti i giornali e in tutte le riviste.

Immaginate questo: su per giù in quegli stessi anni, in Francia, André Gide che collabora a parecchi film, ma prendendo posizione contro il *parlato* si attira la contraddizione di Jean Giraudoux, che fonda a sua volta il primo Cine-Club; la critica, i cui capi sono Paul Morand, Jean Giono e Alfred Savoir, sembrava abbastanza divisa, e il libro che pubblica Paul Léauteaud sull'arte del film non tronca la discussione; finalmente la crisi si risolve perché si affida a Jean Paulhan la direzione di Pathè, mentre Henry Michaux fa il suo apprendistato di sceneggiatore e si appresta a divenire il n. 1 della sua professione...

Ancora una povera facezia, non è vero? Ma è ciò che accade in Italia: basta rimpiazzare i nomi riportati sopra con quelli di Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Federico Tozzi, Rosso di San Secondo, Eugenio Giovannetti, Emilio Cecchi (e la Cines) Cesare Zavattini.

Essendo il cinema italiano entrato in catalessi quanto alla prassi, lo iato tra il 1923 e il 1929 sarà colmato dai letterati e dal loro rimescolamento delle idee.

È possibile che la miracolosa francmassoneria parigina dell'avanguardia agisse per osmosi. Ma c'è da notare peraltro che l'interesse degli intellettuali si sveglia dall'altro lato delle Alpi, più presto che qui: si cita una lunga fantasia a proposito dello schermo a firma di Edmondo De Amicis, scrittore estremamente popolare, fin dal 1907. I più antichi specialisti: S. A. Luciani, amico intimo di Canudo, e Goffredo Bellonci fanno uscire dei libri ben prima che qualcuno, in Francia, vi pensasse: il primo, nel 1912 scrive *Verso una nuova arte: il cinema*; il secondo, nel 1916, una *Estetica del cinema*. Così si ricordano altri scrittori che sulla scia di Pirandello si mettono a scrivere sceneggiature e dialoghi. Questa pressione produce degli effetti positivi: l'importante numero speciale della rivista « Solaria » (1927), il debutto dei giovani saggisti Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti che si consacreranno del tutto al cinema e soprattutto l'attività infaticabile di un giornalista dal nome di Alessandro Blasetti. Tale è l'aurora della rinascita.

Notiamo però che con l'entrata degli intellettuali nella causa lo schermo dissocia il suo destino con quello del popolo. La legione straniera dell'intelligenza si batte in remote colonie di nubi. Per il momento, almeno.

NINO FRANK



Vittorio De Sica, attore  
d'altri tempi...



**RASHO-MON** di Akira Kurosawa, Premio del National Board of Review of Motion Pictures e Premio Internazionale della critica, sarà presentato tra breve anche sugli schermi italiani (Cei-Incom)

# LA FOTOGRAFIA E L'ARCADIA

di  
GEORGES SADOUL

II

**N**ICEFORO NIEPCE, con le sue *eliografie*, tentò, verso il 1810, di incidere chimicamente una lastra fissata al fondo della camera oscura, senza che si avesse bisogno di « ricalcare » a matita o a bulino o a penna. Si trattò dapprima di incisioni ch'egli volle stereotipare e fu con esse che ottenne i primi successi.

Nel 1820, Niepce, fissando il suo apparecchio su di una natura morta, realizzò quella *Tavola apparecchiata*, che ci appare oggi come un vero quadro, come un'opera d'arte estranea alla fotografia, prossima, sotto molti aspetti al mondo di Piero della Francesca e di Seurat. Vi si ritrovano infatti l'atmosfera da « campana pneumatica », che caratterizza il primo, e le forme ad un tempo definite e fumose dei disegni del secondo.

Il piatto, il bicchiere, la brocca, le posate, saldamente appoggiate sulla tela bianca della tovaglia, sono tuttavia come ridotti alla loro essenza.

L'aspetto eccezionale di questa fotografia si spiega col fatto che Niepce ha dovuto impiegare, in piena estate, quattordici ore di posa. Gli oggetti non sono stati colti da un'istantanea e la lastra ha successivamente registrato tutte le gradazioni luminose di una lunga giornata d'estate; le ombre e le luci hanno fatto il giro della brocca e del bicchiere. Il lungo tempo trascorso, la molteplicità degli aspetti, la fusione di tutte le luci in una sola spiegano la rassomiglianza di questa tavola imbandita con certi quadri primitivi, e questa rassomiglianza non è occasionale.

Piero della Francesca, che è uno dei primi teorici della prospettiva, aveva naturalmente bisogno di più di un secondo per riprodurre la realtà, che egli osservava attraverso il « punto di vista » di un occhiello. I suoi

affreschi non riproducevano dunque l'illuminazione di un istante preciso, ma la sintesi della luce di un'intera giornata e, può darsi, anche di più giornate. Il pittore del XV secolo o degli inizi del XVI, non è un Giosuè che possa fermare la luce del giorno per dipingere a suo comodo. Egli fa la sintesi delle illuminazioni successive del sole, e gli oggetti sono dipinti senza un'ombra nettamente definita così come gli oggetti della *tavola imbandita*. Le loro Vergini e i loro Cristi, come Peter Schlemihl, hanno mantenuto il rilievo della forma, ma hanno perduto l'ombra reale e questa perdita contribuisce a dare il senso dell'eternità.

Senza dubbio già ad Arezzo Piero della Francesca intravede il chiaroscuro. Ma il chiaroscuro del *Sogno di Alessandro*, come quello dei Carracci, degli Olandesi o della candela nascosta dalla mano francese di Georges de La Tour, non è la luce naturale e ruotante del sole, ma raggi che penetrano in permanenza in uno studio parzialmente oscurato con la posizione fissa di una illuminazione artificiale. I chiaroscuri, dal XV al XVIII secolo; possono per il loro aspetto e la loro natura durare delle ore e delle giornate, le ore e le giornate necessarie alla posa.

\* \* \*

La durata della posa è un elemento capitale nella storia della fotografia. Dopo le quattordici ore di Niepce, Daguerre, utilizzando un pesante materiale trasportato con una carretta, apre per un'ora l'obiettivo dinanzi ai monumenti parigini. Nel 1840 l'abbassamento del tempo della posa a venti minuti permette i primi ritratti... Ma per divenire fotografia la dagherrotipia doveva abbassare il tempo di posa al disotto di un minuto, rimpiazzando inoltre le prove uniche su lastra di metallo con delle prove multiple su carta, ricavate da un negativo. Ciò fu realizzato, dopo il 1850, col procedimento del collodio umido.

Queste prove multiple fecero aprire dappertutto degli studi di fotografia che riprodussero a basso costo e dozzinalmente quadri e volti illustri. Questi artigiani fecero direttamente concorrenza a certi interessi materiali della pittura e della incisione. Nel 1862 i fotografi, per proteggersi contro le copie delle loro opere da parte dei concorrenti, reclamarono la protezione dovuta alle opere d'arte. Si levò un grido d'indignazione quasi unanime da parte dei pittori, che redassero una protesta collettiva.

*"Considerando che la fotografia si riduce ad una serie di operazioni puramente manuali e che le copie che ne risultano non possono in alcuna circostanza essere considerate come opere d'arte, frutti dell'intelligenza e dello studio dell'arte, gli artisti sottoscritti protestano contro ogni tentativo di considerare la fotografia come arte".*

Questa protesta era firmata da venti nomi allora illustri, fra cui Ingres e Puvis de Chavannes, ma la posterità ha piuttosto ricordato le requisitorie di Baudelaire contro la fotografia, nel suo *Salon de 1859*.

*"È una felicità il poter sognare, ed è una gloria il saper esprimere ciò che si è sognato; ma che dirò, si conosce ancora questa felicità? L'osservatore di buona fede potrà forse affermare che l'invasione della fotografia e la grande follia industriale siano del tutto estranei a questi deplorabili risultati? È lecito supporre che un popolo, i cui occhi sono avvezzi a considerare come prodotti del bello i risultati di una scena materiale, non abbia, dopo un certo tempo, singolarmente fiaccata la facoltà di giudicare e di sentire ciò che vi è di più etereo e di più immateriale..."*

Baudelaire considerava che la fotografia, anzichè riscattare il pittore e il pubblico dalla schiavitù del reale, ve li incatenasse strettamente. Visione antitetica a quella dei nostri contemporanei, che si richiamano in generale a Baudelaire. Ma il grande poeta va oltre le sole considerazioni estetiche quando scrive: *"L'immonda società si precipitò, come un solo Narciso, per contemplare la sua triviale immagine impressa nel metallo. Una follia, un fanatismo straordinari s'impadronirono di tutti questi nuovi adoratori del sole.*

*...Qualche scrittore democratico (6) ha dovuto scorgervi il mezzo per sviluppare nel popolo il gusto della storia e della pittura, commettendo così un doppio sacrilegio e insultando contemporaneamente la divina pittura e l'arte sublime dei comici...*

*...Dato che l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo mal dotati o troppo pigri per concludere i propri studi, questa universale infatuazione aveva non soltanto il carattere dell'accecamento, ma anche un certo colore di vendetta... Io sono convinto che gli errati progressi della fotografia hanno molto contribuito, come d'altronde tutti i progressi materiali (7), a l'impoverimento del genio artistico francese, già così raro. La poesia e il progresso sono due ambizioni che si odiano di un odio istintivo (7).*

*...Che la fotografia sia soltanto la serva delle scienze e delle arti, ma una umilissima serva, così come la stampa e la stenografia non hanno nè creato nè soppiantato la letteratura. Se le è permesso... di usurpare soprattutto ciò che non ha valore se non per il fatto che l'uomo vi aggiunge parte del suo spirito, allora, guai a noi".*

I fotografi che Baudelaire così vituperava erano veramente per la maggior parte dei pittori mancati. Installati in alcuni studi, essi vi facevano posare i modelli, seguendo la maniera che gli artisti diplomati adoperavano per i ritratti a olio. E regolavano minuziosamente la posa, e componevano gli atteggiamenti.

---

(6) Queste righe furono pubblicate in un'epoca in cui il potere personale di Napoleone III combatteva vivamente i democratici.

(7) Siamo noi a sottolineare queste parole - G. S.

giamenti dei modelli con una serie di accessori disposti intorno con valore simbolico. Uno scrittore, per esempio, era seduto in una poltrona rinascimentale, la fronte pensosamente appoggiata su di una mano, mentre l'altra intingeva una penna in un calamaio di bronzo; ai piedi, in un *disordine artistico*, libri, manoscritti, stampe.

Una tale concezione, che si ritrova, per esempio, nei ritratti in serie di Disderi — il più celebre e prospero dei fotografi parigini — deve molto alla pittura accademica, ed è per questo ch'essa fu viziosa e ridicola (oppure per noi divertente e quasi commovente). E si può comprendere come Baudelaire s'indignò contro gli artisti fotografi di questa maniera, che a volte, passarono dal ritratto alle grandi composizioni ispirate dall'antichità.

"Unendo e raggruppando, scrive, dei bricconi e delle donnacce, agghindati come beccai e lavandaie in carnevale, pregando questi eroi di voler attentamente conservare, per la durata dell'operazione, le smorfie di circostanza, ci si lusingava di rappresentare le scene tragiche o graziose della storia antica...".

È facile scovare il vizio di queste imprese: il travestimento, oppure la nudità, che è ancor più terribile. Ma soprattutto la posa, in tutti i significati della parola; espressione congelata e immobilizzata, atteggiamenti manicati, accessori barocchi...

Su questo terreno si può seguire Baudelaire molto volentieri. Non certo sulla sostanza di una omelia forsennata in cui la fotografia non è che un pretesto per distruggere letteralmente il realismo (che vantava allora un Courbet) il progresso (la bestia nera di Baudelaire), la democrazia infine!

Per una curiosa rivincita del destino, colui che s'indignava tanto della pretesa che poteva avere la fotografia "*di usurpare i diritti dello spirito*" è stato il modello dello straordinario ritratto di Baudelaire ripreso da Nadar, ritratto che è un'autentica opera d'arte, dove si mescolano nel modo più convincente due spiriti: quello del modello e quello dell'artista; mentre che nel Baudelaire che legge, dipinto da Courbet in un angolo del suo *Studio*, i volumi e i valori tonali preoccupano il creatore molto più che l'anima del poeta.

Nadar era precisamente uno di quei « pittori mancati » che Baudelaire accusava di abbandonarsi alla loro colpevole industria per vendicarsi sull'arte della propria mancanza di talento. Ed egli è uno dei primi ad aver utilizzato come mezzo di espressione artistica la nuova proprietà del collodio umido, che permette di ridurre la posa a qualche secondo soltanto, il che comportava la soppressione della posa così come era concepita dai pittori e come era ancora utilizzata dagli altri fotografi.

Nei ritratti del "*Pantheon Nadar*" la cui pubblicazione comincia precisamente nel 1859 e di cui Baudelaire è il personaggio più illustre, l'artista si è sbarazzato di ogni accozzaglia di accessori. Egli fotografa i suoi amici

in « piano americano » (8), a mezzo busto, su di un fondo appena sfumato. L'illuminazione — ottenuta velando più o meno i vetri dello studio — è ricercata e modella vigorosamente il volto, che è sempre il vero centro della composizione. Niente atteggiamenti ricercati, con intendimenti simbolistici. Gli amici di Nadar: Corot, Littré, Gustave Doré, Constantin Guys, Delacroix, Baudelaire, sono sorpresi mentre discorrono con lui, immobilizzati per quei soli brevi istanti in cui l'obiettivo del grosso apparecchio a soffietto è stato sbarazzato del tappo di cartone.

(*Continua*)

GEORGES SADOUL



(8) Il « piano americano » del cinema moderno ha ripreso l'«inquadratura» dei ritratti, stabilita in Italia nel XV secolo, e il cui uso è continuato fino ai nostri giorni, anche in una pittura pseudo-astratta.



LA NOSTRA PELLE: Regia Raymond Bernard - Interpreti: Edwige Feuillère, Cosetta Greco, Paolo Stoppa e Frank Villard. (Distr. Enic)



## AUTONOMIA o BIENNALE ?

### inchiesta su venezia

Il 24 maggio prossimo la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia compie vent'anni di vita, pur essendo, a causa della interruzione della guerra e per il fatto che è nata biennale e solo in seguito è divenuta annuale, giunta solo alla sua tredicesima edizione.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica fa parte, in virtù del R. decreto legge 21 luglio 1938 n. 1517, dell'Ente Autonomo denominato « La Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte », le cui manifestazioni, a norma di detto decreto sono autorizzate in linea permanente.

In conseguenza di ciò, la Mostra dovrebbe essere disciplinata da uno speciale regolamento « da approvarsi con Regio decreto su proposta del Ministro della Cultura Popolare di concerto con il Ministro per l'Educazione Nazionale ». Detto regolamento non è mai stato compilato nè approvato, come non è mai stato proposto ed approvato lo speciale regolamento previsto dall'articolo 17 dello stesso R. decreto legge, che avrebbe dovuto disciplinare l'ordinamento degli uffici e dei servizi, il numero e la qualifica del personale, nonchè le attribuzioni, lo stato giuridico e il trattamento economico del Segretario Generale, del Direttore amministrativo, del Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e degli altri funzionari e dipendenti della Biennale.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica fa quindi parte della Biennale senza tuttavia avere quella sua speciale fisionomia che lo stesso decreto, che riconosce alla Biennale la qualifica di Ente Autonomo, prevedeva.

Per l'attuazione dei compiti affidatili, la Biennale si avvale dell'opera di una speciale Commissione esecutiva, costituita da tre Sottocommissioni: a) per l'Esposizione di Arti Figurative; b) per la Mostra del Cinema; c) per le manifestazioni di arte drammatica e musicale.

Allo stesso modo, nell'ordinamento gerarchico del personale della Biennale, il Direttore della Mostra del Cinema viene al terzo posto, dopo il Segretario Generale, al quale « spetta in particolar modo l'attuazione della Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Figurativa » e il Direttore Amministrativo, il quale è di diritto, in base all'articolo 15, segretario del Consiglio di Amministrazione, della Commissione esecutiva e delle Sottocommissioni.

Il bilancio della Mostra del Cinema costituisce un capitolo del bilancio generale dell'Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte e le entrate sono costituite, a termini di legge e a seguito dei recenti aggiornamenti, da Lire 400.000 di contributo da parte del Comune di Venezia e da Lire 16.500.000 di contributo ordinario da parte della Presidenza del Consiglio. Perché però la Mostra di Venezia possa svolgere la sua attività, la Presidenza del Consiglio, intesa la Commissione consultiva per la cinematografia, ha negli ultimi anni stanziato, a seconda delle necessità del bilancio di previsione, un contributo straordinario da prelevarsi sul fondo dell'1%.

Data questa situazione, pur riconoscendo alla Biennale di Venezia l'innegabile merito di avere ammesso, prima al mondo, il Cinema fra le arti maggiori, abbiamo creduto utile rivolgere alle maggiori personalità del mondo del cinema, della cultura e dell'arte, le seguenti domande:

- 1°) Non ritiene opportuno che, data l'importanza sempre maggiore assunta dalla Mostra di Venezia — che non è più costituita soltanto da una rassegna di film spettacolari di lungo metraggio come all'inizio, ma comprende altresì la Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, il Festival del Film per Ragazzi, la Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico, le Mostre retrospettive e personali, la cineteca, la pubblicazione dei quaderni della Mostra stessa, nonchè patrocina ed organizza congressi di categoria, (produttori, esercenti, critici, circoli del cinema, Accademia Internazionale del film, ecc.), — essa debba essere riconosciuta come Ente Autonomo e quindi sganciata dalla Biennale?
- 2°) Non ritiene che in ogni caso l'organizzazione della Mostra del Cinema, se dovesse rimanere legata alla Biennale, debba divenire autonoma e avere quindi una propria Commissione consultiva, un proprio organico, un bilancio nettamente separato e controllato direttamente dall'Ente che fornisce i contributi essenziali alla vita della Mostra stessa?

## BLASETTI

A mio modo di vedere, a modo di vedere cioè di un professionista del cinema operante che, occupato dai suoi problemi, vede quelli altrui facendosene una opinione piuttosto superficiale e sommaria, la Mostra d'Arte Cinematografica ha contribuito non indifferentemente al riconoscimento generale di cinema come fatto d'arte *anche perchè fu « agganciata » alla Biennale di Venezia.* Ci volle del coraggio, allora — e si parla di coraggio perchè la decisione venne presa da quell'organismo di estrema lentezza e prudenza che è la burocrazia statale — perchè fosse pubblicamente dichiarato ed ammesso che il cinema era un'arte come le altre.

« Sganciare » la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica dalla Biennale nel senso di darle una vita così autonoma da potersi manifestare anche in termini ed epoche differenti non mi sembra sia cosa opportuna e nemmeno riconoscente. « Sganciarla » da un solo punto di vista organizzativo interno ed amministrativo, nel senso che la Mostra del Cinema abbia un suo bilancio, ed un suo organico proprio, questo — che prevedeva lo stesso decreto istitutivo — mi sembra addirittura ovvio e consigliabile ad ogni effetto.

## GEMINI

Sono senz'altro favorevole all'autonomia della Mostra ma ritengo che in ogni caso è preferibile la seconda soluzione proposta, e cioè autonomia nell'ambito della Biennale.

## CALVINO

Si.  
Si.

# CARTA D' IDENTITÀ

di

MARCEL RIVET

*Abbiamo chiesto a Marcel Rivet, sceneggiatore del film « La nuit est mon royaume », i suoi dati segnaletici, biografici e professionali. Ed ecco la sua scherzosa fiche signalétique:*

Nom - RIVET.

Prénom - MARCEL.

Age - 47 ans.

Taille - 1 metre 72.

Poids - 72 kilogs.

Race - Blanche.

Sait lire et écrire.

Signe particulier - Est généralement accompagné d'un énorme chien noir.

Issu d'une famille pauvre mais honnête, après des études plus que primaire a fait un passage éclair dans le journalisme lequel coïncida peu après a la mise en faillite du journal qui l'employait.

Recherché par les services de sécurité du cinéma français s'est évadé de France en 1924 aux U.S.A. Arrêté quelques mois plus tard a Hollywood il y a été comdamné a dix de cinéma forcé. Cette peine fut purgée dans divers pénitenciers de la ville appellés studios! Au cours de son incarcération a du exécuter divers travaux, y compris ceux de scénariste.

Libéré en 1938 est revenu en France incognito. Apprêhendé a nouveau en 1939 par les autorités militaires françaises a été déporté en Alsace pour y construire des casemates en béton armé.

Libéré un an plus tard par un décret di Vichy (connu sous le nom d'armistice) a profité d'un moment d'inattention d'une actrice Suzanne Dehilly pour se marrier avec elle. En 1942 ayant réussi a tromper la vigilance des dirigeants de la société Pathé s'est infiltré dans la maison ou il se bombarda du titre ronflant de « Directeur du Script Département ».

Depuis cette époque son nom a été mêlé a diverses entreprises hasardeuses. Telles que: *Pétrus. Cinq Tulipes Rouges. Entre Onze heures et Minuit. Je suis avec Toi. Les Bataillons du Ciel. Le Grand Balcon. La Nuit est mon Royaume (La notte è il mio regno).*

Aux dernières nouvelles il s'occuperait fébrilement de mettre au point un autre produit de son imagination appelé *Tous les Enfants du Monde.*

*Fait a Paris en l'an 1951  
Copie certifiée conforme  
Signé: Illisible*

# Viaggio al cinema di Cipro

di

ARTURO LANOCITA

Arrivai con l'aereo all'isola di Cipro. L'inchiesta sulle innovazioni rivoluzionarie compiute, di recente, nel cinema cipriota era urgente, il mio giornale desiderava esserne minutamente informato prima degli altri giornali. I dispacci radio giunti in redazione erano piuttosto schematici, parlavano sinteticamente di metodi assolutamente inediti instaurati nella produzione dei film e lasciavano intendere che da quei metodi s'erano tratti vantaggi non sperati. In breve tempo, l'isola di Cipro, che prima occupava uno degli ultimi posti nella scala dei valori cinematografici, aveva, con un balzo solo, attinto il vertice sommo; mentre ai festival i suoi film conquistavano i premi maggiori, tanto indiscusso era il loro pregio d'arte, anche i successi commerciali più lusinghieri arridevano alla cinematografia cipriota, che trionfava baldanzosamente su tutti i mercati. Dovunque, bastava annunciare che una certa opera era stata realizzata a Cipro perchè la folla tumultuasse, davanti all'ingresso delle sale, per contendersi i biglietti.

L'indagine mi condusse in casa del produttore Alisc, di cui si diceva che fosse l'innovatore numero uno, il profeta della trasformazione. Era un ometto sui cinquanta, dall'aspetto pacato; ogni cosa, in lui, spirava condiscendenza e amabilità; se un pittore avesse avuto bisogno di un modello, per il ritratto allegorico del Sovvertitore, Alisc era il tipico signore da non prendere in alcuna considerazione. Andai dritto al tema.

— Come ci siete riusciti?

— Decidendo, da un giorno all'altro, di fare ogni cosa al contrario di come facevamo prima. Arte e industria del cinema andavano a catafascio, da noi. A un certo momento, stabilimmo che il cinema moriva, ma non meritava di morire; eravamo sentimentali, da queste parti, e gli volevamo bene. Cominciammo dal finanziamento. I capitali per i film, fu deciso, devono venire dai privati, non dallo Stato; le banconote necessarie non devono avere origine politica nè industriale, devono essere date dai capitalisti specializzati. Produttori e commercianti di pentole, di profumi, di legnami, di oli minerali e d'ogni altra merce furono esonerati dalla sovvenzione dei film. Banche create apposta da gente che credeva nell'affare cinematografico entrarono in funzione, gestite con criterio. I dirigenti di queste banche s'intendevano di cinema, distinguevano tra film di merito e non di merito; ma la loro competenza si chiedeva che li guidasse nella selezione delle opere da realizzare; dopo di ciò, cessata ogni ingerenza. I finanziatori dovevano esigere un preventivo delle spese e sorvegliare che il preventivo non fosse superato dal consuntivo; null'altro.

— Quale garanzia si chiedeva ai finanziatori? Chi rispondeva dell'operato dei dirigenti delle banche?

— Essi stessi, naturalmente. Chi sosteneva la realizzazione di un film mal riuscito, in base ai criteri d'arte e di commerciabilità, era subito esautorato; la prova d'appello era negata a chicchessia. Il successo di un'opera dava affidamento per il successo di un'altra opera. Non fu consentito acquistare esperienze coi milioni propri o altrui. Se un produttore di liquori fallisce, va in tribunale; lo stesso per i film. Poi affrontammo il problema dei soggetti. Il problema dei temi, se lei mi permette il gioco di parole. Niente soggetti desunti da opere già note, letterarie o teatrali. Il soggetto di un film dev'essere già film. L'autore del soggetto dev'essere uno scrittore specializzato anche lui, come il finanziatore; e come l'autore della sceneggiatura. Può anche aver scritto libri o commedie, ma a condizione che se ne dimentichi quando lavora per il cinema. Comunque, se è un giornalista, non deve mai scrivere di film, sui giornali; soprattutto, e nel modo più irriducibile, gli è vietato esercitare funzioni di critico. Nessuno, fra quanti lavorano agli ordini d'una Casa produttrice, a qualsiasi titolo e per qualsiasi prestazione, può commentare o criticare film, siano prodotti dalla sua stessa Casa o da altre, nè sulla stampa nè attraverso la radio. Quando lo faccia, automaticamente rinuncia a collaborare ai film.

— Immagino che i vostri collaboratori siano ben pagati, per questo.

— Tutti pagati dal film stesso. Dal finanziatore al carpentiere, tutti sono pagati dal film.

— Vorrei che mi spiegaste meglio.

— I film sono prodotti in forma cooperativa. Il finanziatore dà il denaro; gli autori, gli interpreti e i tecnici danno la loro opera, che è denaro anch'essa. Ciascuno riceve il suo compenso, fissato proporzionalmente, in base a somme detratte dagli utili della pellicola. Più successo ha il film, più denaro a chi ha prestato la sua opera. Lei vede bene quale sia, perciò, l'interesse di ciascuno: che il film ottenga il successo massimo e che i guadagni da dividere siano cospicui.

— Capisco. E gli attori?

— Gli attori, in Crodia, hanno l'obbligo di frequentare, prima di prendere parte a un film, corsi speciali di recitazione cinematografica. Anche se provengono dal teatro; anzi, specialmente se ne provengono. E anche se sono anziani e famosi. Devono sottoporsi a esami di cultura generale, di recitazione, di tecnica cinematografica. Devono sapere che « subito » si scrive con un *b* solo, devono capire la differenza tra campo breve e campo lungo, devono essere in grado di dire una battuta senza bisogno di essere doppiati. Il doppiaggio è evitato come la peste. La selezione degli attori è fatta in base ad autentici meriti.

— Mi parli di lei, ora. E i produttori?

— I produttori hanno un impegno fondamentale, quello di essere onesti. E poi, quello di saper distinguere un film da un cervo volante. E ancora, quello di non tenere, in casa, raccolte di quadri da mostrare alle giovani attrici ansiose di far carriera. Ah, aggiunga una cosa: il produttore non può dire mai « il mio film ». Nemmeno il regista nè il soggettista nè l'interprete. Il film è di quanti, cento persone o mille, vi hanno lavorato attorno. La qualità della cinematografia di Crodia si è alzata di colpo il giorno in cui abbiamo tolto dal nostro vocabolario l'esorosità, la vanità e l'egocentrismo; ne tenga conto.

ARTURO LANOCITA

## INTERVISTA CON

# FLORA VOLPINI

**P**ER ogni intervista preparo sempre alcune domande base, inerenti al carattere e all'attività dell'intervistato. Per la Flora Volpini avevo due o tre domande, un po' generiche, ma necessarie per definire la posizione di una scrittrice nei riguardi del cinema: se si era mai interessata di cinema, se pensava alla riduzione cinematografica della « Fiorentina », ecc. Un amico mi ricordò che i diritti per una riduzione della « Fiorentina » già da tempo erano stati ceduti.

Un colpo sulla fronte e diedi un'altra impostazione all'intervista. Poi: telefonata, appuntamento e la prima domanda: « Quale attrice italiana o straniera penserebbe capace di interpretare il Suo personaggio? ».

La risposta doveva rovesciarmi tutta l'intervista: « Nessuna ».

« Prego? ».

« Nessuna, perchè sarò io stessa ad interpretare il ruolo della protagonista. Anzi, fra qualche giorno firmerò il contratto per la sceneggiatura e la recitazione ».

Rimasi lieto e insieme sbalordito. Mi avevano detto che una intervista con la Volpini dà sempre qualcosa di molto interessante: ma il caso di una autrice che diviene anche attrice per impersonare un suo personaggio è un caso talmente raro da destare veramente meraviglia.

« Lei veramente è il primo a sapere questa notizia — continua Flora Volpini, offrendomi un Martini —. Non voglio abbandonare la mia creazione. Quindi sarò io stessa la protagonista. Si capisce che per il periodo riguardante l'infanzia di Letizia sarò sostituita da una bambina attrice, che mi sia quanto più possibile somigliante ».

Chiedo allora particolari sulla produzione, sulla regia.

« Ponti-De Laurentis. La regia dovrebbe essere di Franciolini. Il perchè di questa scelta, oltre che per le doti del regista, deve trovarsi nel fatto che Franciolini è fiorentino; egli saprà quindi scoprire una città insospettata: quella Firenze, non turistica, ma ricca di caratteristiche, di vita, di poesia, straripante d'arguzia. Siamo stanchi di vedere la solita Roma, la solita Napoli... ».

« E la sceneggiatura? ».

« La farò io stessa, naturalmente, insieme al regista e ad altri collaboratori ».

« Precedentemente a questo fatto, piuttosto straordinario, ha mai conosciuto il mondo del cinema, il suo mondo sotterraneo? ».

« Da bambina avevo una passione fortissima per il cinema, per la recitazione. In seguito ho avuto modo di conoscere dappresso il cinema minore, di provincia, e poi quello di Cinecittà. Vi fu un periodo in cui mi levavo tutte le mattine prestissimo, per correre a Cinecittà dove avevo sempre una parte di cameriera. Erano particine di poco conto. In seguito però abbandonai il cinema ».

« Quindi c'è già una conoscenza fra Lei e la macchina da presa. Qual'è, dopo questo periodo di vacanze letterarie, la sua nuova impressione? ».

« Per ora non ho nuove impressioni. Fra poco potrò, all'atto pratico, meglio scrutare le mie sensazioni ».

« Qualche differenza ci deve pur essere fra il ritorno trionfante e gli inizi, così nascosti, così umili, direi! ».

« Penso che all'inizio vi fosse molta più poesia. E' la stessa impressione che deve provare un ricco che ricordi i poveri inizi del suo lavoro. Una sorta di nostalgia. Ho quasi una tenerezza per quella Flora di allora, per quei grembialini da cameriera, per quelle levatacce a cinque ore per correre a Cinecittà e dire poi: « il Signore desidera? ».

Ho la tranquillità di una voce fonogenica. E' già un buon elemento, non le pare? ».

« Ha mai lavorato in teatro? ».

« No. L'ho sempre trovato troppo difficile. Non solo per il lungo studio che richiede, l'accademia, il tirocinio, ecc. Ma proprio perchè penso che il teatro, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, non ha troppo di fresco, di istintivo. Ma non vi è forse qualcosa di caricato, di preparato, di provato, di artificioso quasi in quella ripetizione monotona della stessa opera, sera per sera? Il cinema invece penso che sia molto più istintivo. Il mezzo tecnico dà un senso di sicurezza all'attore, che può sentirsi quasi protetto. La tranquillità delle ripetizioni toglie l'orgasmo di non dover assolutamente sbagliare; la mancanza del pubblico elimina il panico che alligna fra le tavole del palcoscenico. Il cinema inoltre ha il vantaggio di semplici, quelle che vivono la loro giornata senza nemmeno sapere che esista un cinema e che messe dinanzi all'obiettivo diventano gli ormai classici « attori non professionisti ». E i risultati sono spesso ottimi. Pensi un po' a Luchino Visconti!

E' vero! Tutto ciò può aver creato lo sconvolgimento di un crak borsistico nel campo degli attori professionisti: ma penso che l'evoluzione del cinema sia proprio sul binario della realtà, della verità, della sincerità. Vede dunque che affronto una « Fiorentina » cinematografica con una certa balanza fiduciosa. Mentre che per il teatro, purtroppo, avrei dovuto rispondere con una negazione ».

« Pensa di poter rendere bene il Suo personaggio? ».

« Io l'ho scritto. So che cosa vuole, che cosa esige ».

« Il caso più che raro è unico. Lei capovolge il concetto pirandelliano dei « sei personaggi ». Il personaggio può vivere così com'ella lo ha visto e creato. Il personaggio si può concretizzare fuori dell'attore: vive ormai nella sua stessa persona ».

A. D. L.

(Dal volume « Cinema dell'intelligenza » che verrà offerto da « Filmcritica » a tutti gli abbonati. Il libro sarà posto in vendita nelle librerie al prezzo di L. 600).

# EQUIVOCI D'ESTETICA

di

NINO GHELLI

**S**ONO ormai diversi mesi che si ode proclamare da più parti la esigenza di una revisione dei principî estetici che informano la critica filmica, ma il criterio che dovrebbe presiedere questa revisione appare sempre più vago e indeterminato. E si ricorre alle solite vacue formule, del tipo di « una sana indagine critica deve rispondere ai criteri della vera estetica », senza precisare naturalmente quale sia questa « vera estetica » o peggio ponendola al servizio delle più disparate ideologie. Abbiamo già altra volta detto quale sia secondo noi il postulato indispensabile di una « vera estetica », e cioè la sua assoluta indipendenza, ma tale conquista non potrà certo essere sufficiente se non quando si sarà sbarazzato definitivamente il campo della filosofia dell'arte da alcuni equivoci ancora imperanti e se non quando ci si sarà definitivamente convinti che la critica del film in quanto arte rientra nei sistemi valutativi di giudizio dell'arte tutta.

Se l'estetica, come giustamente afferma il Gatz, « come scienza filosofica tanto della bellezza quanto dell'arte, ha un soggetto unico: l'arte » e come filosofia dell'arte tende quindi a cogliere nell'espressione artistica la espressione diretta dell'interiorità nel suo stato più puro e personale, indipendentemente da ogni riferimento a modelli esteriori o a paradigmi etici, cioè a identificare il mondo dell'artista, appare evidente come la diversità estrema delle definizioni esistenti sull'arte, e la sorprendente sommarietà di alcune di esse, dipende sia da una illecita combinazione dell'estetica, nel senso suddetto, con altre attività che con essa nulla hanno a che vedere (quali la psicologia, l'etica, la cultura, l'edonismo), sia dalla bipartizione delle definizioni stesse in quelle che considerano arte e bellezza in senso oggettivo ed altre che le considerano in senso soggettivo. Appare infatti chiaro come Santayana possa definire la bellezza un piacere, contro altri che affermano consistere il bello nella naturale armonia delle parti; come per il Venturi non possa esistere la bellezza e nessun'altra cosa all'infuori dell'attività spirituale, e quindi all'infuori della pura soggettività, contro coloro che affermano essere integrità, armonia e chiarezza delle parti gli attributi essenziali della bellezza; come infine, sulle orme di Croce, si sia sostenuto che l'arte è una « qualità » che permea « l'esperienza », « un divenire », e come Croce stesso abbia affermato che « le opere d'arte esistono solo negli spiriti che le creano e le ricreano ». Così mentre per numerose scuole filosofiche arte e bellezza risultano immancabilmente fuse e accoppiate, per altre costituiscono elementi del tutto indipendenti.

A noi sembra che l'elemento essenziale in estetica sia l'opera d'arte compiuta nella sua concretezza, che è cosa distinta anche se dipendente dal-

l'attività creatrice, e che un'opera può dirsi bella se dà vita ad un genuino piacere estetico.

L'artista riceve dal mondo esterno una serie di stimoli alla sua fantasia: spesso il processo di assimilazione di tali stimoli è del tutto incosciente e spesso essi restano lungamente inoperosi nel suo animo, accumulandosi in lui come emozioni umane, con visioni estetiche, con suggestioni emotive; ma anche in questo periodo, nell'animo dell'artista il travaglio della creazione è già iniziato e prosegue oscuramente fino a quando, in una illuminazione subitanea, l'artista sente nascere in sé l'immagine della propria opera. Tale immagine (il termine, come quello di forma, non va inteso evidentemente nel suo significato figurativo, ma nel senso di attività spirituale), potrà non essere ancora perfettamente nitida e definitiva, ma è già compiuta e perfetta nelle sue linee essenziali (Croce direbbe è « espressa » in quanto identifica l'espressione con l'intuizione dell'opera). A noi sembra più esatto affermare che a questo punto l'opera d'arte è *nata* nell'animo dell'artista creatore, entrando a far parte integrante del suo mondo poetico, inteso questo come *atteggiamento spirituale dell'artista nei confronti della realtà e in rapporto al fine ultimo cui egli tende*.

Il processo della nascita dell'opera d'arte è pertanto un processo intuitivo che ha le sue origini nell'esperienza umana dell'artista e che si concreta nella trasfigurazione di tale esperienza con la nascita dell'opera d'arte. E' escluso infatti che il processo di nascita dell'opera d'arte nell'animo del suo creatore possa essere un processo meramente razionale anche se indubbia è una partecipazione intellettuale: tale processo infatti, proprio della filosofia, esclude la partecipazione del sentimento dell'artista. Sentimento che invece, inteso nella sua significazione filosofica e non nella sua accezione elementare, interviene come elemento basilare nella creazione artistica per conferire coerenza ed unità alla immagine.

Il presupposto che l'atto estetico in senso creativo sia di natura intuitiva esclude, come si è visto, la sua natura concettuale ed esclude anche l'intervento della memoria e della volontà (che interverrà soltanto nella fase di attività pratica di oggettivazione): il processo creativo dell'artista è cioè incosciente nel suo manifestarsi.

Il concetto dell'arte come intuizione comporta anche, naturalmente, la condanna delle varie forme d'arte e dei « generi »: essendo l'intuizione un processo soggettivo e individuale, evidentemente ogni intuizione è perfetta e assoluta in sé, e ogni creazione artistica che in quale intuizione si risolve è a sua volta una unità unica e inassimilabile ad altre.

L'equivocità del linguaggio di Croce e dei suoi seguaci nell'identificare l'intuizione con l'espressione e nel definire la intuizione estetica, equivocità che secondo Heyl costituisce addirittura la ragione essenziale della fortuna delle loro teoriche, nasce evidentemente dall'esasperato soggettivismo della loro posizione filosofica. Quel soggettivismo secondo il quale l'arte è, a seconda di come variamente venga inteso, l'espressione dell'artista, o l'espressione dell'emozione, o dell'idea o dell'impressione dell'artista, ma per il quale in definitiva le opere non hanno alcun valore esauendosi il processo artistico nell'« io » e per il quale è un assurdo « chiamare belle certe cose perchè il bello non è fatto fisico, non appartiene alle cose, ma all'attività spirituale dell'uomo ». In questi termini ci sembra che si finisca col circondare l'arte di un mistero assai più tenebroso di quello che Croce rigetta e che vorrebbe chiarire. Se infatti l'arte è intuizione, e l'intuizione è espressione che si risolve tutta nell'io, e se per l'arte le opere non hanno importanza

nè ne ha il bello, quale sarà la materia su cui si eserciterà l'attività estetica? Infatti secondo Croce e i suoi seguaci, sulla scorta degli idealisti, intuizione ed espressione coincidono, per cui nello stesso momento in cui l'arte nasce, essa è anche espressa e conseguentemente non esistono opere d'arte non espresse, nè artisti incapaci di esprimersi. Di questa affermazione potrebbe osservarsi, come acutamente ha fatto il Bowers, che è ambigua in quanto: se essa vuol significare che l'io può sempre esprimere a se stesso ciò che intuisce, l'affermazione stessa è pleonastica in quanto riassunta dal concetto dell'io come pensiero che si riflette in sè stesso, e quindi, irrilevante; se invece essa vuol significare che l'io può sempre comunicare al non-io le proprie intuizioni, allora è erronea poichè la comunicazione presuppone l'uso di un linguaggio che presuppone una capacità di usarlo non riassunta dall'intuizione. Per non attardarsi poi a considerare il bisticcio che se, secondo Croce, la bellezza è l'espressione riuscita o l'espressione senz'altro, allora essendo l'intuizione sinonimo dell'espressione, tutte le intuizioni sono belle, ed essendo l'arte intuizione anche l'arte si identifica con la bellezza; mentre proprio i seguaci di Croce affermano che il piacere e la bellezza non fanno una opera d'arte. Ci sembra in definitiva che questa concezione, che tende a confinare e ad esaurire il processo artistico nell'ambito dell'«io» creatore, pecchi in definitiva di una eccessiva assolutezza. Ciò tanto più in quanto anche il linguaggio, secondo Croce, finisce con l'identificarsi con la espressione e sarebbe pertanto già «differenziato», sia pure in seno puramente ideale, nella fase intuitiva. Se infatti intuizione-espressione-linguaggio sono diversi aspetti di un «momento» creativo unico, tutto risolto nell'animo dell'artista, la fase dell'oggettivazione sensibile diviene del tutto accessoria e trascurabile e troppo enigmatico e inconoscibile finisce con l'essere quel processo creativo che, iniziatosi, secondo noi, nella fase intuitiva, si perpetua attraverso la oggettivazione sensibile dell'opera nella fase espressiva.

Sostiene infatti l'estetica crociana che non esistono artisti che, in quanto tali, mentre intuiscono l'opera d'arte non sappiano esprimerla, e che pertanto la fase di oggettivazione, di materializzazione sensibile dell'opera, è soltanto un fatto tecnico del tutto secondario. Confortata in questa affermazione dalle sentenze di Michelangelo che «si dipinge con il cervello, non con le mani» e che «Raffaello sarebbe stato grandissimo pittore anche senza le mani». Mentre riteniamo che l'affermazione, che non esistono artisti che in quanto tali non sappiano esprimersi nel proprio io, costituisca un sillogismo dogmatico in definitiva irrilevante per la nostra concezione realistica dell'arte, particolarmente importante ci sembra l'affermare che la qualità creatrice risiede in quell'elemento intuitivo che è proprio dell'artista che vede ciò che altri non vedono, sente ciò che altri non sentono e sa esprimere compiutamente ciò che vede e sente. E non siamo d'accordo laddove si ritiene che la fase espressiva sia identificata e risolta in quella intuitiva la quale precede la fase di oggettivazione sensibile. A meno che per sostenere ad ogni costo l'identità «intuizione-espressione» non si volesse intendere che anche in tutta la fase di oggettivazione l'espressione è sempre riassunta dalla intuizione, pur sembrandoci in tal caso che si insista in un voler togliere alle parole la loro naturale e logica significazione. Ciò appare tanto più criticabile, a nostro avviso, in una teorica come quella Crociana che tende alla storicizzazione della critica d'arte. E' evidente che quando l'artista intuisce la sua opera, e cioè quando essa nasce, essa è per lui anche espressa, ed espressa in una forma che, in quanto attività spirituale, ne riassume e ne annulla il contenuto: si che giustamente il De Sanctis ha potuto affermare sotto tale profilo

che l'arte è pura forma. L'autore vede cioè già l'opera sul profilo di un'idea che sarà « espressa » in forma, colori, parole, suoni, ecc.: in questo senso si è potuto affermare che esiste una fantasia pittorica, filmica, letteraria: a seconda cioè del linguaggio che già nel momento ispirativo balena nello spirito dell'autore. Ma in tale stadio l'opera d'arte anche se nata per l'autore, non è ancora per la storia: perchè essa compia il suo ciclo essa deve nascere anche per chi deve conoscerla, anche cioè per coloro cui è destinata; per esserlo l'autore deve oggettivarla, cioè renderla espressa. E in tal senso, ci sembra infatti che il termine « espressione » puntualizzi in modo veramente essenziale la fase di oggettivazione da parte dell'artista dell'opera da lui intuita, fase di espressione che si estrinseca attraverso i mezzi di linguaggio da lui scelti.

Il processo creativo continua quindi per tutta la fase espressiva, e come non esiste nel film una fase creativa e una realizzativa, ma una unica fase tutta creativa dell'invenzione della storia e dei personaggi al montaggio, così nelle opere pittoriche, letterarie, teatrali, ecc. la fase creativa è continua fino alla parola « fine ».

Per una maggiore esattezza può affermarsi che nel processo creativo, occorrerebbe distinguere il fatto estetico dal fatto artistico: il primo riflette la fase intuitiva, o di sintesi spirituale, che nasce sullo stimolo di elementi esterni e genera nell'animo il piacere del bello; il secondo riguarda invece, attraverso i mezzi espressivi del linguaggio scelto, la traduzione del fatto estetico in attività pratica tendente, con l'ausilio della tecnica, alla creazione di fenomeni fisici costituiti dalle opere d'arte. Ci sembra che questa distinzione fa atto estetico, tutto risolto in pura fantasia, e atto artistico, in cui assumono concreta importanza gli elementi del linguaggio, sia proficua di felici dichiarazioni nel processo creativo e faccia, inoltre, anche il giusto posto nella creazione dell'opera d'arte a quelle qualità di intelligenza, di cultura e di gusto che, pur non indispensabili nel processo di nascita dell'opera d'arte, concorrono però in modo importante nella fase espressiva a permettere una oggettivazione dell'opera perfettamente aderente alla intuizione lirica del suo creatore.

La particolare predilezione di un autore per taluni elementi espressivi contribuisce infatti a creare nelle sue opere quegli elementi caratteristici, « stile » dell'autore.

E' ovvio peraltro che tale importanza nella creazione artistica dello stile dell'autore non risiede nella ossequenza da parte di esso a regole grammaticali o sintattiche, ma nella capacità di usare validamente in senso estetico i mezzi espressivi. E dicendo validamente, non si fa riferimento a una perfezione di ordine tecnico, ma piuttosto ad una perfetta aderenza dell'espressione all'intuizione nata dal mondo poetico dell'autore. Questo chiarisce perchè il linguaggio, non obbedendo ad alcun vincolo, in quanto emanazione diretta della fantasia dell'autore, non ha caratteri peculiari o tipici (logico corollario del concetto di arte unica), e come pertanto, come già detto, la validità artistica di un'opera non vada misurata sul metro dell'impiego più o meno « proprio » o più o meno « puro » di taluni mezzi espressivi. La tanto dibattuta questione della validità del linguaggio (con i ben noti equivoci del « cinema teatrale », del « teatro cinematografico » e delle altre assurdità) va pertanto ricondotta a quella più generale della sincerità dell'artista nella espressione del suo mondo poetico, sincerità che va intesa

nel significato di fedeltà ad esso e che confina in secondo piano ogni questione meramente tecnica.

Poichè la conoscenza tecnica, utile all'artista nella soluzione di taluni problemi espressivi, è in definitiva sempre superata dall'urgenza dell'intuizione poetica.

Ci sembra quindi inesatto affermare che in un'opera d'arte gli errori grammaticali o tecnici, anche se esistono non contano. In un'opera d'arte infatti tali errori non possono esistere e se essa non obbedisce alle regole usualmente seguite, ciò significa che l'arte ha una «sua» grammatica e una «sua» tecnica: mai il «tanto peggio per la grammatica» del Signor di Voltaire ha più evidente dimostrazione che in arte.

La distinzione da noi posta fra intuizione ed espressione conferma, è bene precisarlo, l'inscindibile unità, sia nell'atto estetico che nell'atto artistico, di forma e contenuto: non consiste cioè l'intuizione nel contenuto e l'espressione nella forma, ma sia in fase fantastica che di oggettivazione attraverso il linguaggio, forma e contenuto coesistono indissolubilmente in un continuo travaglio creativo che avrà termine soltanto con la conclusione all'opera. Il carattere di continuo travaglio creativo della creazione artistica è precisamente quello che ha fatto considerare l'arte come «liberatrice» dell'artista e che identifica l'aspetto drammatico della sintesi poetica. Aspetto drammatico che del resto, come si è visto, informa tutta la concezione eisensteniana dell'arte e per la quale l'arte nasce come conflitto tra la dialettica della forma organica e la dialettica della forma razionale. E per quanto tale concezione intellettualistica dell'arte sia per noi inammissibile, pure è palese che esiste questo intimo carattere drammatico dell'opera d'arte in cui l'intuizione, per esprimersi compiutamente, dà necessariamente vita a contrasti o accordi dei vari elementi dell'opera, contrasti e accordi tutti risolti naturalmente in quella superiore armonia senza la quale non potrebbe esistere l'opera d'arte.

Ed è proprio tale superiore armonia, che risponde ad una intima urgenza spirituale, a fare dell'atto creativo dell'opera d'arte un atto perfetto, affrancando l'artista da ogni esigenza veristica o sociale. Quindi delle quattro attività dello spirito umano nelle quali si possono far rientrare tutte le altre: l'etica, l'economica, la logica e l'estetica, quest'ultima appare indipendente dalle altre in quanto l'atto estetico non è determinato nè da una concezione utilitaria (edonistica) nè da elementi razionali, mnemonici o psicologici, nè è frutto di cultura o erudizione. E se l'atto estetico si fonde ad un certo punto con il fatto intellettuale (nell'atto espressivo) e con l'attività pratica, (nella oggettivazione della intuizione creatrice), queste due attività restano del tutto subordinate all'atto estetico che, in quanto attività teoretica elementare appare compiuta e perfetta in sé.

Il che secondo noi riafferma, contro i tanti assurdi doveri che oggi si vorrebbero porre all'artista, il suo diritto alla «turris eburnea» auspicata da Novalis. L'artista nell'estrinsecazione del suo credo estetico, ha diritto cioè alla necessaria indipendenza da preoccupazioni di ordine sociale, morale, filosofico ed etico a patto che la sincerità alla sua arte sia totale ed assoluta. Ma in quanto uomo, l'artista è sottoposto alla legge morale, all'imperativo di un dovere e in tal senso la sua arte, in quanto attività spirituale, tende anch'essa verso il bene sommo come ogni altra.

Conclusione inderogabile questa all'analisi che abbiamo fatto dell'atto estetico e che costituisce, al tempo stesso, inderogabile premessa al criterio di valutazione delle opere.

NINO GHELLI

## I FILM

“BELLISSIMA.. DI LUCHINO VISCONTI

**L'**ALTRO giorno, alla Galleria dello Zodiaco, c'era una mostra personale di Zavattini. Piccoli quadretti, colori smorti, acquarello e olio, in miscuglio intelligente e incorniciati tanti preti, signori grassi e dame alla Boldini. Pensavo: questo è Zavattini. Metà pittore, metà critico; metà scrittore, metà caricaturista; un pizzico di genio, molta buona volontà, molta più fortuna. Mi diceva di lui un amico: è un industriale delle idee. E, in un certo senso almeno, ciò è verissimo. Quello che più sorprende in Zavattini è infatti l'organizzazione, la maniera fluida con la quale sa mettere insieme le trovate per combinare una storia ad effetto, di quelle che piacciono ai ricchi ed ai poveri, insieme. Indubbiamente è un pregio; un'arte, come è arte il saper ben cucinare.

In pittura, in letteratura Zavattini è quello che è: sta nel mezzo, senza eccessivi voli, senza pregi particolari, non inquieta nessuno, lascia il suo pubblico abbastanza soddisfatto. Se non facesse del cinema il suo nome rimarrebbe probabilmente di quelli destinati al corpo 6, o, come ricorda il suo amico de Libero, a restare incisi, come è infatti, sui banchi di scuola di un qualunque liceo di Alatri. Zavattini ha, comunque, un suo fascino, il fascino dei tavolini delle trattorie seminascoste dove si ritrovano gli amici romani, pittori, scrittori, poeti in vena di confidenze fluide e annoiate. Là in mezzo, lui che non è nemmeno romano potrebbe ritrovarsi e mettersi a parlare come certi suoi personaggi minuscoli di *Parliamo tanto di me*, con successo sicuro.

Il suo nome nel cinema fu quasi scoperto retrospettivamente. Quando si parlava di *Sciuscià*, chi non voleva credere al miracolo improvviso, ricordava che già con *Quattro passi tra le nuvole* era nato il recente neorealismo italiano: e in *Quattro passi tra le nuvole* c'era stato Zavattini come sceneggiatore. Allora si rispolverarono quei suoi minuscoli libri che giacevano in fondo ad un cassetto, e si risuscitarono le annate de *Il Tempo* con le cronache cinematografiche di Za, e si dimenticarono i vari *Canto ma sottovoce* che pure proprio lui aveva concepito come soggetto e poi sceneggiato. Il resto, è storia e riviste. Da De Sica a Visconti, Zavattini è stato lo scrittore più attivo del nostro cinema, direi quasi il più illustre. E, a Visconti, se non altro, ha dato popolarità, rompendogli quella specie di « turris eburnea » nella quale lo avevano rinchiuso produttori ed esercenti. Quanti film preparati e lasciati a vuoi per motivi poco chiari, quanti altri terminati e tenuti sempre al chiuso (*La terra trema*)!

*Bellissima* rompe in un certo senso la falsa tradizione di Visconti regista da cine-club, ridà aria a un regista che dell'aria, del sole, della vita e della lotta ha fatto il suo mondo poetico, il suo mondo attivo. Ma *Bellissima* intendiamoci, non è *La terra trema*. Non ha quel respiro profondo, quella forza poetica, quella struttura da romanzo. È quasi un raccontino, un filmetto dalla esile trama, diretto da un regista di polso. Un raccontino descritto da

un romanziere, con gli accenti umani di un personaggio compiuto, e poi soffocato da troppe macchiette. Maddalena Cecconi ha una bimba; vuole che questa sua figlia esca dal chiuso di certi cortili sempre in chiasso, da certi casamenti troppo confusi. Vuole la celebrità per sua figlia, per lei quello che desidera per se stessa. Il cinema è una scusa, un pretesto, il primo che le capita sottomano visto che la sua età è questa di oggi, di cinema e di romanzi a fumetti. Scopre così con gli occhi della realtà, un mondo che sino ieri le era sembrato incantato, magia del XX secolo, oasi felice in mezzo ad un mondo infelice. E la scoperta è delusione: delusione per chi si era fatta gli occhi sopra i giornaletti illustrati o aveva sognato avanti al telone di un cinema di periferia. Questa scoperta è il film di Visconti; l'indagar con occhi sicuri dentro la vita degli uomini, prendendo a protagonista una famiglia semplice, spontanea; gente che ha della vita una visione di lotta, di progresso e di attivismo. Non i barboni di De Sica, accomodanti, superficiali, impotenti il più delle volte e rinunciatari; ma gente sicura, che ha un programma da svolgere anche se poi questo programma riserba delle delusioni, degli arresti, degli sconforti. Gente vera, sin troppo vera. E quella Cinecittà vista tra impalcature e polvere, con il sudore dell'estate, la confusione degli operai, la trascuratezza degli « artisti » sempre pronti a ridere delle miserie degli altri, ha un valore di testimonianza e di polemica: altro che aria malsana della Hollywood di Billy Wilder (*Sunset Boulevard*) pronto non a denunciare ma ad affogare nello sporco e nel malandato (nel senso di andato a male). La trama è svolta in maniera un po' sciatta come racconto, certi personaggi sono solo delle caricature alla Zavattini, certi fatti vengono narrati dallo stesso Visconti con malcelata freddezza. Ma a tratti il film prende un respiro così ampio che dà uno stile a tutto il racconto, e si tratta di uno stile particolare, vivo, misurato. Quella scena sul fiume è spontanea (ma quell'accenno alla madre, agli abbracci che non ha ricevuto, detto così senza ragione a una donna troppo semplice è fuori posto, quasi ridicolo) quel pianto dentro la cabina di proiezione è sincero, quella inaspettata rivelazione di rassegnazione della giovane Iris « attrice neorealista », appassionante, la tristezza di quel cortile ammassato come un vespaio con il *cinevarietà*, troppo vera, reale, spietata. Visconti non ci ha dato il grande film, ma ha fatto un film che lo rende al pubblico con tutti i suoi difetti e i suoi pregi, che lo fa popolare e conoscere proprio da chi deve conoscerlo, cioè da un pubblico che non sia, per carità, quello dei quartieri alti, che lo ama perchè lo ritiene un raffinato, e Dio mi perdoni in che senso usa questa parola.



UN grande successo, soprattutto di critica, ha avuto negli Stati Uniti *Un posto al sole* diretto da George Stevens. E in effetti è un film piuttosto interessante, di quelli però di cui non è sempre agevole parlare perché mettono troppo a nudo se stessi, perché tradiscono, nell'elogio, sentimenti troppo intimi per essere messi in pubblico. Le voci degli attori, tenute in tono discreto accennano a personaggi appena intravisti, la strada e la città americana a una città tua, reale. Il giovane che arriva ti guarda con gli occhi di Montgomery Clift, ma ti accorgi che quegli occhi potrebbero essere i tuoi. La fabbrica, il lavoro iniziale di modesto assistente, quegli sguardi dei ricchi parenti che stanno in frac come tante cornacchie; e poi ancora una fatica che sa di meccanico, di lana bagnata, di vapore, in mezzo a tante belle ragazze seminude che ti sorridono dalle pareti della fabbrica di costumi da bagno.

C'è vicino una ragazza, sembra un agnello spaurito, che ti guarda come si guarda un giovane bruno dalla faccia chiara e leale. Una ragazza che ha il volto sorridente e pensoso, il volto buono di Shelley Winters, col sorriso velato, con la semplicità di una amicizia improvvisa. Una sera quasi d'estate, con la sua finestra al pian terreno: l'aria tepida di quell'incontro; la radio che canta, quasi sussurra. È un invito all'abbandono, alla vita. Ma poi il film si riempie di altri volti, di nuovi interessi. Quella donna spaurita, quel suo mondo troppo piccolo da operaia non comprende la vita ambiziosa del giovane. Altri occhi di donna, il sorriso di Elizabeth Taylor, altra vita di lusso: quando tutto è cambiato quella sera d'estate sembra un ricordo pesante. Pesante come la donna era ingrossata dalla maternità, dai lineamenti gonfiati, che appare come un mondo di carte oleate, di provvisoria felicità trascurata dal quale ora si vuole uscir fuori come da un cattivo ricordo. Gli occhi dell'altra riempiono troppo un orizzonte cambiato d'improvviso e per il quale saprebbe anche uccidere.

E lei muore, ma muore incidentalmente in una disgrazia sul lago preparato quasi, per un omicidio. E lui sconterà con la pena di morte quell'intenzione non portata a termine volontariamente e la sua vita sballata.

L'azione si indugia sui particolari, il volto degli attori acquista nei primi piani una suggestione intensa, chiara. Il tempo dissolve lentamente sulle immagini, come a un ricordo.

George Stevens ha fatto di *An American Tragedy* di Dreiser un romanzo d'amore. Ha dimenticato quello che era il nerbo del libro, la forza polemica del racconto, la violenza sociale che prendeva a bersaglio certo malcostume antidemocratico della vita politica statunitense: il procuratore generale è un violento politicante, Elizabeth Taylor non è una ragazza innamorata, ma una piccola « snob » incostante, che si affretta a fare il vuoto attorno al giovane non appena questi viene sospettato di assassinio. C'è insomma tutta la parte viva e polemica trascurata, volutamente ignorata e travisata. Ma proprio per questo Stevens ha cambiato il bel titolo originale al suo film, staccandolo così da ogni possibile derivazione da Dreiser: che questo sia stato fatto per ragioni poetiche o di censura, non sappiamo. Preferiremmo tuttavia poter credere che sia stato solo per ragioni poetiche.

EDOARDO BRUNO



"OLIMPIA", DI LENI RIEFENSTAL: TRIONFO DELLA VOLONTÀ (NAZISTA)

## UN DISCORSO "REALISTA,,

di

J. GOEBBELS

**U**no dei problemi più discussi del cinema tedesco è per esempio la questione se sia il dialogo o l'azione di un film a fornire la migliore garanzia per un successo artistico e commerciale. Già da questo esempio non è difficile dimostrare come noi ci si sia allontanati dal vero tema poichè questo problema non è un problema impostato sull'uno o sull'altro dei suddetti requisiti, ma sull'uno e sull'altro. Altrimenti si vengono a formare due concetti opposti quando in effetti non esiste alcuna antitesi fra di loro ma al contrario essi sono interdipendenti. Così io posso proporre questo problema: se in un film sia più utile la preponderanza dell'azione o del dialogo. Ma se io ho soltanto una pallida idea delle possibilità di successo di un film non dovrò mai porre il problema di sapere se un film debba consistere di un'azione o di un dialogo.

La soluzione del problema sta nella fusione delle antitesi. O per dirla con altre parole: un buon film dialogato ha bisogno di un'azione attraente ed interessante ed il film con un'azione che desta interesse ed intensa attenzione ha bisogno di un dialogo ben diretto.

Questi problemi non sono, come ebbi già a far notare, tali da dover formare oggetto di discussioni. A noi interessa molto di più un altro problema il quale, alle volte, suole coincidere con i due ora menzionati. Esso è questo: ha il cinema il diritto di curare un'arte fittizia ed illusoria distaccata dalla vita e apparenza ed illusioni, esso deve in definitiva rimanere aderente alla vita? Questo mi sembra uno dei problemi essenziali da risolvere e non solo nel cinema tedesco ma anche in quello internazionale.

Dopo aver visto un film e aver dato un giudizio, basato sul semplice istinto e sul sentimento, in merito alle sue buone o cattive qualità, noi procediamo all'indagine delle ragioni che ci hanno fatto sembrare questo film buono o cattivo. Nella maggior parte dei casi, se non in tutti, giungiamo alla sorprendente constatazione che riscuote la nostra approvazione quel film che descrive la vita e che ha, in qualche modo, rapporti con essa. Quel film nel cui ambiente noi crediamo di riconoscere il nostro proprio ambiente o un ambiente a noi noto; quel film nel quale nell'azione e nei personaggi noi scopriamo per lo meno un certo grado di attendibilità, di verosimiglianza; quel film nel quale abbiamo la sensazione che sia effettivamente riuscito il miracolo di riprodurre la vita in una forma concentrata ed intensa. Con questo non si vuol dire che il film, come ogni altra arte, non viva della vita, dei suoi avvenimenti, delle sue condizioni e dei suoi uomini; ma ciò che distingue l'arte dalla natura è il fatto che essa suole rappresentare e interpretare la vita in una forma concentrata, intensificata e con tonalità più accentuate.

Se io, partendo da questi punti di vista, voglio sondare criticamente la produzione tedesca dell'anno scorso, dovrò giungere alla conclusione che, se vi deve essere una richiesta da fare alla produzione tedesca dell'anno prossimo, deve essere questa: che il film si avvicini di più alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni ed ai suoi uomini.

In questa riunione per il fatto che il film tedesco non abbia sempre superato questo distanziamento dalla vita non occorre che io porti delle dimostrazioni. Voi tutti vi ricordate di aver visto, in questi ultimi 12 mesi, dei film, alla cui rappresentazione un uomo normale si sente, come suol dirsi, venir la bile. Film nei quali soggetto, regia artistica, livello intellettuale, svolgimento dell'azione rappresentano, quasi direi, un attentato all'intelligenza del pubblico. Se soltanto una di queste scene si svolgesse in qualche luogo ed in qualche tempo nella vita reale di ogni giorno ogni spettatore dovrebbe chiamare i pompieri o la polizia.

L'altra parte non vi può essere alcun dubbio che nel periodo a noi noto dello sviluppo del nostro popolo non vi è mai stata un'epoca così ricca di problemi come l'attuale. Poichè mai la nostra vita politica, spirituale, culturale, morale, economica e sociale è stata interazionata così nuovi e importanti come la generazione di cui noi siamo i rappresentanti. Per questo il pubblico che frequenta tali rappresentazioni cinematografiche a lungo andare deve sentire in modo sempre più chiaro l'abisso che separa questa così detta arte cinematografica dalla vita stessa e dai suoi veri problemi.

Prima, quando io ancora non avevo occasione di avere più precisi ragguagli sulla struttura economica del cinema tedesco, da parte dei produttori mi si obbiettava sempre che gli affari esigevano tali concessioni, che il pubblico voleva questi film, che tali film erano precisamente adatti al suo gusto. Ora questo non sarebbe ancora di per sè stesso un argomento valido, poichè, secondo la mia opinione, la prima norma per le direttive nell'adattare le norme direttive alla massa ma la massa alle norme direttive, consiste non meno portato dai produttori non solo non era valido ma era anche falso. Poichè in seguito è dimostrato che un tal genere di film non riempiva affatto le casse come era stato pre-rappresentato soltanto un regno di illusioni e di piatte parvenze estetiche, che lontani dalla vita dagli enti direttivi del cinema e dello Stato, dalla stampa e dai realizzatori del film e se non trovano neppure il consenso del pubblico io di domando perchè essi vengano girati.

Io ammetto che di quando in quando un film di questo genere possa avere un successo finanziario. Ma questo per lo più non avviene perchè il pubblico desidera vedere questi e fatale errore delle direttive cinematografiche tedesche attori. Ora io ravviso il primo grave mondo della nostra produzione cinematografica si è venuto formando il principio di impiegarne gli attori scadenti per dei buoni film, poichè i buoni film hanno successo per sè stessi e dei bravi attori per dei brutti film, poichè altrimenti simili film non adescherebbero il pubblico ad entrare nel cinematografo. Se non si volesse frenare a tempo questo modo di agire senza coscienza esso, a lungo andare, porterebbe ad una completa inevitabile distru-

zione del nostro patrimonio artistico. Quindi non ci resta altro da fare che intraprendere il serio tentativo di avvicinare il film alla vita e non la vita al film.

Ho fatto notare proprio ora che si dovrebbe cercare di rappresentare la vita in una forma diversa da come essa effettivamente si svolge. Poichè i conflitti della vita raramente sono visibili nè essi, per lo più, si compiono in un periodo di sole due ore, nè il dramma si svolge nell'ambito di un piccolo circolo di persone di cui lo spettatore possa avere completa visione. I conflitti della vita hanno bisogno del loro periodo di sviluppo, ma l'arte non possiede nè tanto tempo nè tanta possibilità di sviluppo. Dove la vita talvolta si concede, e può concedersi, settimane, mesi, anni e decenni, il film deve sbrigarcela in due ore e mezzo. In altre parole ciò significa che esso non deve soltanto semplificare i personaggi ma anche riassumere i processi drammatici, concentrarli ed intensificarli. Tuttavia questo non vuol dire che con ciò esso abbia il diritto di allontanarsi dalla vita. Al contrario: i conflitti devono essere rappresentati in modo più intenso, più concentrato e più conciso, ma devono essere quelli della vita. Non si devono formulare dei semplici conflitti che possono esistere nel mondo del pensiero, della meditazione e della fantasia dello scrittore seduto alla sua scrivania ma che non esistono, e non potrebbero esistere, nella vita reale.

Questo vale anche per gli uomini che nel film sono rappresentati artisticamente. Essi devono naturalmente possedere in misura maggiore le virtù, le passioni, le manchevolezze ed i difetti di noi tutti. Ma devono essere virtù e passioni vive così che alla fine di un film si possa sempre dire: sì, così sono gli uomini, essi non sono migliori, ma essi non sono neppure peggiori. Soltanto allora i nostri rapporti verso questa arte diventano giusti ed i conflitti che vengono rappresentati nel film diventano veri.

Una simile arte cinematografica così vicina alla vita ha, naturalmente come premessa, che anche i luoghi dove questi conflitti si svolgono e dove gli uomini si muovono ci siano noti in modo che noi si possa immaginarceli, ed occorre che gli ambienti siano quelli dove generalmente la vita suole svolgersi. Così io ritengo che avvengono più conflitti in uno di quei grandi casamenti di affitto di Wedding (\*) a Berlino che non in un albergo di lusso sulla riviera. Ma nel cinema avviene l'opposto. Non si vedono mai luoghi che noi conosciamo, che ci stiano a cuore, dei quali noi sappiamo che lì si svolgono i nostri appassionati conflitti, ma al contrario ci vengono sempre mostrati con una costanza, che direi quasi maligna, ambienti che non conosciamo o che conosciamo troppo attraverso tutti i film precedenti, ambienti che non ci interessano affatto, perchè gli uomini che in essi agiscono sono completamente incolori e privi di caratteri ben definiti.

Altrettanto avviene per l'atmosfera del film. I conflitti, che l'attore deve risolvere sono quelli di un'epoca ormai da tempo trascorsa e non ci interessano più. Ad essi avrebbero forse potuto cimentarsi con le loro capacità analitiche uno Strindberg o un Ibsen. Ma in un'epoca in cui si agitano milioni di uomini, in un'epoca in cui tutte le parti del mondo si svolgono drammatici conflitti popolari, in cui d'altra parte riaffiorano le virtù eroiche di un popolo, la comprensione per problemi così puramente individualisti e lontani dalla vita non è più molto viva. Ciò significa con altre parole, che per noi non si tratta soltanto di conquistare un poco alla volta, per il cinema, i conflitti tedeschi, ma anche l'ambiente tedesco, le località tedesche, gli uomini tedeschi. Poichè, strano a dirsi, se qualche volta si esaminano scene e ambienti presi dal vero nei film tedeschi si giunge alla sorprendente constatazione che neppure questi corrispondono alla realtà. Negli ambienti altolocati dell'aristocrazia o del denaro la vita non suole svolgersi così come il piccolo « Pierino » se l'immagina seduto davanti alla sua scrivania. Si potrebbe perdonare al cinema questo errore se per lo meno esso ci avesse fornito questa illusione con più intelligenza. Poichè i vari problemi vengono considerati dalla vita sempre in altro modo, e per dire il vero più intelligentemente, così come più intelligentemente vengono anche risolti.

Con questo vengo al problema principale.

(Continua)

J. GOEBBELS

## Galleria del ricordo

Anche il cinema ha avuto la sua età del valzer; e ha avuto il suo Franz Lehar in Lubitsch, il buon austriaco di Berlino, l'uomo dal sorriso triste allegro, dall'aspetto di un pacifico vinaio italiano. Delle sue donnine potrebbe dirsi che se ne serviva come un ufficiale lo champagne, bevuto al « Chez Maxim's » con le vedove allegre. Quando Lehar morì, dicono, piange tutta Vienna. Quando morì Lubitsch, Berlino era tutta distratta per poterlo rimpiangere e Vienna lo aveva già dimenticato. Il cinema tuttavia restò senza operette, finì il primo capitolo di una cronaca che è già romanzo: si era perso il gusto del sorriso, ora si perdeva anche l'uomo che sapeva sorridere. Era cominciata da un pezzo l'era del neorealismo.



LUBITSCH



SE AVESSI  
UN MILIONE...

REGISTI: Ernst Lubitsch, Norman  
Taurog, Stephen Roberts, Nor-  
man Mc Leod, James Cruze,  
William Seiter, H. Bruce Hum-  
berstone.

INTERPRETI: Gary Cooper, Char-  
les Laughton, George Raft,  
Wynne Gibson, Charlie Rug-  
gles, W. C. Fields, Jack Oakie,  
Roscoe Karns, Alison Skipwort,  
Mary Boland, Lucien Little-  
field, Richard Bennet.

DISTRIBUZIONE: Zeus Film.



INEDITI,

## THE MAN I KILLED

« The Man I Killed » si chiamò anche « Ninna-nanna interrotta »: accolto a Venezia con entusiastici applausi, per il suo contenuto nettamente pacifista fu poi vietato dalla censura fascista che faceva della guerra il più sacrosanto dei tabù. Allora i film pacifisti si chiamavano disfattisti, perchè effettivamente disfacevano le teorie di chi osannava alla violenza

(A CURA DI U. TANI)



Produzione: Paramount  
1932 - Soggetto: Maurice Rostand - Sceneggiatura: Reginald Berkeley  
Regista: Ernest Lubitsch  
Interpreti: Lionel Barrymore, Nancy Carroll, Phyllis Holmes, Lucien Littlefield, Zasu Pitts, Tom Douglas Frank Sheridan, Louise Carter

# La notte è il mio regno

di

MARC BEIGBEDER

**P**OCHE volte un film si basa su di un attore e un soggetto così uniti l'uno all'altro armoniosamente ed effettivamente, come un cagnolino che guida un cieco. Il soggetto è un buon e bel soggetto: umano, commovente per sé stesso, veridico. Un uomo diventa cieco. Nel fiore degli anni è condannato per tutta la vita. È necessario perciò che egli trovi, se non vuol morire, una ragione di vita. E questa sarà l'amore. Le vicende in seguito alle quali si compirà questo salvataggio hanno in loro stesse una esattezza così spiccata e precisa da approssimarle quasi al documento o, come si dice al cinema, al documentario. Ed è questa nevrastenia che afferra l'uomo sovente privato della vista questo « nero », questa ricaduta a zero, questo « sgonfiamento » dell'individuo che gli fanno rifiutare ogni gesto di adattamento, che lo rendono irritabile persino alle sollecitudini perchè, anche una mano dolce, mette sempre il dito sulla piaga. E sono i primi gesti, gesti goffi, per mezzo dei quali il riluttante, a taston, aiutato da benevole accompagnatrici, si forgiava un nuovo modo di essere. Deve tornare a scuola, imparare a leggere col tatto, ricostruire l'oggetto fra il pollice e l'indice, elevare al rango di passione ciò che non era prima che una mania di fare un po' di tutto; in breve, riprendere gusto al mondo attraverso un ripiego, una direzione obliqua, che possa divenire una linea dritta, una linea di vita che faccia dimenticare al nuovo Robinson l'incubo di contare i giorni.

Per il modo con cui lo sceneggiatore — Marcel Rivet — e il regista — Georges Lacombe — raccontano queste commoventi avventure, noi ci troviamo più vicini talvolta al *Robinson Suisse* — che è senz'altro qualcosa — che non al *Robinson* di Daniele Defoë — che è una cosa assai grossa. Il soggetto scelto è nettamente superiore alla maniera in cui è stato trattato: maniera accorta, onesta e lodevole, ma che non sfugge ad un certo sdolcimento. Non è che io sia desideroso di vedere espressi sullo schermo i sentimenti malvagi, ma qui senza dubbio c'è un'abbondanza di buoni. Vero è che il tema li reclama, perchè è un fatto osservato da moralisti patentati e dalla elite delle nazioni, la cecità accolta con rassegnazione si accompagna quasi sempre con una intensificazione della vita interiore, con un distacco, con una illuminazione (così bene che per i greci il cieco diventava un « saggio » o, se non altro, un visionario). D'altra parte intorno ad una tale vittima è un fatto anche che molto spontaneamente si stabilisca un clima di reale pietà, di sincera servizievolezza, di « disarmo », di devozione. Io non ce l'ho in alcun modo con la quantità dei buoni sentimenti quanto piuttosto con la loro qualità. Essa non è assolutamente bassa, anzi è lodevolissima, ma ha il difetto di scivolare nel convenzionale. Se non vi si fosse attardato, questo buon film sarebbe stato un grande film.

MARC BEIGBEDER

Jean Gabin, protagonista di « La notte è il mio regno » ha ottenuto l'altro anno a Venezia il premio « Volpi » per la migliore interpretazione. (Lux Film).



*Sotto il titolo di « Antiaccademia » pubblicheremo gli articoli più interessanti che i nostri lettori ci vorranno inviare, certi così facendo, di mantenere fede all'impegno di aprire la nostra rivista a tutti coloro che avendo idee amano veder realizzate le loro aspirazioni o chiarite certe posizioni intervenendo direttamente nella discussione. Assolveremo così, tra l'altro, la funzione di vivaio, indispensabile oggi per una più seria comprensione del cinema e per uscire dai luoghi comuni appunto, di una accademia.*

# I CASI PATOLOGICI

di

CARLO DI STEFANO

**I**RRIMEDIABILMENTE succubi alle ferree leggi dello « Star-System », premurosi ai consigli dello « Psychological Office », i produttori americani considerano i films come merce tentativi di « scoperta » non solo di divi e stelle, ma di interi « generi » che possano acquistare i favori delle platee relativamente ai loro requisiti di attualità o meno. I « western », le « sophisticated », il « thriller » ecc. sono tutti « filoni » opportunamente sfruttati, fino a seccarne le radici, informando le produzioni d'interi annate delle migliori Case cinematografiche. Ma la ricerca di nuove strade, di nuovi « bocconi » da offrire ai palati di un pubblico disgustato, hanno fatto sì che, col passare del tempo, isterilitesi quelle « trovate » che fecero fortuna, i produttori non disdegnassero di rispolverarle e riconsegnarle, in scatola chiusa, dopo aver provveduto a dare una mano di bianco e insulsa ringiovanirle. Sterilità, quindi, che è stata spesso chiamata in causa per designare la decadenza del cinema americano « incantato » sugli stessi motivi che ne fecero la sua grandezza, ma che, sotto l'urgenza storica, possono decretare la fine di tanti « miti » anche se la colossale macchina industriale si affanni a proteggerne l'agonia. Non a caso, tra queste ricerche di rivigore, sia pure temporaneamente, la acerba e insulsa spettacolarità di certe pellicole, qualità dei film, agisca non solo come « divo protagonista » ma anche come esemplificazione di una determinata « categoria ». Ed ecco sfilare sotto i nostri occhi i gangsters, patetiche; reduci, *ma* malati di mente; assassini, *ma* alcolizzati. Scomodati, così, Freud e pretesto, altrove, da fenomeni esclusivamente clinici, si è finito per riassumere in una soluzione mistificata la portata di problemi seri e concreti che sono contenuti nell'attuale vita moderna.

Al « caso patologico », dunque, si è fatto omaggio di una sfacciata popolarità, facendo identificare in esso la proposta di un quesito e lo scioglimento del medesimo con un interdi balordaggine da parte dello spettatore. Frequenti i casi di medici-amici-di-casa che, ventennale paralisi alle gambe per impalmarle a guarigione avvenuta. Lo stesso dicasi dell'intervento di medici o amici per riconfortare i malinconici o gli smarriti. Ma quello che ci interessa, in particolare, è l'ostinazione nel creare intorno al « divo-gangster » o sticare scagionando tali creature dalle conseguenze del loro operato.

Citeremo qui, a caso, i films in cui il personaggio che doveva assurgere ad una funzione polemica, cioè di una sua effettiva, peculiare posizione nei riguardi di tutta una società, finisce per essere « perdonato » o per lo meno « scusato », data la sua arrogante

definizione di caso patologico che esula da un giudizio etico-giuridico per rientrare nei limiti di un trattato di psichiatra. Sotto l'etichetta di «anormale», l'individuo sfugge al verdetto che la gente ama rivolgere a persone comuni e che, invece, indulge nel pronunciare davanti ai casi che pencolano tra i limiti della realtà e della pazzia. Il metodo con cui, talora, insigni registi americani hanno trattato tal materia è direttamente proporzionale allo spirito che anima certe pellicole. Innamoratisi, spesso, di questo o di quel caso hanno carellato intorno ad esso, beandosi di tutta la falsa letteratura e pseudo umanità che si sprigionavano da tale sistema agiografico lasciando, il più delle volte, insulse fatiche consacrate ad una totale involuzione o, ancor più spesso, opere di una inutilità sconcertante. E il caso del negro in «The home of the brave» di Mark Robson, dell'alcolizzato in «The lost weekend» di Billy Wilder, del sergente nella «Donna della spiaggia» di Renoir, il marito avventuriero in «Gaslight», il pittore di «Portrait of Jennie» di Dieterle, l'ingegnere Roark nella «Fonte meravigliosa» di King Vidor, di Lamarr in «Disonorata» di Stevenson e i reduci di «Odio implacabile» di Dmytryk, di «Barriera invisibile» di Kazan, e di «Spellbound» di Hitchcock nonché gli strani innamorati di «The enchanted cottage» di Cromwell; dell'assassino in «The Spiral Staircase» di Siodmak e il pianista-piromaniaco in «Nelle tenebre della metropoli» di John Brhams. Abbiamo citato, alla rinfusa, nomi di films nei quali ci è sembrato più o meno evidente il fenomeno segnalato, ma infiniti altri potrebbero aggiungersi all'elencazione. Ciò a significare come molta produzione americana abbia sacrificato a questo genere forze finanziarie e artistiche elevandole a vero e proprio «sistema».

Ci sembra interessante, inoltre, accennare come ad una analisi più accurata le manipolazioni di tali soggetti non presentano obbiettivi strettamente commerciali ma soprattutto cerchino di «orientare» verso un preciso contenuto ideologico l'attenzione dello spettatore. Infatti, l'uso di questi casi patologici a protagonista delle vicende prevede un isolamento del personaggio, stralciandolo a forza da un problema collettivo. Significa creare attorno a lui il mito di una «autofecondazione» che, come tale, (cioè, come esasperata intomatologia individuale), trova nella scomparsa di tale fenomeno la soluzione radicale di ogni male. La società, perciò non è chiamata a partecipare positivamente o negativamente alla nascita o alla morte di tali creature che in qualità di «mostri» vengono destinati alle vetrine di un museo criminale senza interessare le pubblicazioni di sociologia.

La «contaminatio» dilagò verso altri generi che, come il western, ad esempio, vantavano parte del loro successo proprio nella lineare, semplicissima, anzi ingenua stesura della trama. Dilagò, non sempre con propositi parodistici, nella commedia-borghese o giallo rosa ma, quel che è peggio, toccò i films di guerra e quei films che dovevano o volevano renderci consapevoli sulla portata del secondo conflitto mondiale.

I reduci non riuscirono ad essere ritratti nella loro squillante semplicità umana, ma le loro figure furono purtroppo ricoperte da tutta una falsa, stereotipata letteratura, nella quale la jettatura, la moglie infedele, le sorelle sedotte, detenevano la parte del leone. Il messaggio che essi avrebbero dovuto portarci, memori di quella loro esperienza, del distacco dalla vita di ogni giorno, dell'incontro cruento colle forze anonime del destino, è stato invece ridicolizzato o per lo meno sminuito dalla preoccupazione di trasformare, anch'essi, in tanti casi patologici, nei quali il valore di un insegnamento collettivo si annullava proprio in questa desolante cronaca individuale. Comodo espediente, dunque, per deformare un angolo di prospettiva molto preciso, che fa di questi «fenomeni» i responsabili innocenti di una crisi che ha radici più profonde nella costituzione stessa di una società.

Per questo, forse, l'episodio del vecchio ergastolano che viene rimesso in libertà dopo aver scontato venti anni in un penitenziario e che sviene a contatto della convulsa circolazione stradale di Chicago e chiede di ritornare in prigione, ci mostra un desolante tentativo della mentalità americana che vorrebbe predicare la quiete del carcere di fronte al pulsare della vita. Deformazione in atto nelle pur scarse denunce di scottanti problemi. Solo alcuni artisti di Hollywood, manovrando contro il vigente conformismo, hanno saputo esprimere più chiaramente dei loro colleghi quali sono le cause di molti angosciosi dilemmi e ci hanno invitato a trarre insegnamenti e messaggi di carattere più universale.

CARLO DI STEFANO

# ARTE E DOCUMENTO

di

GASTONE GARDUCCI

**L'**IMPORTANZA assunta dal cinema nella vita dei popoli civili e non solo fra questi, ma anche presso coloro che noi ci ostiniamo a ritenere ancora popolazioni « coloniali » e di conseguenza inferiori, è cosa della quale oggi, nessuno pone in dubbio l'evidenza. (1).

Ed è altrettanto evidente che le masse trovano l'elementare appagamento delle loro soddisfazioni spirituali solo, o quasi, attraverso questa espressione.

Talune polemiche che ebbero una loro ragione di esistere in un passato recente, quale quella dei rapporti fra teatro e cinema, sono superate e definitivamente concluse, con l'ausilio di una sveglia sensibilità estetica che ha chiarito ambigue ed equivocate posizioni. E se ancora queste due arti possono ritrovarsi insieme, ciò, in ultima analisi, rientra nella sfera delle influenze che esercitano, in una data società, l'una verso l'altra le diverse espressioni che ivi coesistono.

Esempi vari potrebbero addursi a conferma di quanto detto, ma qui è sufficiente fare rapido cenno di quel periodo che corre dall'Umanesimo al Rinascimento, durante i quali la poesia di un Poliziano, di un Ariosto, di un Tasso, vive e si nutre di quegli elementi e di quella visione che è sempre viva in un Botticelli, in un Raffaello, in un Michelangelo. Potrebbero invertirsi i termini e dire che la pittura di questi è viva in quanto respira la poesia di un Poliziano e via discorrendo. In realtà e l'una espressione e l'altra, pure usando mezzi diversi, sono intimamente associate, vivendo dell'aria del

tempo che è, sostanzialmente, un modo di concepire il mondo, di vedere la realtà, di indagarla e scoprirla. In senso più largo è una società, in una determinata fase della sua storia, che si forma o si afferma o decade a seconda dei periodi in cui viene a trovarsi questa stessa società.

Qualora si guardi più direttamente al film, noi riscontriamo come esso, in diffusissima parte, partecipi alla vita della società attuale, prodotto tecnico e meccanico della stessa e, nel contempo, espressione di questa.

E di estrema facilità sono le tracce di altre arti nel film. Se ne può fare cenno, a larghi tratti, per particolari periodi, per particolari gruppi di opere le quali trovano una loro rispondenza e quasi una loro libera circolazione entro le diverse espressioni. Così nel primo dopoguerra (1915-1918) l'espressionismo tedesco, il quale nasceva da posizioni ben nette e storicamente determinabili, trovò oltre che nella pittura e nella musica, nella poesia e nel teatro, anche nel cinema una sua tipica espressione, con le opere di Wiene, Oswald, Leni, ecc., quasi a ricercarvi un loro dato di fatto intrinseco, inscindibile per cui il « tempo », quel preciso tempo, trovava una sua soluzione sul piano dell'arte.

Ed influssi di evidente sapore pittorico, ad esempio, informano larga parte della produzione filmistica francese, ove nel Clair, nel Carné, nel Renoir, nel Dovivier è pur sempre viva una tradizione impressionistica che discenda dal Cézanne sino al Matisse, rintracciabile in certi interni di caffè, « fin de siècle » e in un gusto minuzioso del par-

(1) A proposito dei popoli coloniali e dei loro rapporti col cinema Aldous Huxley nella sua opera « *Jesting Pilate* » tradotta in italiano da Mondadori (1935) sotto il titolo « Tutto che oggi assumono un aspetto ed un significato particolari, se si tiene conto che quelle e Malesia. Ne stralciamo il seguente passo, che conclude alcune riflessioni su di un film hollywoodiano di allora:

« Ma la mente incolta del popolano dell'India non può saperlo: egli vede le pellicole, lasciarsi governare da delinquenti imbecilli. Mentre voltavamo disgustati le spalle a quello spettacolo idiota e cercavamo il nostro cammino attraverso la folla, quello strano silenzio d'acquario fu rotto da un indolente risatina di scherno. Fu una risatina e niente altro, una parola o due di commento beffardo in malese, e poi nuovamente quel silenzio da pesci. Ancora qualche anno della propaganda di Hollywood e forse non ci riuscirà di uscire tanto facilmente di tra una folla orientale ».

ticolare e del ninnolo. Ed ancora più avvertibile è tutta una civiltà letteraria che dallo Zola, attraverso i vari decadentismi, giunge sino ad una proustiana ricerca del tempo perduto nel Duvivier di « Un Carnet de Bal ».

Dove il film francese trova in questa civiltà letteraria, talvolta perfino la sua stessa sostanza, un suo « modus vivendi » per articolarsi, scoprirsi e narrare.

Ed infine la produzione « western » americana, ci sembra nascere ed avere le sue riposte ragioni di esistere in una letteratura avventurosa, che con le dovute diversità, aveva informata la produzione e del Twain e del Bret Harte. Figure tagliate in una grezza psicologia, pionieri che portavano nel sangue quella rigida lealtà puritana, la quale in una violenza fanatica cacciava lontana da sé i « cattivi ed i peccatori ». Distinzione netta, inequivocabile che è il « leit motiv » dei moltissimi « western » e che si ritrova perfino, posto su di un piano di maggiore complessità, con una più ricca articolazione psicologica e drammatica nel Ford di « Stagecoach » (la peccatrice e il fuori legge che, durante il viaggio in diligenza, fanno parte a sé, posti al bando dal silenzio sdegnoso degli altri viaggiatori).

Ed interessante sarebbe riportarsi, proprio a certa letteratura americana del periodo pionieristico e colonizzatore per potere confermare quanta di questa tradizione sia rimasta viva nel cinema.

E' ovvio, dopo quanto detto, che ogni arte gioca in una società un suo ruolo ben definito e chiaro, quando si sappia discernere gli elementi proprii, autoctoni, come pure circola entro le stesse espressioni, una medesima linfa, la quale è il frutto di una società storicamente formatasi attraverso una serie di stratificazioni ed economiche e politiche e culturali.

Il cinema, ultimo venuto, segna un po' il confluire di secolari esperienze, nelle quali pittura e scena, letteratura e arti figurative, non escluso l'apporto della danza e della musica, si intrecciano e si fondono. Ben inteso che questo è in rapporto ad elementi dai quali si attinge e dei quali ci si serve ma che restano assoggettati o, meglio, trovano una loro unità nel complesso del film.

Ne consegue che quando ci si sforza di arrivare a quelli che, un giorno, per necessità polemica e per combattere una battaglia onde superare ostilità e preconcetti difusi proprio fra gli « intellettuali », furono chiamati valori essenzialmente cinematografici, oppure si disquisiva sul « cinema puro », in realtà questi valori e questa purezza erano date anche dagli elementi plastici, pittorici e letterari che ne formavano intrinsecamente la sostanza. Sono, questi elementi, le parti del film, non sono il film che è compiuto e formato in virtù di chi

piega questo disparato materiale, questi stessi lementi, estranei o viventi ognuno a sé, se presi come tali, oppure facilmente incasellabili in ognuna delle surriferite arti, ma intrinsecamente uniti e compatti se visti, come debbono essere visti, in funzione non di semplice apporto meccanico o di « effetto » ma quali essenziali motivi estetici coadiuvanti e collaboranti al complesso.

Il discorso ci ha serviti in quanto è necessario vedere il film sotto l'aspetto e di arte e di spettacolo e di documento.

Ad esso film, vi giungono e vi trovano la loro soddisfazione tutti i popoli, tutti i ceti, tutte le classi. Non è necessaria nè una preparazione culturale, nè una precisa nozione storica ed estetica, come può avvenire, supponiamo, per la poesia del dolce stile novo, per la musica da camera o per il teatro elisabettiano.

La folla trova l'appagamento di se stessa, delle proprie conscie o inconscie aspirazioni, di desideri, di sogni, dei propri sentimenti fondamentali ed essenziali in questa arte che si rivela la più consona ai gusti di una larga massa di persone.

Quanto le altre arti, espressioni primitive via via contrassegnate da conquiste: musica, poesia, pittura ecc. e che hanno pur bisogno, per la loro millenaria esistenza, di particolari sensibilità, di addentellati storici e culturali, quanto certe forme più moderne, il melodramma, tipica produzione ed elaborazione di una data civiltà e sviluppatosi sino a forma popolarissima, di poi decaduto, quale spettacolo e arte di massa, invece il film, serve al soddisfacimento di quelle embrionali forme artistiche, che, in potenza, vibrano in ogni uomo.

Così, attraverso questo esempio, ci riportiamo al cinema. Come il melodramma è il frutto di una civiltà, così il cinema è il prodotto di una diversa società, di una diversa struttura ed economica e politica e culturale.

Si pensi un momento che da un fatto puramente meccanico e fisso, immobile, come la fotografia si giunga, attraverso tutto un processo di conquista dei mezzi tecnici a un risultato artistico da vedere e da valutare con un metro estetico, nè più nè meno che le altre arti. Un'arte, in definitiva, che possiede un suo proprio linguaggio, una sua propria sintassi, una sua costruzione ed un suo modo di narrare.

Del valore dell'opera filmistica e della sua larga influenza, può dirsi che quasi contemporaneamente al suo diffondersi fra le masse, sia avvenuta una sia pure lenta infiltrazione in certi scrittori e buona parte di certa letteratura (Huxley, Faulkner, Hemingway) in evidente posizione di avanguardia, non disdegna di assumere un ritmo narrativo, tipico del film. Che è un modo di « sentire » il tempo in quel ritmo, è un con-

trassegnare, entro la cerchia di una attività di ben chiaro e definito carattere, l'importanza, anche come fatto estetico, del cinema.

A questo punto può dirsi che si tocchi il maggiore assunto sino a qui toccato marginalmente, ch'è quello di inquadrare il film nel corso della nostra storia di uomini, nel corso e nello sviluppo della nostra società, per vederlo quale elemento rappresentativo e costitutivo di una civiltà.

Il film non è solo arte — in tale senso le opere hanno una loro giustificazione estetica, valida per farle durare e vivere di una loro esistenza e con il loro carattere di universalità.

Ma, allo stesso modo del melodramma, il film è anche spettacolo, è anche documento — non sotto l'aspetto stretto e specifico del documentario — ma più ampiamente di un modo di vivere di una mentalità diffusa, di un gusto preminente e dominante, di un affrontare e problemi e questioni che a essa società sono connessi.

Si pensi un momento alla sua influenza su certo costume moderno, contemporaneo, (una storia, questa, ancora da scrivere) a quel suo quotidiano compito di educatore o di diseducatore, alle grandi e diversissime razze alle quali indiscriminatamente, si presenta, alle reazioni che ogni film suscita o può suscitare in determinati ambienti, presso determinate nazioni, verso taluni popoli, ove gusti e sensibilità, cultura e processo storico non sono sviluppati nella medesima misura, nè vi è, logicamente, una identica « morale », cioè tutta una serie molteplice di elementi che concorrono ad esprimere sul film un giudizio che, poniamo il caso, può essere addirittura opposto, se lo si presenta ad un europeo, a un arabo, a un indiano. Eppure il medesimo film, ancor più del libro, ancor più del giornale, è alla portata di tutti e tutti vi attingono ed ognuno ne ricava, a seconda delle proprie concezioni fondamentali sulle quali poggia la sua esistenza di uomo sociale e religioso, la sua etica e il suo giudizio.

Si può ben dire che oggi l'esistenza di ogni uomo si modella su un cliché di attori ed anche i più refrattari e restii non sfuggono a questo conformismo che è fatto di pose, sia pure esteriori. Vi è un modo di essere o di volere essere che tende ad uniformarsi a particolari modelli, dai quali prendiamo e il modo di comportarsi, di amare o di divertirsi. Ed ogni donna assume particolari atteggiamenti desunti o imitati, talvolta incosciamente, da attrici preferite. Ed un elementare sogno — quello del principe azzurro — un giorno confinato nelle favole e nel limbo delle cose da venire — oggi ha per la donna la sua concretezza e il suo preciso riferimento a uno od a un altro volto di attore.

Se il divismo è l'aspetto più immediato e popolare, altri sono di ben motivata forza e struttura. Talvolta atteggiamenti collettivi di interi popoli sono il frutto di determinate simpatie o antipatie, alle quali la produzione filmistica non è estranea.

Un esempio tangibile è quello fornitoci dalla produzione americana che, all'indomani della prima guerra mondiale, invase l'Europa. Ancor più di tutti i rapporti diplomatici, di tutte le ambascierie, ancor più che la stessa letteratura, il cinema americano fra le due guerre, conquistò il vecchio continente e si attrasse le simpatie popolari. Attraverso i film, sia pure con storture, con semplicismi infantili, noi abbiamo saputo come vive un americano medio, quale è la sua esistenza quotidiana, la sua vita nelle grandi metropoli o nel paese agricolo, di quale sostanza e di quali intrighi è intessuta la sua vita politica, di quali gioie e privazioni la sua vita privata, tanto che, può ben dirsi, conosciamo il meccanismo talvolta artificioso, falso dei suoi numerosi divorzi, delle sue relazioni amorose e sappiamo come e perchè agiscono certe bande di gangsters. Questo legame creato dalle immagini ha più forza, in taluni momenti, che non quella di una ambasciata politica. Forse è questo il vero essenziale legame fra i popoli e popoli. E' logico, altresì, che il prospettare i vari problemi di cui si intesse l'esistenza umana, problemi che in determinate società e agglomerati umani, non esistono — quello razziale ad esempio, sia che venga elevato — se così si può dire — a mostruoso feticcio statale nella Germania nazista o quello anche se meno totalitario purtuttavia violento che esplose negli Stati Uniti — è un modo di allargare e di ampliare le nostre conoscenze, arricchire la nostra cultura, anche se non sempre nella maniera più esauriente e completa, comunque potendo sempre essere uno stimolo ad approfondire una determinata questione o un dato aspetto di questa.

E se la cultura non va intesa nella sua accezione accademica-aristocratica, ma quale essenza di una società che si sviluppa dove le stesse lotte appartengono e sono esse stesse elementi propulsivi che tendono a divenire cultura, anche il cinema appartiene indubbiamente e fa opera in tale senso.

Ma di quale importanza sia il film prescindendo dal suo valore estetico e dal suo aspetto di spettacolo, lo notiamo sul terreno dei rapporti sociali e della sua notevole influenza, perfino quale determinante elemento di « propaganda », non circoscritta sul terreno stretto della politica, ma di conoscenza di problemi, conosciuti da una esigua cerchia di specialisti. Infatti, fra l'altro, Freud e la psicoanalisi hanno avuto il loro maggiore « lancio » proprio dal cinema. E malgrado evidenti interpolazioni, manomis-

sioni e storture (né si può pretendere da un film una dimostrazione scientifica) può ben dirsi che un aspetto della vita moderna, sia stato diffuso, e volgarizzato e come ogni volgarizzazione ha avuto anche i suoi pessimi volgarizzatori. E così si può dire per altro opere affrontanti temi e problemi diversi: l'educazione sessuale, i rapporti e le lotte sociali, il banditismo, non solo visto sotto l'aspetto «eroico» il quale purtroppo ha avuto i suoi influssi nefasti su una intera generazione digià guasta e dalla psicosi di guerra e dalla guerra stessa.

Qui vediamo, dunque, che il film oltre che arte e spettacolo, è anche documento e, come tale, elemento di cultura. Una cultura viva e militante, di conseguenza, in larga parte, caduca ed i rapporti del film con la società sono rapporti complessi che, a seconda dei casi, vanno vagliati con raziocinio e intelligenza.

*Questo articolo manca certamente di filo costruttivo e di unità: comunque alcune valutazioni sulle influenze reciproche fra le Arti e una intrinseca, seppur pletorica, vivacità di contenuto ci hanno spinto a inserirlo nella nostra «Antiaccademia». — (N.d.R.).*

E questi rapporti determinano tutta una produzione tipica nazionale o a gruppi, produzione che non può spiegarsi e giustificarsi qualora si astragga da concrete situazioni, da particolari problemi, in definitiva da tutta una stratificazione storica così come si è venuta formando in uno o in altro paese, ognuno con le proprie differenziazioni e le fondamentali diversità etniche.

Per questo talvolta opere di per se stesse non valide sul terreno estetico, assumono, in contrario, un senso ed un valore documentario non indifferente. Né si può sempre vedere l'opera filmistica solamente ed esclusivamente come un espediente di passatempo, oppure dal lato opposto quale opera esclusiva ed assoluta di arte, pena lo scivolare sul terreno infido ed angusto dell'edonismo, da una parte e, dall'altra, sul piano pericoloso del formalismo estetico.

GASTONE GUARDUCCI



«L'asso nella manica» di Billy Wilder - (Paramount)

# Cinema d'America

di

VIERI NICCOLI

Non si comprende come mai sia divenuto di moda oggi scrivere su ogni rivista, settimanale o quotidiano nelle rubriche cinematografiche che il cinema americano soffre di una grave crisi di soggetti, di registi, di attori, di idee e che, praticamente, Hollywood è ormai un cadavere ambulante che si muove pesantemente sullo schermo mondiale.

Sempre c'è stato il vizio di lodare i tempi passati in confronto agli attuali, tanto che si è arrivati a coniare frasi assurde come quella ormai ripetuta fino alla nausea «si stava meglio quando si stava peggio». Ebbene, per quelli che si occupano di cinema o che scrivono su di esso è ormai stabilito che a Hollywood tutto è in disgregazione. E' infatti uno dei pochi, pochissimi, soggetti sui quali critici di destra, di centro e di sinistra si trovino d'accordo.

Non si può onestamente accusare di carenza di idee e di artisti un'industria colossale organizzata su scala mondiale quale è il cinema americano. Si potrà, invero, riscontrare una contrazione nell'afflusso del pubblico di tutto il mondo alle sale cinematografiche, ma non è certo imputabile alla mancanza di originalità nel cinema di Hollywood. Se consideriamo le altre nazioni produttrici di film su scala commerciale ed internazionale dalla fine dell'ultima guerra, possiamo subito constatare che in Italia, in Francia, in Inghilterra, nel Messico e nei paesi al di là della «cortina di ferro» (per quanto la produzione cinematografica in essi sia per la maggior parte a tema obbligato e, quindi, più facilmente possa annoiare o non attirare i non iniziati e gli infedeli) sono stati girati film buoni con soggetti originali, intelligenti, artistici e diretti con bravura e non con il solito mestiere. Non solo questi, però, ché negli stessi paesi sopra citati si producono dei film di minor importanza se non addirittura scarsamente interessanti: proprio lo stesso fenomeno che si attribuisce dovuto alla «crisi» nel cinema americano. Così, accanto a «La ronde» (film proibito in Italia e che è risultato il vincitore a Venezia l'anno scorso) e «Dieu a besoin des hommes» (Dio ha bisogno d'uomini) la Francia ha al suo passivo film mediocriissimi come «Quai de Grenelle» (Vipere) o «Les requins de Gibraltar» (Squali della morte); in Inghilter-

ra, dove si è prodotto capolavori come «Henry V» (Enrico Quinto) e «Hamlet» (Amleto) sono stati girati anche degli insuccessi commerciali e artistico come «The reluctant Widow» (Le spie di Napoleone) e «Tragica incertezza». Nella stessa nostra nazione, accanto a «Cammino della speranza» di Germi e «Ladri di biciclette» di De Sica è stato prodotto «Le due sorelle» e «E' arrivato il cavaliere», film veramente privi di qualsiasi senso artistico e commerciale. Per la stessa identica ragione, dove fu prodotto «Sunset Boulevard» (Viale del Tramonto) o «The Naked City» (La città nuda) sono stati anche realizzati i vari film con Gianni e Pinotto e «Zorro Rides Again» (La maschera di Zorro). Così come in tutti i paesi del mondo sono stati scritti libri belli e brutti, dipinti quadri magnifici o impossibili, costruiti monumenti e palazzi armonici o ridicoli, altrettanto è accaduto, accade ed accadrà per il cinematografo: si potranno produrre film eccezionali oltre a quelli banali e di mestiere. Si potrebbe anche aggiungere che il cinema è fra le arti (ché tale si deve definire) la più costosa e che possiede maggior necessità di uno sforzo collettivo di qualsiasi altra. Può darsi che il cinema americano si compiaccia spesso di formule fortunate ripetendole troppe volte, ma quanti film scuri e fondi nebbiosi sono stati girati in Francia; quanti troppo partecolareggiati e pignolissimi film sono stati fatti in Inghilterra; quanti illustri ignoti sono stati presentati da registi italiani per amor del realismo, quanti sfondi di lande abbandonate e riarse dal sole, di chiese barocche e quante storie di amori perversi e tragici sono state fotografate e raccontate al Messico.

Se andiamo ad analizzare ogni paese produttore di film, vedremo che ognuno ha un difetto ripetuto fino all'esasperazione, ma chissà per quale misteriosa intesa o segreta cospirazione nessun critico o scrittore di argomenti cinematografici ha mai accusato il cinema francese di crisi o di mestiere, oppure che un film italiano è sconciamente presentato (vedi «Fabiola») o falsamente intitolato (vedi «Persiane chiuse») o si compiace troppo di sottovesti femminili (vedi il 90% dei film italiani) o che in Inghilterra si è troppo minuziosi, troppo spaventati dei riepiloghi, dei salti nel tempo, nella semplifica-

zione del soggetto. Solo il cinema americano, invece, è accusato di essere troppo commerciale o troppo ingenuo o troppo falso o troppo sciapo. Forse che la ragione può trovarsi nel fatto che l'industria cinematografica americana è la più sviluppata e meglio organizzata nel mondo? Può quindi darsi che la parola « crisi » applicata, in tal caso, al cinema di Hollywood debba invece riflettersi come in un prisma e non significhi altro che riconoscimento tacito e mascherato di una forza vitale e creativa la quale, anche abbeverandosi talvolta alle sponde feconde ma poco organizzate d'Europa, seppur in crisi d'incassi (dovuta questa a vari fattori di ordine commerciale ed indu-

striale ma non artistico) dimostra di avere mezzi, idee, attori, scrittori, registi e tecnici in numero tale da essere ancora alla testa, e di gran lunga, delle industrie cinematografiche mondiali.

Per tutto questo, Hollywood rappresenta tuttora per gli Stati Uniti d'America un formidabile mezzo di divulgazione, di educazione e di guadagno (indispensabile questo a qualsiasi forma industrializzata di arte) che non può essere sottovalutato mettendolo in stato di accusa e denunziandolo ad ogni occasione come sofferente di una grave « crisi » creativa.

VIERI NICCOLI

## Germi, della speranza

Il cammino di Piero Germi — che è arrivato alla regia dopo duro lavoro e lunghe esperienze — dal suo primo « Il testimone » (1946) a « Gioventù perduta » (1947), « In nome della legge » (1948) — film questo che suscitò non poche aspre polemiche — « Il cammino della speranza » (1950) che ha ottenuto il Lauro d'oro O' Selznich per il film europeo che maggiormente ha contribuito alla reciproca comprensione fra gli uomini conferitogli durante la Mostra di Venezia 1951, fino a « La città si difende » (1951) è sempre stato improntato allo sforzo — più o meno riuscito, ma sempre encomiabile — di rappresentare e portare sullo schermo i molteplici e sconcertanti problemi della nostra travagliata umanità, la cui odierna crisi, morale ed economica, è la diretta conseguenza di una guerra che ha aperto piaghe, tutt'ora vive e palpitanti, nella vita sociale. Queste opere di Germi ricche di aspetti notevoli, di analisi crude, di denunce spietate, mostrando qualità tecniche e diretta struttura di racconto, esulano dal puro e compiacente calligrafismo il più delle volte fine a sé stesso, per raggiungere un valore concreto e reale, se non nella forma, nel contenuto. A Venezia la giuria della Mostra conferì al film, accolto con molte riserve dalla critica « ufficiale » e con freddezza dal pubblico, il Premio della Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano, premio che speravamo fosse definitivamente abolito. L'assegnazione suscitò un vivaio di critiche che dissentirono dal giudizio emesso dalla giuria, negando al film anche un minimo valore.

Ora noi non vogliamo non ammettere che il premio assegnatogli è in buona parte immeritato (d'altra parte, dato che il premio c'era, il film se lo meritava essendo la miglior opera della selezione italiana, questo anno così scadente), né vogliamo tentarne

una « rivalutazione critica », ma mi pare che un aspetto del film, quasi totalmente trascurato, sia un nuovo ed acquistato valore da parte del regista: è questo l'aspetto « freddo » e reale di una città dove la maggior parte del popolo vive di sacrifici e di stenti di fronte all'egoismo di un mondo arido e ricco; una città insensibile, « muta », brulicante di gente, dove in ogni essere c'è un dramma, dove ogni individuo giunge a sentirsi solo in un disperato bisogno di uscire dal disfacimento morale ed economico da questo terribile « isolamento » che lo porta ad essere un estraneo in una comunità che vive solo, e solo del proprio lavoro. Qui Germi è molto più polemico che nei film precedenti, mostrandoci — seppur superficialmente — gente povera che « vegeta » ai confini della società appunto perché « questa società » non procura e nega loro un qualsiasi lavoro. Ne « Il cammino della speranza » gli uomini abbandonavano la propria casa, la propria terra nata, soccombevano senza avere né la forza né il coraggio di lottare per un lavoro; qui invece, quando ogni sforzo per procurarselo è risultato assolutamente vano (in particolare i casi del pittore e del padre di famiglia) si arriva ad una « ribellione » aperta, e per il problema del quotidiano, difficoltoso « esistere » gli uomini ricorrono al « vivere, costi quel che costi e con ogni mezzo ». Il film raggiunge qui, in tutta la sua atroce immediatezza, il valore, non solo di « denuncia », come in ogni precedente, ma di incontestabile « accusa » ad un ben definito mondo. Sono i difetti formali e stilistici che si sono allargati, il film segue troppo lo stile del « reportage » cronistico. Ma non son questi difetti tali da non permettere al regista di riprendersi; decisamente non credo nella sua « stanchezza » nel suo « esaurimento », da molti sostenuto.

A. M. DONDI

# Lettere

Caro Bruno,

la lettera che segue non ha trovato ospitalità sulle colonne di «Cinema». Vuole cortesemente pubblicarla lei?

VENEZIA, settembre 1951.

Egregio sig. Aristarco,

questo foglio non vuole essere una « coda » alla polemica sollevata dal sig. Ottorino Pesce nel n. 68 della sua rivista; nè vuole essere una presa di posizione per convalidare — o meno — le asserzioni formulate dal signore in parola sul di lei modo di valutare le opere. Vuole, o perlomeno si propone, mettere in evidenza come il di lei essere « tovarich » mai si smentisca, sentendone viva la presenza in ogni giudizio formulato. E cercherò di spiegarvi, facendo l'impossibile per non rubarle tutto lo spazio occupato dal signor Pesce.

Nel n. 69 di *Cinema* (1 settembre 1951) lei afferma che il Festival di Berlino è un assurdo, una farsa, un Festival che « non riesce minimamente a mascherare gli intenti del tutto antisovietici degli organizzatori e della giuria » (pag. 94, 3 col.). Mi pare risulti chiaro che mettendo degli *intenti* in una organizzazione atta a presentare una qualsivoglia manifestazione, essa organizzazione fa della *politica* a suo esclusivo uso e consumo. Inutile, ora, andare a sindacare se la politica fatta è giusta o meno, perchè ogni corrente è convinta che la giustizia sia dalla sua parte, mentre la controparte fa solo della « sporca politica »; quella politica che «...del resto, non esclude l'Arte: la storia del cinema è ricca di esempi in proposito, e non potrebbe essere altrimenti; gli artisti hanno sempre, in quanto tali, qualcosa da esprimere, da suggerire; e questo qualcosa è anche ideologia, è anche politica » (pag. 96, prima colonna).

Ma lei, sig. Aristarco, questo *qualcosa* cioè *ideologia, politica* non lo riscontra in *Vier in einen jeep* (messo dalla giuria berlinese in primissimo piano) solo perchè la soluzione è sfavorevole al poliziotto russo. Ma se la soluzione fosse stata a favore del russo, quel *qualcosa* non avrebbe escluso l'Arte, mentre — così come stanno le cose — quel *qualcosa* la esclude; anzi il film di cui sopra viene posto su un piano di falsa sincerità. Allora sig. Aristarco, come ci mettiamo d'accordo? Cerchi, se può, di essere coerente con la sua terminologia; e se lei stesso nega il film di Leopold Lindtberg (perchè di tenore politico) perchè si rammarica se il re-

golamento della Dodicesima veneziana prevedeva l'esclusione « a priori » dei films di propaganda ideologica e politica? Perchè, lei dice, in questi film vi è *qualcosa* di cui sopra e di cui, come la storia del cinema ci insegna, l'artista — in quanto tale — ha bisogno. L'essenziale è, però, che l'artista non faccia della ideologia antisovietica; perchè si sappia, e lei più volte lo ha dimostrato nei suoi giudizi, che tutto quanto proviene da oltre oceano altro non si tratta che di « americanate », mentre tutto quanto proviene dall'oriente non lo si potrà mai classificare tra le « stakanovate ». Nemmeno il famigerato « Michurin » (al quale la sua rivista ha dedicato un elogio) che una solenne « american-stakanovata »; dei suoi 3.200 metri se ne salvano, su un piano artistico, poco più di 500. Ma questi 500 se anche non comparivano nell'opera, essa non ne perdeva in assunto. Essi possono benissimo figurare a se stanti in un documentario coloristico. Tutto il resto non è che mistica, esaltazione ed ideologia. Ma questo è un altro discorso ed esula dallo scopo di questo foglio; l'ho riportato esclusivamente per far notare come il suo « tovarich » lo conduca a falsi giudizi. E, noti bene, io son di quelli che si son presa una *cotta* terribile per Eisenstein; mi rammarico di aver visto solamente due opere del *grande regista* e darei non so cosa pur di rivederle. Vede bene, dunque, che non scarto « a priori » la cinematografia russa, anzi tutt'altro; però l'accetto quando essa cinematografia non è messa al servizio dello Stato, ad uso esclusivo delle finalità politiche dello Stato. E questo, oggi come oggi, credo sia molto difficile riscontrarlo in un paese a regime totalitario dove tutto è controllato da una severissima censura.

Creda, sig. Aristarco, che la miglior cosa da fare è, quando si giudica un'opera d'arte, l'abbandonare completamente da noi ogni qualsivoglia spirito di parte. Solo così potremo giudicare obiettivamente nel suo giusto valore; e solo così potremo stabilire se il rapporto soggetto-regia ha veramente condotto all'opera d'Arte.

GUIDO PILON

*Pubblico la lettera di Guido Pilon, solo per ragioni di ospitalità, ma dico subito di non condividere affatto le sue posizioni abbastanza superficiali, ritengo, e confuse. E «Miciurin» tutto sommato resta tra i film più interessanti visti di recente e da non prendersi troppo alla leggera.*