

FILMCRITICA



MARITO e MOGLIE
regista interpreti
Eduardo De Filippo

Silvana Pampanini



è la protagonista de

LE AVVENTURE DI MANDRIN

con

Raf Vallone Michele Philippe

Jacques Castelot Roland Armontel Alberto Rabagliati Gualtiero Tumiati

Prodotto da Niccolò Theodoli **I. C. S.**

Diretto da Mario Soldati

FILMCRITICA

VOLUME III - Numero 12

Febbraio 1952

SOMMARIO

<i>Resistenza sconosciuta</i>	e. b.	49
<i>Cinema vecchio</i>	Angel Zuñiga	55
<i>Les pièces sérieuses et les bagatelles</i>	René Clair	60
<i>Furore</i>	J. Doniol-Valcroze	63
<i>Memorie dell'arte effimera</i>	Arnaldo Frateili	65
<i>Gli intellettuali e il cinema</i>	Guglielmo Petroni	69
<i>Reazione al primitivismo</i>	Antonio Nuzzo	71
	Eithel Monaco	
<i>Autonomia o Biennale (inchiesta su Venezia)</i>	Augusto Genina	73
	Fortunato Bellonzi	
<i>Una stagione futura</i>	Luigi Bartolini	75
<i>I film: «Achtung! Banditi!»</i>	Edoardo Bruno	78
<i>«Buongiorno! Elefante»</i>		79
<i>La fotografia e l'Arcadia (III)</i>	Georges Sadoul	81
<i>Documentazione:</i>		
<i>Fascismo e letteratura</i>	Luigi Chiarini	85
<i>Un discorso «realista»</i>	J. Goebbels	88
<i>L'antiaccademia:</i>		
<i>Ancora su «Un posto al sole»</i>	Guido Gerosa	91
<i>Lettere: Precisazioni per un equivoco</i>	Renato May	95

*

Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: EDOARDO BRUNO

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 527.119 - 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



IN COPERTINA: *Marito e moglie*, interpretato e diretto da Eduardo De Filippo, con Titina De Filippo, Tina Pica e Luciana Vedovelli. Tratto da «Tonio» di Maupassant e da «Gennariniello» di Eduardo De Filippo. - (Prod.: Film Costellazione - Distr.: Rko Radio Films)



DENTRO SPETTACOLI E CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

Leopoldo Trieste fa la sua esperienza di attore in **LO SCEICCO BIANCO**, il film di F. Tellini interpretato da Brunella Bovo, Alberto Sordi e Giulietta Masina. (Produz.: Rovace per la P.D.C.)



RESISTENZA SCONOSCIUTA

“**L**ETTERE di condannati a morte della Resistenza italiana”, un libro che ha in sé un significato profondo: un atto di speranza e di fede, un perpetuarsi dell'umana virtù nell'attimo supremo del tempo. Documentario, film, di un'età che resterà come quella della nostra rinascita; pagine scarse, vive nel solco della nostra tradizione neorealista. Molti di coloro che son morti sono giovani, ragazzi, hanno vent'anni e il loro ultimo pensiero è pel babbo e la mamma. I loro nomi sono come invocazioni, le loro parole sono come un chieder scusa della loro morte, e perdono per gli altri. « Cara mamma, vado alla morte, credo che il tuo caro figlio ti sarà molto duro non poterlo rivedere più ». « Cara mamma, perdonami e coraggio. Dio solo farà ciò che la vita umana non sarà in grado di adempiere. Ti bacio ». « Pochi istanti prima di morire, a voi tutti gli ultimi palpiti del mio cuore ». « Tra poco non ci sarò più. Non nego che ci soffro. E' umano ». C'è nella voce una fermezza e una umiltà; una consapevolezza e un candore; c'è, tutta intera, una vita rispecchiata, un'anima colta nell'immediatezza della morte, cioè della sintesi.

« Cara Olga, oggi alle ore 7 fucilato innocente. La mia salma si trova di qua dal fiume, di qua della scuola cantoniera dove sta Albegno. Cara Olga, ti raccomando i nostri figli. Confortali e vogli loro bene quanto gliene volevo io. Potrai recuperare la mia salma forse oggi stesso, tra poche ore. Io mi sono tanto raccomandato ma è stato impossibile intenerire quei cuori. Perdonami se qualche volta sono stato cattivo con te, ma ti ho voluto sempre tanto bene. Cara mamma, vi raccomando di aiutare mia moglie e i miei figli quanto più potete. Cari suoceri anche voi aiutate e sorvegliate i miei figli specie in questi giorni tanto difficili. Mia cara Olga avrei tante cose da dirti, ma non posso più scrivere perchè ho il cuore secco. Dirai a tutti perchè sono morto; se Iddio vuole ci rivedremo in cielo e di lì non ci separeremo mai più ».

Sono parole. Parole che il partigiano ignoto ci lascia come un messaggio poetico d'amore. Storia, di un aspetto sconosciuto della nostra Resistenza. Resistenza sconosciuta, di gente semplice, di gente che rifugge dalla retorica dell'eroismo, di gente che siamo noi, io, tu, il nostro prossimo. Gente che ha lottato, che ha sacrificato la vita perchè il nostro mondo fosse migliore, non fosse la solita grigia, inerte materia senza vita e speranza. Perchè nel mondo ritornasse quella pace e quella fede sperdute dietro miti impossibili, perchè



«I partigiani di Zapata» di Diego Rivera. (Museum of Modern Art - New York)

nella realtà l'uomo ritrovasse non solo egoismi e peccati, ma amore e virtù.
Resistenza sconosciuta. Sullo schermo una lettera tra queste accenderebbe i cuori alla comprensione.

Per un processo storico, un film compiuto sulla Resistenza si dovrà fare prima o poi. Un film che sia una scoperta di questa Italia viva e grande, in cerca di sà stessa, di una sua forma poetica, di una sua grandezza: una storia di partigiani vivi, vivi come i problemi che oggi ci agitano.

Un film sulla Resistenza che sia anche un invito a scavare in noi stessi per trovare i germi di una rinascita, per accendere le nostre anime al contatto

CINEMA VECCHIO



di

ANGEL ZUNIGA

Il cinema è invecchiato. Vi è giunto, indubbiamente, in maniera notevole, con fretta, con la medesima urgenza con cui ieri voleva crescere e mettere i primi pantaloni lunghi. Voleva atteggiarsi a maggiorenne e si è maturato presto ed è caduto dall'albero prima di quanto potessimo pensare. Il cinema è pieno di rughe, come la grande Gloria Swanson in «Sunset Boulevard», ed ora medita anche sul suo passato, ripromettendosi quei giorni di gloria che forse non torneranno.

Ecco la ragione principale del suo impoverimento. Siamo molto più esigenti di prima, questo è certo. La nostra esigenza discorda quasi sempre, con lo stato d'animo depresso che sentiamo all'uscita dal cinematografo, senza desiderio di tornarvi, come se avessimo accertato l'infedeltà di una antica amante.

Quali sono le cause? Dobbiamo chiarirle se vogliamo medicare il dolore e preparare al più presto le medicine, se pur vi sono in questa ora di transizione della società e del nostro mondo. Non basta tener un conto giornaliero o annuale del suo sviluppo: possiamo renderci complici di qualsiasi cosa, meno che di ciò che finisce per assassinare quanto abbiamo amato molto; il cinema, questo gioco per mezzo del quale chiediamo alla epoca la sua immaginazione per fonderla con la nostra fantasia.

La critica, anche la più indipendente, non quella venduta alla pubblicità o alla politica — forma questa di pubblicità pagata dal Tempo — anche essa invecchia col tener in conto il valore circostanziale di una produzione, i suoi fattori superficiali di successo, la interpretazione basata su scintillanti fuochi artificiali, e non invece ciò che è essenza e perciò permanenza del cinema, la sua vera maniera di essere e di agire sulle cose, tradita ad ogni passa dalla pubblicità, dalla politica, dalla interpretazione e dai fattori di successo spettacolare che gli sono estranei.

Ancora una volta vorremmo arrischiare l'eterna domanda che il cinema si va ponendo in questo mezzo secolo di esistenza. Sì, signori, arrischiamolo,

per vedere se qualcuno di voi trova la risposta: Cosa è, in verità, il Cinema? Io non risponderò. In ogni modo posso provare a dire cosa, secondo me, non è il cinema, così da cercare per una strada negativa di affermare l'esistenza di una mèta.

La peggior cosa di ciò che ogni giorno si affaccia con petulanza allo schermo, è che non ha nulla a che vedere con il cinema, come forma di espressione dell'immagine, per l'immagine e dall'immagine, allo stesso modo che Lincoln chiedeva un governo da, per e del popolo; almeno del popolo americano.

Intendiamoci. Ogni arte ha i propri limiti, ben definiti. Quanto più sono nette le sue frontiere, tanto meglio si riconosce. Male quando la pittura volle essere aneddotica e raffigurava fatti storici con personaggi ricavati da un guardaroba letterario. Peggio quando la musica, nella sua forma più pedante, cercava di esserlo ancor più in quelle sintesi presuntuose sulle quali il tempo ancora non ha detto la sua ultima parola di condanna. Deplorable il momento in cui il cinema ha voluto essere solo un mezzo di diversione e di diffusione delle altre arti, dicasi novella, da « Via col Vento », ovvero teatro, da « Nata ieri ». Un così grande errore provoca la conversione in una succursale di Broadway, come in altri tempi, adattarsi a dare edizioni economiche della Commedia Francese. Nei due casi il cinema si umilia ad una servitù che gli dà solo la condizione di parente povero delle altre forme di espressione.

Gli elementi tecnici migliorano. E questo progresso tecnico, semplicemente materiale può far credere in un superamento dei rudimenti espressivi, così come avveniva nel cinema muto che convertì in pantomima comica la maestosa sguaiataggine della recitazione accademica del teatro di Molière. Ma è questa una semplice illusione, come lo sarebbe il pensare ad un miglioramento dell'essere umano perché il telefono è oggi più perfetto di cinquanta anni fa.

La Tecnica non può migliorare la radice essenziale di un'arte. Ogni momento ha la propria. Il progresso non è precisamente ciò che caratterizza una espressione, anzi, è tutto il contrario. È questa espressione in sé stessa che deve dare lo spirito della sua epoca come alimento spirituale dei popoli.

Da questo deriva che nel cinema il peso commerciale, industriale, colossale, umilia a lungo andare le sue proprie esperienze. Il progresso, di altro genere qualitativo, obbliga quelle ad usare di queste senza risparmio per coprire le necessità dell'industria. E il cinema non può essere trattato come un frigorifero, come l'Aspirina, o impiantare nel suo ingranaggio, come si è fatto il sistema Taylor.

In una occasione, mi diceva René Clair, che ad uno scrittore fedele alla sua opera, si concede quanto rappresenta questa fedeltà, e cioè lo stile. Invece un cineasta, prendiamo lui ad esempio, viene accusato di ripetersi, di mancanza di immaginazione, se cerca di mantenersi nella sua propria linea creativa.

Ciò prova quanto prima dicevo. Nulla invecchia tanto come il cinema. Sorge, stupisce, pare che debba durare tutta una vita e poi, nulla. Dopo pochi anni si getta in un cantuccio come inservibile; perché commercialmente, ha già perduto interesse; perché il pubblico chiede ogni giorno, che lo si meravigli e vuole grandi sorprese, i grandi trucchi tecnici, senza essere disposto a gustare le varianti e le sfumature di uno stile personale e raffinato.

L'arte più giovane è quella che per prima è invecchiata. L'opera di un cineasta si vede e si giudica in fretta, con urgenza quasi nel dubbio che l'anno successivo possa aver perso interesse perché altra novità è sorta. Andiamo ad una rappresentazione di un dramma greco e il soggetto, che conosciamo completamente, non ci importa. La rappresentazione finisce sempre per produrre in noi il magico rapimento dell'arte. Non siamo sicuri che un film di trenta anni fa, sia pure uno dei migliori, non ci annoi se lo rivediamo. Quello che ieri ci ha stregato, forse oggi ci fa semplicemente sbadigliare.

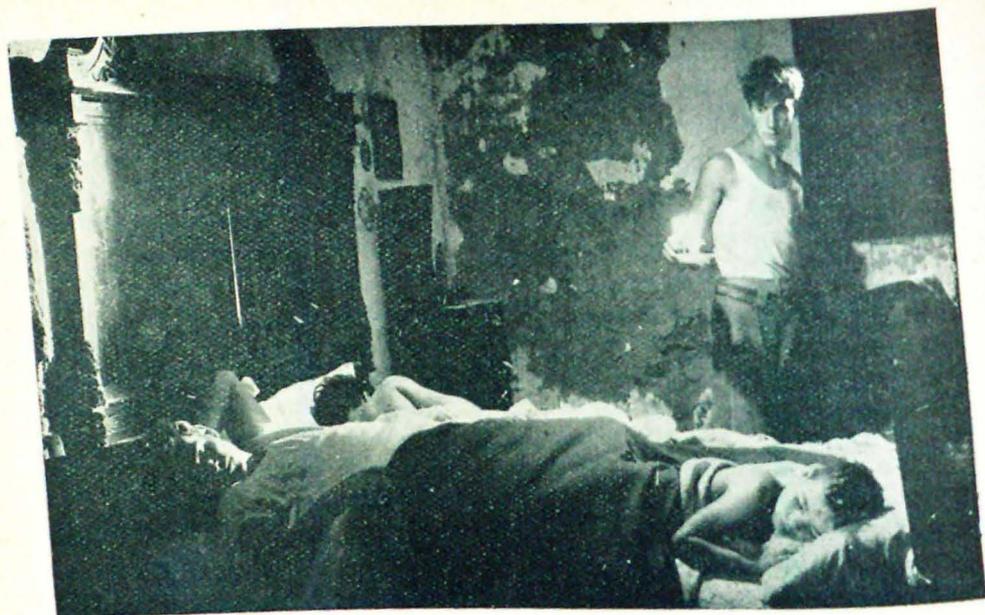
È forse ciò che di documentario v'è nel realismo fotografico, che non resiste alla revisione? Sì e no. Sì, perché è proprio quel realismo che denuncia quanto v'era di teatrale in ciò che allora credevamo fosse cinema, sia per il modo di guidare i personaggi nella trama visiva, sia per l'interpretazione stessa, sia perché il regista aveva curato solo la parte accessoria. Una volta trascorso il tempo, quel tocco aneddotico immiserisce il sentimento umano.

Che io sappia, non si è completata una conveniente esperienza per rinnovare lo spirito meschino della vecchia industria applicata ad una arte commerciale. Bisognerebbe realizzare su soggetti famosi nuove versioni. Non nel senso che si viene realizzando fin'ora, e cioè nel senso di sfruttare il nome famoso di una opera per rieditarla. Nulla di ciò. Questo, fra l'altro, è quanto dà al cinema un aspetto viziato, di immiserimento, di sacrificare i più elevati interessi ad una amministrazione meschina preoccupata solo del guadagno urgente, del dividendo annuale.

Bisogna dunque rifare i film famosi, come « Potemkin », come « La carne e il diavolo » come, « Amenecer », però sulla stessa trama con cui furono fatti la prima volta. La sensibilità dell'artista-direttore e la potenzialità drammatica degli interpreti darebbe una nuova elaborazione alla pellicola. Io suppongo che « The River », di Murnau, sarebbe tutt'altra cosa diretto, sulla stessa trama, da Billy Wilder, con un piccolo e naturale adattamento alle nuove condizioni sonore, più che parlate. Una partitura può essere interpretata da vari direttori di orchestra o da vari solisti; una trama dovrebbe essere lo stesso. Così forse troveremo una via di permanenza, di ringiovanimento, al di là della sorpresa del nuovo soggetto o del trucco della tecnica. Io che amo tanto il teatro, chiedo in sostanza la lotta al teatro. Che il teatro combatta con le sue armi, ma il cinema con le proprie. Ed ognuno nel suo campo.

Vediamo. Prendiamo ad esempio pellicole nelle quali il teatro sia stato eliminato, come in « Potemkin », in « Moana », in « Nanook ». La loro revisione ci mostra ancora un mondo forte, giovane, palpitante, con proprie leggi di gravitazione. Il valore documentario in essi si è riportato solo alla condizione strettamente visuale, netta e serena, al di sopra delle mutevolezze della moda, anzi, delle mode. Non è un atteggiamento del momento, ma quello di sempre o quello che pur essendo momentaneo comporta quella umanità latente, quella carità verso tutti i simili. Il gesto stesso degli attori veniva inquadrato nei puri movimenti del film, nel valore emotivo e plastico di ogni immagine. Gli interpreti prestavano soltanto il volto senza tentare altro che di dare la intensità umana che l'istante richiedeva loro. Anche in film come « Ombre rosse » di John Ford, dobbiamo separare ciò che vi è di autenticità documentaria, senza valore temporale, dalla interpretazione teatrale, finta, manierata, di qualche momento fedele alla espressione scenica di un tempo.

Vediamo quanta stretta parentela col teatro v'è in alcuni dei film che hanno ottenuto anche una recente e buona critica. Allora ci chiediamo che cosa resterà di essi quando il tempo strapperà loro il valore circostanziale della



LA TERRA TREMA, di Luchino Visconti

sorpresa. Non vogliamo che il cinema sia uno spettacolo per divertire, come diverte un giocattolo che poi si rompe. Vogliamo accentuare la sua permanenza. Vogliamo combattere per imporre un repertorio di classici della nostra epoca, che solamente possano vedersi e proiettarsi sugli schermi.

« L'Ereditiera » di William Wyler, per cattivo esempio. Ecco una ripetizione della formula grata a questo direttore, benchè ogni giorno di più scopra la sua filiazione teatrale. Il film è un adattamento, fatto con cura per quanto si riferisce alla parte puramente superficiale, però essenzialmente ha qualcosa che non possiamo considerare con rigore cinematografico perchè ci si dissolvrebbe fra le dita. La ambientazione, la messa in scena, cioè la parte aneddotica è ciò che più conta, oltre ad una interpretazione di effetto, così poco cinematografica, come quella di Olivia de Havilland, che ci recita il vecchio pezzo teatrale dell'ingenua melodrammatica.

Lo stesso, o qualcosa di simile, succede in « All about Eve », dove Bette Davis gioca a far la grande attrice, sì, però la grande attrice di teatro. Così si spiega l'enorme controsenso di questa forma di espressione cui piace ferire se stessa impiegando armi delle altre arti.

Tutti questi non sono che ritochi al vecchio vedettismo. Il più sfrenato, come quello del felice '920 quando avemmo rappresentazioni tanto convenzionali di tale teatralità del cinema. Quel sistema messo in pratica esigeva che tutto il valore di suggestione dell'immagine per l'immagine si mettesse al servizio di temi studiati per far risaltare l'attrice o l'attore di turno, bello o bella, con l'illusione lanciata dagli uffici di pubblicità.

Per strano caso, solo un volto ha potuto superare questa monotonia, nello stesso tempo trasformandosi in mito dell'epoca. Aveva l'intensità richiesta all'interprete cinematografico, il valore espressivo che, senza interpretare, davano gli indigeni dei documentari esotici, o quello di un animale, o di una

cosa — elementi profondamente propri del cinema — pure con una intelligenza umana per non uscire dal ruolo.

Quel volto, ormai perso per sempre, per fortuna, perchè il mito potrebbe sparire in qualche giro sfortunato, fu quello di Greta Garbo. Era una *vedette* soprattutto, ma aveva qualcosa di essenzialmente cinematografico: mistero, luminosità del volto, intensità di movimenti. Pochi films suoi possono ricordarsi senza imbarazzo. Fu utilizzata male e poveramente; però la sua luminosità espressiva conservava la magia esotica, il mito irraggiungibile che nessuno aveva avuto prima e che nessuno avrà poi. Il fallimento più grande che si ricordi nella storia si ebbe quando la stessa Casa Produttrice tentò di sostituire Greta Garbo con una attrice mediocre come Greer Garson. L'ideale borghese si faceva troppo ridicolo.

La ragione fondamentale di quella attrice era un segreto: Greta Garbo non era da teatro. Quando in qualche film faceva del teatro, perdeva istantaneamente il suo incantesimo. Essa stava meglio quando si lasciava ritrarre e nel profondo dei suoi occhi, in quel volto impassibile, si indovinava una mente in effervescenza. Nient'altro. L'imperdonabile « vedettismo » del suo nome lo ha salvato il mito creato attorno a lei. La tecnica interpretativa della stessa Bette Davis non ci può dare una illusione equivalente. E questo è un segreto della tecnica, del teatro, del cinema.

Ma questo già ci porta lontano. Il cinema invecchia perchè la sua costituzione è minacciata da un male endemico: la « vedette » ed ora il regista che non crea, ma copia, fatto anch'esso « vedette ». E come colmo dei mali, senza un mito di cui possano nutrirsi le moltitudini. Non importa ormai la profondità espressiva della immagine, il suo valore radicale, umano e ritmico in un mondo autonomo, unico, espressivo visivamente; bensì la leggera vernice che copre il teatro servito in scatole di conserva.

Vecchio, vecchio, vecchio. Il cinema è vecchio per questo. Il cinema, pur essendo così giovane, è rimbecillito. E' malaticcio perchè non ha voluto seguire la sua strada, ma quella che la maggioranza ha sempre seguito: vanità e solo vanità.

Lo so. Il neorealismo sembrava la salvezza. Agitò certamente per un attimo le acque. Però invecchiò subito nella copia da museo, nella ripetizione dei temi, nella sordidezza dei suoi motivi. Ed è caduto anche nella formula, non nel cinema in se e per se, bensì nel raccogliere tutto ciò che aveva reso buone delle pellicole precedenti, e nel ripeterle senza originalità.

Ecco tutto. Il neorealismo convertito in una cronaca di successi. E no, non vogliamo altre emozioni a questo prezzo, così caro. In questo momento in cui l'Europa, vestita di stracci del *Five and Ten* delle armi americane, chiede l'elemosina al giovane vecchio Sam, non dobbiamo desiderare altri successi. Dobbiamo desiderare, questo sì, un articolo di prima pagina, ed una immagine pura, nobile, semplice che, come sempre, si vengano a comprare dalla stessa America.

ANGEL ZUNIGA

LES PIÈCES SÉRIEUSES

ET LES BAGATELLES

On peut penser que le palmarès qui est établi à l'issue d'un Festival comme celui qui s'est tenu à Bruxelles n'a qu'une valeur toute relative, mais on est plus à l'aise pour le dire si l'on a eu l'honneur d'être placé en tête de ce palmarès et la liberté que l'on a de s'exprimer à ce sujet n'est pas pour augmenter la moindre des récompenses.

Un jury dont la tâche consiste à choisir entre de nombreux films, est amené par son choix à donner tacitement la définition de ce qu'est à ses yeux un bon film. Or, l'on sait que cette définition, quelle qu'elle soit, ne peut être du goût de tout le monde. Le bon film, pour certains, c'est celui qui se conforme à certaines idées morales ou politiques; pour d'autres — plus rares de nos jours où l'art pour l'art n'a guère de partisans avoués — celui qui met en valeur certains principes esthétiques; pour d'autres enfin — et ceux-là sont les plus nombreux — un bon film est tout simplement un film qui rapporte beaucoup d'argent. La difficulté que l'on éprouve à définir un bon film donne une idée de l'impossibilité où se trouve un jury d'affirmer sans crainte d'être contredit qu'entre plusieurs bons films l'un d'eux est le meilleur.

Aussi n'est-ce point là le véritable objet d'un Festival du film. Entre tant d'œuvres si diverses, il est moins important de préférer que de comparer. De cette comparaison entre des œuvres d'inspirations différentes et provenant de différents pays, naissent des enseignements dont le cinéma tout entier fait son profit. L'enseignement donné cette année par quelques films anglais ou italiens par exemple peut, comme une greffe, apporter une nouvelle vigueur au cinéma américain qui semble au cours des dernières années s'être singulièrement étioilé dans son splendide isolement. A une époque où l'avion franchit en quelques instants

les frontières physiques mais où d'invisibles murailles de Chine semblent s'élever un peu partout dans le monde, il ne faut négliger aucune des occasions grâce auxquelles le cinéma reprend le caractère international qui fut le sien dès sa naissance et sans lequel il dépérit. (Et quand on dit du cinéma qu'il doit être international on entend par là que ses œuvres doivent répandre dans le plus grand nombre de pays possible l'image du génie national qui les a inspirées).

Cependant un Festival du film, s'il ne procédait pas à un classement et s'il ne décernait pas de récompenses, ne remplirait qu'une partie de sa tâche. Puisque l'industrie du cinéma classe les films selon l'ordre de grandeur de leurs recettes, il n'est pas inutile que, de temps à autre, on rappelle aux dirigeants de cette industrie que les films peuvent être également classés selon leurs qualités et que, si tout classement comporte une part d'arbitraire, celui-ci n'est pas plus injustifié que celui-là.

Encore la qualité n'est-elle qu'un critérium assez imprécis quand les œuvres offertes au jugement d'un jury comme celui de Bruxelles appartiennent à des genres divers et dont les qualités ne se peuvent comparer équitablement. Pour prendre de hauts exemples dans l'histoire du Théâtre, quelle commune mesure permettrait à un concours de départager les mérites respectifs du Bourgeois Gertillhomme et de Polyeucte ou même, pour s'en tenir à un seul auteur, ceux du Songe d'une nuit d'été et de Hamlet?

Le lecteur sourira sans doute si l'on se permet ici de complimenter le jury de Bruxelles de l'audace dont il a fait montre en donnant sa récompense suprême à une comédie. Si l'auteur de cette comédie ne s'attendait pas à un tel honneur ce n'est pas parce que la modestie égare son jugement mais parce qu'il doutait qu'un jury parvînt à vaincre le préjugé défavorable qui s'attache aux œuvres comiques, préjugés que Molière mettait ironiquement en lumière quand il faisait dire à Lysidas « qu'il y a une grande différence de toutes ces bagatelles à la beauté des pièces sérieuses ».

Au vrai, un grand nombre de personnes partage plus ou moins consciemment l'opinion de Lysidas. On a dit du Silence est d'or qu'il appartient à un genre mineur et certains ont reproché à ce film de manquer de puissance. « Léger, mince ou ténu » sont en effet les mots les plus souvent employés par ceux qui critiquent

une comédie même quand ils en louent les mérites. Que voudraient-ils donc que fût une comédie? Le critique qui emploie ces adjectifs, s'il fait preuve par là de quelque étourderie, a l'excuse d'exprimer avec fidélité l'opinion du commun spectateur chez qui le sentiment du beau n'est éveillé que par l'émotion tragique. Les larmes, même obtenues par des artifices vulgaires, semblent avoir plus de noblesse que les rires provoqués par des moyens délicats. Ce spectateur qui ne pensera jamais à s'écrier: « Comme c'était beau! » à la fin du meilleur film d'un Charlie Chaplin, le fera sans peine au sortir d'un mélodrame filmé. Ne semble-t-il pas que le public soit fier des larmes qu'il verse et comme gêné du rire qu'on lui arrache? On pourrait dire qu'à l'instar des nations qui oublient les rois pacifiques grâce auxquels elles ont vécu des jours heureux mais qui élèvent respectueusement des statues aux conquérants qui les ont menées au massacre, le public par l'effet du même masochisme est ingrat envers qui le fait rire et reconnaissant à qui le fait pleurer.

Pourtant, sans aller jusqu'à souscrire à la boutade de Paul Léautaud selon laquelle il n'est de bon théâtre que le théâtre comique, on peut penser que ceux qui croient à la prééminence du genre tragique sont parfois le jouet d'une illusion. Les pièces sérieuses sont placées au plus haut, du vivant de leurs auteurs, mais le genre comique prend parfois sa revanche à l'épreuve du temps. Molière est plus proche de nous aujourd'hui que Corneille et même que Racine. Les tragédies de Voltaire, si vantées en leur temps, se sont effondrées dans une noble poussière alors que l'œuvre de Marivaux a gardé sa fraîcheur. Et l'on aurait bien étonné les admirateurs de Hugo ou de Dumas fils si on leur avait dit que de tous les dramaturges du XIX^e siècle c'étaient ces deux auteurs « mineurs » qu'étaient alors Musset et Labiche dont le génie vieillirait le moins.

Cela dit, je ne voudrais pas que l'on se méprît sur le sens de la profession de foi que l'on vient de lire. Nul plus que moi n'admire un beau film dramatique et certains de ceux qui ont été présentés à Bruxelles avaient tous les droits à prétendre à la première place. Je n'ai voulu, en ces quelques lignes, estimer souhaitable que, dans les Festivals futurs, un prix soit donné au drame et un autre à la comédie. Il est à craindre en effet qu'il ne se trouve pas toujours un jury comme celui qui s'est réuni à Bruxelles en 1947 et qui fut assez éclairé pour estimer qu'il n'y a pas tant de différence entre les « pièces sérieuses » et les « bagatelles ».



Henry Fonda e Jane Darwell, sono gli interpreti principali di **FURORE**, il film di John Ford più atteso e che prossimamente verrà distribuito in Italia dalla XXth Century Fox.

FURORE

di

J. DONIOL-VALCROZE

Dal romanzo di Steinbeck John Ford non ha ricavato solo una bella illustrazione, ma mettendo questa come in movimento, ha creato la sua «opera». Così la cronaca è diventata poesia, comunicabile a tutti, persino commovente. Alcuni contadini dell'Oklahoma scoraggiati delle loro terre sterili vorrebbero cercarsi altre colture più razionali. Emigrano perciò verso la California fidando della prospettiva di chi promette loro del lavoro bene pagato e di chi assicura che laggiù «la va molto bene».

Steinbeck racconta la storia di una di queste famiglie, la famiglia di Joad. Ma alla fine del viaggio questa troverà peggiorato ciò che aveva lasciato in partenza: la miseria e lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo.

John Ford ha diviso il film in tre parti: prima del viaggio, il viaggio e dopo il viaggio. Il viaggio dunque è un po' come il filo conduttore del film. Il significato umano di questa realizzazione, il suo valore estetico e il suo apporto all'arte del film emanano soprattutto da questo esodo epico verso la terra promessa. John Ford non è al suo primo viaggio: *Stagecoach* e *Long Voyage Home* dimostrano a sufficienza che ha sempre saputo trovare anche questo suo stile cinematografico. La diligenza di *Ombre rosse* è divenuta qui un vecchio camion sovraccarico di impieci, di ferraglie e di gente.

Arriverà alla fine del suo viaggio tutto rattoppato, fumante, schiacciato sui suoi assi e divenuto quasi il simbolo vetusto ma ostinato della volontà dei suoi passeggeri che, però non giungono tutti a destinazione. I vecchi moriranno lungo la strada mentre le donne partoriscono; alcuni abbandoneranno l'avventura; antichi legami si disfarranno altri nuovi si annodano. Questi contadini cessano di essere contadini: diventano nomadi e il loro viaggio verso la terra promessa non si arresterà più.

Avvalendosi del successo del libro, John Ford si è proposto di mostrare ai suoi concittadini la sorte di certuni di loro, e ciò senza nessun desiderio di propaganda politica o extra-politica. Egli è stato d'altronde aiutato nel suo disegno dal fatto che i suoi eroi sono della gente semplice sprovvista di ogni educazione ideologica. Tom Joad e sua madre scoprono che il mondo non può restare immobile senza schiacciare gli uomini sotto le rovine dei suoi troppo vecchi edifici e comprendono il senso del sacrificio dell'ex pastore Casy. Noi li lasciamo in quel momento: il seguito appartiene alla storia futura degli Stati Uniti.

Con la sua abituale forza tranquilla John Ford ha diretto questa epopea che ha voluto intima e familiare. Quelle che erano lunghe descrizioni nel libro divengono qui rapidi quadri suggestivi di una cronaca vigorosa che non ha in sé nessun « tempo morto ». Il dramma non esclude affatto il senso di *humour* e il viaggio tra l'altro, è trattato con ironia; le facezie escono fuori nei momenti più difficili; una sorte di bisogno di ottimismo, attenua la tragedia.

Il virtuosismo tecnico del fotografo Gregg Toland è qui quasi altrettanto stupefacente che in *Citizen Kane*: i chiaroscuri iniziali, le immagini folte, scavate, arricchite dei dettagli, quell'acuto controluce in cui si vede la *silhouette* minuscola di Henry Fonda camminare sulla cresta di un pendio (immagine che ben merita di concludere il film) sono altrettante illustrazioni di uno dei saggi più difficili — e dei meglio riusciti — del cinema in bianco e nero. Ottima, come sempre nei film di Ford, l'interpretazione misurata, drammatica, attenta.

(trad. di A. d. L.)

JACQUES DONIOL-VALCROZE



Dorris Bowdon



MEMORIE DELL'ARTE EFFIMERA

di

ARNALDO FRATELLI

Del tempo che fui regista di cinema non m'è rimasto nulla, all'infuori del ricordo. Dove sono i film che feci tra il 1919 e il 1921? Dove sono andate a finire le «pizze» di pellicola che contenevano tanto mio lavoro, in cui bene o male avevo fissato le idee che m'ero formato dell'arte dello schermo? Le pizze non ci sono più, se l'è mangiate il tempo. Sono certo finite al macero, come i vecchi giornali.

Di tutti i mezzi con cui si esprime l'artista, il film è il più labile. Le parole, le forme, i colori, i suoni, possono resistere anche ai secoli; le ombre impresse su una striscia di celluloido sono estremamente fragili, e se ne può salvare qualcosa per i posteri soltanto nel chiuso delle cineteche. Ma al tempo del mio lavoro di cineasta le cineteche non c'erano, e così esso è andato perduto. Sia pace all'anima sua.

È effimera non soltanto la materia a cui si affida l'arte del film; effimero è il film stesso nella sua vera vita, che è quella del contatto col pubblico. Un libro, un quadro, una statua, un'opera teatrale o musicale a cui un artista abbia impresso la forza di vincere il tempo, non perdono mai questo contatto anche nel trascorrere dei millenni. Un film per quanto bello, anche il più bello dei film, dopo un paio di anni è già un fuori corso. In quei due anni ha vissuto una vita splendidissima, quale non può sognare di viverla alcun'altra opera d'arte, perchè ha fatto il giro del mondo e si è offerto all'ammirazione di milioni di spettatori. Ma è stata una fiammata di cui non resta che la cenere, ovverosia il ricordo nelle storie del cinema rattivato di quando in quando da qualche proiezione nei *cineclubs*.

Male comune è mezzo gaudio. Non rimpiango la scomparsa di quei miei film, che forse oggi, a rivederli, mi farebbero ridere.

Già. Oggi si ride dei film che si fecero in quel tempo. Ne ridiamo anche noi che li facemmo con l'animo di fare cose piuttosto serie. Io ho riso giorni fa d'una scena d'amore tra Francesca Bertini e Amleto Novelli, maliziosamente inclusa nel film *Cavalcata di mezzo secolo*. Ma è poi giusto ridere di cose fatte secondo il gusto di trenta o quarant'anni fa? E non si riderà fra trenta o quarant'anni dei film che si fanno adesso?

È strano che per il cinema non valga quella comprensione che si dimostra per le altre arti, come la pittura e la scultura, dove l'immaturità della tecnica è interpretata come densità di espressione, e l'imitazione del primitivismo è un atteggiamento proprio degli artisti raffinati. Nel cinema ciò che è vecchio è condannato di per se stesso, quasi che il cinema nel suo mezzo secolo di vita avesse fatto dei progressi così sostanziali da togliere ogni merito a ciò che si è fatto qualche anno prima. Invece, a ben guardare, il progresso del cinema da una ventina d'anni in qua è soltanto di tecnica, e per il resto non ha fatto che segnare il passo.

Quando si rivedono in qualche spettacolo retrospettivo certi film fatti negli ultimi anni del muto e nei primi del sonoro — da *La folla* ad *Alleluja* di Vidor, dal *Gabinetto del dottor Calligaris* di Wiene a *Fortunale sulla scogliera* di Dupont, da *La febbre dell'oro* di Chaplin a *Kermesse eroica* di Feyder, da *Nosferatu* di Murnau ad *Atlantide* di Pabst, da *Giovanna d'Arco* di Dreyer a *Scarface* di Hawks — ci si accorge che nulla di più notevole dal punto di vista dell'arte, e anche nulla di più originale, di più coraggioso, di più suggestivo, è stato fatto dal cinema negli ultimi quindici anni, nei suoi vari generi d'argomento e di espressione; e non soltanto nel campo del film artistico ma anche in quello del film destinato a piacere al pubblico. Si direbbe che il cinematografo, il giorno in cui si impadronì del suono, abbia messo a frutto tutte le esperienze e le ricerche degli anni del muto per dire tutto quel che aveva da dire; poi cominciò ad imitarsi, ad evitare ogni innovazione, a pensare soprattutto a far quattrini. E oggi sta sempre più diventando un affare d'ordinaria amministrazione.

Mi sbaglio? Può darsi; forse è soltanto una mia impressione. Nè intendo stabilire in modo assoluto che il cinema abbia esaurito le sue possibilità artistiche, che abbia detto tutto e non possa altro che ripetersi, che gli resti ormai aperta soltanto una via larghissima e in gran parte ancora vergine nel campo del documentario. È sciocco ipotecare l'avvenire. Un giorno l'atteso Messia del cinema, il poeta innovatore, potrebbe mandare all'aria tutte le previsioni pessimistiche. Ma è un fatto che, per quanto ci si guardi intorno, non si vedono che produttori intenti a far fruttare i loro quattrini, e registi che temono come un pericolo i suggerimenti d'un gusto un po' esigente o di una troppo fervida immaginazione.

* * *

Questo ho voluto dire incidentalmente, a proposito dell'immaturità della tecnica e della povertà dei mezzi che trent'anni fa un regista aveva a sua disposizione.

Se io ripenso al mio lavoro di *direttore artistico* (allora il regista si chiamava così, e prima s'era chiamato *metteur en scène*), vedo una fatica da facchino. Non esisteva allora tutta la complicata gerarchia di individui che oggi assistono il regista nella lavorazione d'un film. Il regista doveva far tutto da sé, con un maffio segretario che provvedeva ad avvertire gli attori, a trovare le comparse, a disporre gli oggetti necessari per una scena. Non c'erano allora

nè aiuti registi, nè l'infinita categoria di segretari e specialisti. Anche il montaggio, il regista se lo faceva da sè. E, durante la lavorazione, toccava a lui perfino di ricordarsi come erano vestiti gli attori, dalle scarpe al cappello, in due scene legate che potevano essere fatte a distanza di molti giorni. Andava il regista a scegliersi i mobili e i costumi nei magazzini di arredamento teatrale; e tutto questo senza automobile, che era in uso esclusivo dell'amministratore delegato. Il regista ci andava in tassì, e magari in tram, come in tassì si andavano a girare gli « esterni ».

Una volta poi che il regista entrava nel teatro di posa con una scena da girare tutta bene ordinata nella sua testa, allora cominciavano i dolori. I mezzi erano insufficienti, e al più si doveva rimediare all'ultimo momento. Non era come per i registi di oggi che, quando vanno al lavoro, si trovano la pappa fatta. Si cominciava con la povertà di spazio dei teatri di posa di allora, baracconi di vetro che il sole trasformava in forni crematori, sempre troppo corti per un'inquadratura in campo lungo per cui c'era la paura di « sforare ». E si stava a ricasco del sole e dei suoi capricci. S'erano, sì, di rinforzo, poche lampade « Jupiter »; ma erano delle comuni lampade ad arco che friggevano come il pesce nella padella, si spegnevano nel bel mezzo d'una scena quando i carboni non facevano più contatto, e guai ad averne qualcuna troppo vicino: ti cuocevano la pelle e accecavano gli occhi.

Non parliamo poi delle difficoltà a muovere la macchina da presa per un'inquadratura che fosse solo un po' insolita. Non esistevano allora quella specie di gru a montagna russa, con cui oggi si può carrellare e panoramicare a propria piacere, facendo il girotondo intorno a un attore e magari inseguendo in primo piano un palla che esce dalla bocca d'una pistola. Si è no che in qualche teatro di posa c'era un carrello rudimentale, con cui potevi far fare alla macchina avanti e dietro; ma quante difficoltà! Spostare quel padreterno dell'operatore, fargli incollare la sua trappola per passare da un'inquadratura all'altra, era una cosa seria. Fosse stato per lui, tutto un film si sarebbe potuto girare con la macchina da fermo. Era più comodo.

* * *

I « trucchi », poi! Oggi, con tanti mezzi tecnici già belli e pronti, i trucchi si fanno come bere un bicchier d'acqua; allora erano una passione. Anche soltanto un po' di fumo per fingere un incendio, tirato fuori col dar fuoco a dei rotoletti di pellicola immersi nella sabbia, ci si restava poi mezzo soffocati. E, qualunque altra cosa occorresse volta a volta per darla ad intendere al pubblico, non c'era che ricorrere all'improvvisazione. I trucchi del teatro di posa erano pressochè inesistenti. I « modellini » si cominciava ad usarli allora. I procedimenti della doppia esposizione erano alla loro infanzia, e si andava avanti coi « mascherini » tagliati all'ultimo momento in un qualunque pezzo di carta.

Tutto era buono, pur di far presto. Per un film normale dovevano bastare una ventina di giorni. Soltanto il sole poteva permettersi il lusso di far ritardare la lavorazione d'un film, quando si doveva restare ad attendere che si liberasse dal velo d'una nuvoletta. All'infuori della mancanza della luce, tutto allora era « rimediabile ». E il regista doveva risolvere i suoi problemi seduta stante, alla garibaldina.

Un giorno, dopo una serie di scene girate in un « interno », dovevo concludere con un primissimo piano del pianto della protagonista. Per indurla

alla commozione, le ricordavo che suo marito era morto da poche ore in un duello, e che lei restava sola e povera, con due bimbettì da mantenere. L'attrice mi stava a sentire e faceva del suo meglio per commuoversi, ma lagrime niente. Il suo viso grazioso riusciva solo a comporre una smorfia che pareva un ghigno.

Che fare? Bisognava sbrigarsi, perchè il sole stava calando. Tra poco l'operatore si sarebbe rifiutato di girare, per via della luce insufficiente. Allora, presa una decisione da generale che sta per perdere una battaglia, sussurrai un ordine all'orecchio del mio muflo segretario che partì arrancando sui piedi piatti. Ma tornò quasi subito, mettendomi di nascosto in mano una mezza cipolla tagliata di fresco. Dissi all'operatore di tenersi pronto, feci ripetere alla mia prima attrice la scena del pianto, e al momento giusto le strizzai la cipolla negli occhi. Pianse, e come! Poi si arrabbiò, e minacciò di farmi causa. Ma io volsi la cosa in scherzo, e tutto finì con una risata.

ARNALDO FRATELLI



Gli articoli su FILMCRTICA sono in esclusiva della rivista: pertanto è fatto divieto, ai sensi di legge, riportarli in tutto o in parte, senza citarne la fonte.

Gli intellettuali e il cinema

di

GUGLIELMO PETRONI

Che il cinematografo sia il più giovane dei mezzi espressivi non ha soverchia importanza, visto che ha già perfezionato così altamente la sua sintassi fino a fissarne regole quasi definitive, mentre la parola, vecchia quanto la civiltà se non quanto l'uomo, tiene la sua in perenne discussione: non saprei se ciò sia un vantaggio o uno svantaggio, comunque è un fatto che mette in luce, senza equivoci, una particolare singolarità dell'evoluzione e del vigore dei mezzi cinematografici. Seppure il cinema è giovanissimo, per il tempo che corre capace di bruciare tutto ciò che capita nel suo ingranaggio, possiamo ben dire è ormai abbastanza invecchiato per rappresentare digià un fatto sentimentale al quale nessuno può sottrarsi di quanti hanno varcato i trentacinque anni. Ma non basta, chiunque si ponga più o meno profondi problemi spirituali oggi non può sottrarsi ad altre imposizioni da parte del cinema; infatti non v'è scrittore, non v'è nessuno dei cosiddetti « intellettuali » che, in un senso o nell'altro, ogni tanto non senta la presenza del cinema nella vita moderna come fatto inquietante, come problema teoricamente irrisolto che s'impone anche a chi vuole ignorarlo.

Le reazioni, i giudizi, le incertezze o le convinzioni sono lontane dall'aver trovato un terreno comune, eppure, oltre al fatto « sentimentale » dell'esistenza del cinema come problema quotidiano, un altro ne esiste su cui nessuno ormai può fare obiezioni, ed è la immensa portata sociale del cinema, la sua influenza sui costumi e sulla sensibilità dell'uomo moderno. Quest'ultimo fatto di per se stesso non può lasciare indifferente nessuno, nemmeno il più sprovvisto degli uomini o il più letterato degli scrittori o il più astratto dei filosofi, ed è su questa base che poi sorgono gli altri interrogativi: arte o non arte? Nuova arte o appendice dei generi tradizionali? Fenomeno estetico puramente superficiale o problema spirituale di larghissima portata? e così via. Per questi ultimi interrogativi, lasciando fuori gli specialisti che, spesso, hanno personalmente risolto ogni dubbio, il cinema è veramente troppo giovane perché ci si possa sentire sicuri di poter dire qualche cosa di assestato se non definitivo; anzi essi generano anche nelle migliori intelligenze incertezze e inquietudine. Inquietudine in quanto, l'avvento ed il peso del cinema, io penso, è uno degli elementi che più hanno avuto importanza nella spinta ad una revisione del significato e della funzione delle arti e dei loro generi.

Non sono molto a dentro nella letteratura sul cinema; più che altro son sempre stato uno spettatore ed il problema del cinematografo m'è giunto di riflesso; comunque il libro che ho sott'occhio: *Gli intellettuali ed il cinema* di Mario Verdone, edizioni « Bianco e nero » mi pare rivesta una singolare importanza. Non avevo mai veduto prima, malgrado Verdone ne segnali l'esistenza fin dal 1942, una raccolta di documenti (se così si posson chiamare) che presentino la storia del cinema nei suoi rapporti con l'intelligenza. La lettura di questo volume, almeno per chi si trova nelle mie stesse condizioni di interessato non specialista, può servire moltissimo per fare alcuni passi in avanti in ciò che, nel significato e nel valore del cinematografo, ci appare incerto o comunque non risolto. Per fare un esempio tra i tanti, *Un minuto di cinema* di Cesare Zavattini qui riportato, a me ha aperto un certo orizzonte nei riguardi del cinematografo, facendomi intendere quali sono le capacità d'analisi del film; facendomi veder meglio come l'analisi cinematografica non interferisca in quella della parola: qui ci sarebbe tutta l'opportunità di fare una distinzione che a me ed a molti scrittori sta a cuore, ma ci porterebbe molto lontano. Intanto però è chiaro che si tratta di far distinzioni e non di far dei raffronti e, questo, è il passo più importante che la letteratura deve fare nei riguardi del cinema, passo che potrà allontanare sempre più le tante diffidenze ancora vive. Dal « confronto » nasce infatti una specie di antagonismo che perpetua gli errori più comuni in questo campo, dalla « distinzione » può nascere invece la convivenza: sembrerà ad alcuni piuttosto assurdo, ma io sono convinto che i compiti della letteratura a cui si allude più frequentemente oggi, potranno essere discretamente individuati individuando quelli specifici del cinema, così da poter enunciare con chiarezza le naturali « distinzioni ».

Nostalgia degli ambienti del cinema primitivo, commosso ricordo del pianoforte scordato che accompagnava il film muto, dei pavimenti di legno dei primi locali di proiezione, le lampade a gas, sono i primi motivi sentimentali che ci legano ormai al cinematografo, documentati in questo libro attraverso testimonianze spesso più che autorevoli e, appunto, commoventi. Il cinema come fatto sociale, come elemento determinante nella vita d'oggi, è il secondo ed indiscutibile punto su cui tutti sono d'accordo: la valutazione della sua importanza nella società è varia, spesso contraddittoria, ma non vi è chi la metta in dubbio. Più avanti ancora invece si presentano i valori estetici del film, la sua forza poetica, il suo potere drammatico, la sua resistenza al tempo ove superi lo stadio puramente commerciale; più avanti, insomma, si presenta il cinema come arte e, in tal senso, la questione rimane ancora aperta alla diffidenza o agli entusiasmi, al dubbio, alla incompatibilità. Io non saprei approfondire questo lato, comunque non lo vorrei ora e qui, ma mi basta constatare che è questa una inquietudine a cui non sfuggono i maggiori ingegni dell'ultimo quarto di secolo. Il libro di Verdone costituisce indubbiamente un elemento prezioso per un orientamento: i testi presentati e commentati abbastanza finemente e con puntuale competenza, spesso sono delle vere e proprie illuminazioni, anche se non risolvono quello che è del resto uno stato d'animo piuttosto che un vero problema.

GUGLIELMO PETRONI

REAZIONI AL PRIMITIVISMO

di

MARIO NUZZO

Il caso « europeo » Orson Welles ha per nome in pochi anni, *La Signora di Scianghai*, *Quarto potere*, *Macbeth*, *Otello*, da cui derivano alcune definizioni: sensuale, istrione, mestierante, geniale, ecc. In America il caso Welles è più ristretto: come regista è un elemento « intellettuale », un po' troppo, scaltro, aristocraticamente difficile. Da un punto di vista americano si sa subito come catalogarlo: « uno snob geniale, malato di europeismo ». La critica italiana abituata alla lezione del mito del *primitivismo*, può riassumere i primi precedenti vocaboli in uno solo: il primitivo. Ma diffidate dei primitivi!

Come « letteratura » Orson Welles non è James, nè il classicista T. Wilder, nè il brutale Sandburg, nè l'America amara nell'antepica minore di Lee Master, eppure è l'intelligenza americana, una parte della generazione universitaria di Harvard o Columbus in lotta contro l'accademismo e la retorica degli Emerson e dei Thoreau tradizionali: è l'intellettuale d'avanguardia.

Nel 1919 i giovani turchi della nuova generazione universitaria, combatterono sotto la guida del ribelle Pound la battaglia per il rinnovo delle forme e la libertà dal puritanesimo e da Whitman: li spingeva l'Europa che avevano conosciuto sui campi di battaglia, il vecchio continente dai reticolati di Frisia e dalla etichetta *dada*. Ma la « depression » stava alle porte: c'era il proibizionismo, gli scioperi, il sud con i linciaggi, un mucchio di cose di cui occuparsi in casa propria e la generazione ribelle si rivolse alla « protesta sociale ». Solo alcuni dei ribelli rimasero per proprio conto: ed erano i più vecchi: Hemingway con la stanca generazione degli Americani a Parigi, in cerca d'un sapore pagano nella Spagna dei toreri, e Pound il « miglior fabbro », prossimo super-traditore e speaker del fascismo da radio Roma in tempo di guerra, intento a ricercare esotismi antiquari nelle letterature medioevali euro-asiatiche, il giovane T. S. Eliot cinico scriveva « Gli uomini vuoti », per definirsi più tardi, dopo la « crisi », cittadino inglese, cattolico classicista e reazionario in politica, E. E. Cummings, falso poeta, rimase alle sue forme di futurismo barocco, O'Neill meditava anch'egli una « conversione » al cattolicesimo. Sono questi gli *escapists*, i fuggitivi, la generazione perduta del primo dopo-guerra alla ricerca d'un paradiso classico che li salvasse dalla apocalisse d'un inferno puritano. Erano il gruppo d'urto di un'avanguardia di ribelli; falsi primitivi in Europa, falsi europeisti in America, fabbricanti di crisi e conversioni, il loro fascino è stato intenso sulle *élites* aristocratiche e intellettualistiche delle nuove generazioni universitarie.

Sulla corrente degli *escapists* si è affacciato l'istrione Welles, l'uomo della crisi in « Quarto potere », prossimo, crediamo, in modo clamoroso, convertito al cattolicesimo.

L'« idea » che egli diede a Charlie Chaplin per « Monsieur Verdoux », sembra indicare in lui, per un momento, la polemica della società capitalista, ma troppo personale e aristocratico per credere veramente a dei problemi, che non fossero di forma, Orson Welles si volgeva in « Quarto potere », alla condanna formale dell'America; egli, il primitivo in Europa, esprimeva in modo inquietante la polemica del cattivo gusto nella civiltà americana, come già avevano fatto Pound ed Eliot e gli altri della precedente generazione perduta.

Il suo inizio da una radio di New-York e la trasmissione ai Marziani, già indica d'altra parte quel suo gusto facile e spettacolare, un po' simile alla mascella di squalo in testa, i baffi, i sassi contro le vetrine delle mostre ufficiali a New-York, la posizione scomoda dei piedi incrociati nel dipingere, d'un altro giocoliere, questa volta un europeo recatosi in America, il « grande masturbatore » Dalì, convertitosi naturalmente anche lui, sulla scia della ex generazione perduta, al cattolicesimo.

L'espressionismo allucinato, limitato dal senso spettacolare e esibizionistico è un po' una seconda natura che Orson Welles può usare quando e come vuole.

Giocoliere degli specchi nella « Signora di Scianghai », tradisce con un finale virtuosistico, la stringatezza narrativa d'una buona parte del film: il viaggio sullo *yacht* verso i caldi mari australi con l'atmosfera di sensualità e ossessivo dei fatti.

Ma il giocoliere degli specchi che fa a pistolettate con un'ottima Rita Hayworth, non tradisce Orson Welles in « Quarto potere », certo il suo miglior film e a nostro parere uno dei più importanti, nei suoi significati polemici, del cinema americano.

« Quarto potere », nasce dalla felice aderenza d'un tipo e d'un personaggio. Welles ripete nel cinema quello che Pound in « Cantos », e T. S. Eliot nei poemi della crisi e Cummings nelle sue poesie, avevano fatto nel campo della letteratura.

Il trionfo del cattivo gusto e del barocco come polemica d'un mondo. Polemica ad un gusto dunque, « Quarto potere », è l'espressione ancora dell'inferno e del caos della forma in cui l'uomo è caduto, mentre nella « Signora di Scianghai » era la piovra del sesso a risucchiare l'uomo stesso, secondo la terminologia puritana.

Poi verranno « Macbeth » e « Otello » che rappresentano il tentativo di assestare il caos della forma nel filone culturale europeo, il che è come voler salvarsi dall'apocalisse romantica anche se « Macbeth » è un personaggio pre-romantico, perchè per gli *escapists* americani l'inferno è quello a cui si troverà il proprio risolversi nella ricerca d'un contenuto certo, su cui non si può dubitare.

Il cattivo gusto, il barocco gonfio e voluto non è primitivismo ma reazione al primitivismo. Shakespeare avrebbe dovuto fornirgli la risoluzione, almeno un purgatorio, rispetto al disfaccimento di « Quarto Potere », ma la prova forse non è bastata e forse Orson Welles avrà bisogno d'una conversione.



AUTONOMIA o BIENNALE?

inchiesta su venezia

Le domande che abbiamo creduto utile rivolgere alle maggiori personalità del mondo del cinema, della cultura e dell'arte sono le seguenti:

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, nonché 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?.

Hanno risposto nel precedente numero: Blasetti, Gemini, Calvino. Abbiamo ora le risposte di:

M O N A C O

Prima di rispondere alle domande poste occorre fare una premessa: non bisogna dimenticare che l'aver inserito, a suo tempo, la Mostra Internazionale d'Arte cinematografica in seno alla Biennale di Venezia, acquistò un grande valore in quanto il cinema venne, si può dire, solennemente ammesso tra le Arti figurative e quindi riconosciuto come vera e propria espressione d'Arte.

Dal punto di vista tecnico e pratico è ovvio che, data l'importanza assunta, sia nel campo nazionale che internazionale dalla Mostra d'Arte Cinematografica, sia opportuna una larga autonomia della Mostra stessa, pur restando essa nell'orbita della Biennale di Venezia.

G E N I N A

Quando vent'anni fa sorse la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nessuno poteva prevedere lo sviluppo ch'essa avrebbe avuto con il passare degli anni, fino a diventare più importante della Esposizione di Arti Figurative e del Festival d'Arte Drammatica e Musicale, le due altre manifestazioni che, insieme alla Mostra del Cinematografo, compongono la Biennale.

Ritengo perciò che è giunto il momento per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di liberarsi da ogni tutela e di vivere di vita propria: quindi « sganciamento » dalla Biennale e sua costituzione in Ente Autonomo.

B E L L O N Z I

Ben volentieri avrei aderito al Suo desiderio di conoscere la mia opinione (d'altronde di nessun peso) sulla interessante « Inchiesta su Venezia » promossa da *Filmeritica*.

Purtroppo io ignoro tutto del problema e non posso intervenire, dunque, neanche con una risposta svagatissima.

Nel prossimo numero le prime risposte dei giornalisti cinematografici.

Una stagione futura

di

LUIGI BARTOLINI

Ho pensato alle possibilità avvenire del Cinema: esistono scuole pubbliche di ogni ordine e grado; e così potrebbe esistere un cinema diciamo di diversi gradi: conformi alle diverse esigenze dei diversi spettatori. Però sebbene tale ipotesi sia idealmente interessante, è anche vero che se consideriamo che nelle pubbliche scuole l'insegnamento risulta troppo spesso formalistico, meccanico, e serve più quale mezzo per diplomare e per abilitare che non quale mezzo di elevazione spirituale, io penso che anche in un cinema di Stato accadrebbe la stessa cosa; ed anzi sono convinto che praticamente i governi se ne servirebbero quale loro mezzo di propaganda, e magari di propaganda elettorale spicciola o di più bassa propaganda ancora.

Allora, scartata tale prospettiva, vediamo come si potrebbe fare per dar vita ad un cinema spiritualmente educatore: il problema non è di facile risoluzione. Prima occorre essere convinto della sua esigenza; ed anzi occorre essere convinti che il Cinema non possa più continuare nella strada battuta sinora; strada caotica e senza alcuna mèta raggiunta fuorché talvolta quella di valorizzare l'abilità dei registi e quella degli artisti attori. Bisogna, infatti, effettivamente riconoscere che il Cinema ha dato degli ottimi soggettisti, degli ottimi registi e soprattutto degli ottimi artisti. Tutti quanti, però, si sono trovati più o meno a disagio nel regno del Cinema; e vi ci sono trovati per le ragioni che sin da principio ho esposto.

Non si può formulare nessuna ipotesi circa il Cinema avvenire, perché non sappiamo se le presenti forme di esistenza sociale permarranno e dureranno o se la povera umanità dovrà essere soggetta a nuove rivoluzioni nella speranza del raggiungimento di migliori forme di convivenza civile e sociale. Per esempio: se l'Europa riacquistasse il prestigio e la potenza attraverso una grande Confederazione, allora i vari governi confederati potrebbero dar vita ad una grande organizzazione direttiva delle Arti mettendo a disposizione di essa il denaro occorrente per il loro risorgimento e sviluppo. Anche il Cinema potrebbe allora trovare la sua Banca e i suoi fondi a cui soggettisti e registi, (aboliti automaticamente i singoli produttori), potrebbero rivolgersi allo scopo d'ottenere i mezzi finanziari necessari per la realizzazione delle loro opere. Certo è che abolito il produttore, tutti coloro che amano il Cinema trarrebbero sospiri di sollievo, giacché allora sì che veramente si potrebbero fare dei films spiritualmente educativi. Il pubblico non li accetterebbe? È questione di conoscere la psicologia del pubblico. Il pubblico accetta tutto ciò che gli venga magistralmente prospettato. La psicologia delle masse è tale che «dove va una guida, gli altri storni umani seguono». E che la psicologia umana sia tale voglio dimostrarlo con un esempio: in Italia non esistevano fogli settimanali a base di gambe di belle donne; ora invece abbondano ed

anzi esagerano. Perché? Perché è bastato un primo lusingatore di più o meno onanismo a far sì che a costui ne seguisse un secondo, eppoi un terzo e via discorrendo. Ma è anche vero che in altri tempi (italiani) ad un San Bernardino da Siena fu possibile, nella pubblica piazza d'una nobile città italiana parlare, alle adunate masse, di cose e di valori spirituali; e lo stesso fu possibile a frate Matteo da Bascio ed a Gerolamo Savonarola: che leggeva la « Divina Commedia » alle masse dei fedeli radunate in chiesa. La storia di noi italiani è piena di tali consolanti esempi: come quando il popolo fiorentino processionalmente seguì la pala d'altare dipinta da Duccio. Anche noi abbiamo conosciuto vecchi paesani che per andare ad ascoltare le opere di Rossini o di Pergolesi si sobbarcavano a fare trenta chilometri a piedi pur di raggiungere il Teatro dell'Opera nel capoluogo di provincia. Oggi, invece, si giuoca ad imbastardire le masse e ad abbassarle piuttosto che ad elevarle (ma è recente un'enciclica del Papa che raccomanda alle persone di chiesa di intensificare i loro sforzi affinché il desiderio spirituale risorga nell'anima di tutte le creature, anche le più modeste).

L'equivoco di molti nemici delle arti (come della filosofia) consiste in questo: nel credere che « spiritualità » significhi « costrizione » e significhi quasi impostura; anziché significare come significa cordiale ed umano amore. Io sono convinto possa esistere un Cinema che si proponga uno scopo educativo spirituale e che nello stesso tempo risulti gradito ai frequentatori delle sue sale. Sono convinto che un desiderio di « essere » ossia di non vegetare, esista in tutte le creature, anche nelle più umili. Oggi gli umili vanno agli spettacoli dai quali la spiritualità esula quasi al completo; come, secondo me, esula quasi al completo nei ludi sportivi. Il pubblico va al giuoco del calcio giacché effettivamente è facile capire che lì il problema consiste in una palla presa a calci sino a tanto che non viene sospinta in una rete; lì il pubblico va volentieri perchè sa che non è difficile capire il problema del giuoco. Ma se gli artisti ritornassero all'alta coscienza dell'arte, quale retaggio dei nostri antichi, ossia se le arti contemporanee cessassero di « paradossare » o, per esprimermi con una frase del Leopardi « se cessassero di stare sulle nuvole dei peggiori sofismi », se, in parole povere, l'Arte tornasse umana, ecco che non si vedrebbe per quale difficoltà le masse non dovrebbero di nuovo tornare ad amare l'esercizio dei valori spirituali. A maggior ragione le masse potrebbero ritornare all'amore dell'Arte, attraverso la giovane arte del cinema: arte che, pur rimanendo figlia ed ancella delle Arti maggiori, assumerebbe finalmente il suo vero aspetto di dissodatrice della povera umanità. Ma, purtroppo, siamo assai lontani dalla realizzazione d'un tale sogno. Io ho fatto qualche esperienza nel campo cinematografico e ne ho riportato la peggiore: quando scrissi « Ladri di biciclette », scrissi un libro diverso più ad un piccolo stuolo di lettori, essi stessi artisti o poeti. Essendo la mia letteratura di genere visivo ben si adattò ad essere portata sulla scena del cinematografo. Accadde, qui, che le mie intenzioni vennero non intese, anzi frustrate dal comune regismo, cercatore di effetti plateali, mentre non si capì la tesi originale ed umana contenuta nel mio libro. Scrivendolo io avevo pensato che, da Flaubert in poi, i romanzieri non avevano fatto che l'esaltare i più bassi istinti. La stessa eroina di Flaubert, madame Bovary, nella vita pratica non risulta che eguale ad una meretrice di provincia; ninfomane anzichenò. A Flaubert fece eco Verlaine: con i suoi « cari ladri e dolci assassini ». Invece io pensai che attraverso il romanzo si potessero ristabilire pa-

vecchie verità umane; meno romantiche e più reali. Ed ecco perché nel mio romanzo il protagonista dà scacco ai ladri: dimostrandosi « galantuomo » ma non per questo uomo sprovveduto di coraggio e di spirito. In altre parole, io cercai di sostenere una tesi morale « che non riuscisse indigesta al pubblico lettore »: vi riuscii? È certo, intanto, che il libro ha avuto le tredici traduzioni, cioè la traduzione in quasi tutti i paesi del mondo. Invece, De Sica e Zavattini vollero adattare « Ladri di biciclette » ai gusti del pubblico comune e, secondo me, rovinarono il mio libro e la mia tesi. D'altra parte, non sono soltanto io a lamentare le deformazioni che la letteratura subisce a cagione del cinematografo adattato al pubblico comune. È vero: alcuni registi enunciano l'allegro paradosso che la cosa meno interessante, in un film, è il soggetto del film: giacché, secondo costoro, tutto il valore d'una cinematografia consisterebbe nella virtuosità degli attori, nella bellezza fisica e nelle vesti delle dive, nelle acrobazie dell'operatore e della sua macchina, nell'abilità del fotografo e nel gusto del regista. Ma io invece sono convinto che per raggiungere l'effettuazione di un film d'arte anzi tutto occorra che sia splendidamente interessante il soggetto. Secondo me, il soggettista dovrebbe essere (e sarà) nell'avvenire la figura più importante del Cinema. Al regista dovrebbero essere permessi meno arbitri di quelli che gli vengono concessi attualmente. Ogni regista oggi si crede un padreterno: e per cui egli crede d'essere in diritto di far man bassa non soltanto di modesti libri, ma anche quando si tratti d'opere di Dostoevski o di Tolstoi. Io credo che nel Cinema dell'avvenire soggettisti saranno i più grandi scrittori ed i più grandi artisti ».

LUIGI BARTOLINI



E uscito:

CINEMA DELL'INTELLIGENZA

a cura di EDOARDO BRUNO e ALFREDO DI LAURA

Contiene:

colloqui con: Luigi Bartolini, Fortunato Bellonzi, Ugo Betti, Remo Branca, Irene Brin, Diego Calcagno, Vittorio Calvino, Giorgio De Chirico, Antonio Donghi, Jacques Ibert, Alberto Moravia, Alighiero Tondi, Renzo Vespi gnani, Simonetta Visconti, Roman Vlad, Flora Volpini
disegni di: Greco, Gentilini, Purificato, Mafai, Stradone

In vendita presso le migliori librerie al prezzo di L. 600

Richiederlo direttamente presso l'Amministrazione versando l'importo sul Conto Corr. Post. n. 1/33033

In omaggio a tutti gli abbonati annuali - Gli abbonati semestrali potranno riceverlo inviando L. 500 contro assegno

“ACHTUNG! BANDITI!..

CON *Achtung! Banditi!* un altro critico degli anni difficili passa dalla teoria alla pratica, dalla carta stampata alla macchina da presa. Un altro critico degli anni difficili, degli anni in cui, se non era per quel certo gruppo di amici « progressisti », il cinema italiano sarebbe veramente rimasto una marionetta senza scopo che si gingillava con commedie all'americana in omaggio al preteso nazionalismo fascista.

La pattuglia di punta aveva allora in « Cinema » il suo periodico di cultura, di una cultura che non andava troppo per il sottile e che per essere viva non abbisognava di altro che di una spinta ideologica vaga, sia pure, ma spontanea, senza eccessivi impegni. Una cultura che faceva intendere e solo in uno stadio intuitivo che, in ogni modo, quella ufficiale di un cinema « tutto va bene » non era la strada migliore.

Cultura, si disse dopo, « antifascista » ma non era esatto ch  allora quell'antifascismo nei giovani non era altro che un fascismo ad oltranza, un richiamo alle « origini », alla vita: e la confusione era tanta, che le dichiarazioni del Ministro Polverelli per un cinema « che si immergesse nella realt  » venivano scambiate nientemeno per dichiarazioni di netta avanguardia.

Comunque, l'approssimazione di quei giovani serv  a qualcosa, se dalle loro teoriche nacquero *Roma citt  aperta* e *Pais *.

Lizzani in quegli anni, aveva in s  del rivoluzionario, le sue parole in difesa di un cinema « antiformalista » sembravano appassionate parole in difesa dell'arte: ma erano, il pi  delle volte, giochi dialettici, espressioni dettate pi  che altro dal buonsenso e da felici intuizioni. In ogni caso non potevano essere seriamente ritenute come premesse per un vero rinnovamento culturale. Eppure da allora ad oggi, Lizzani e gli altri della pattuglia (e a quella pattuglia si sono aggiunti man mano anche coloro che allora erano contro) sono rimasti fermi a quelle enunciazioni generiche che non dicono nulla, di concreto e di valido e si credono ancora di essere il gruppetto di punta.

Oggi non   pi  il tempo della lotta, cosciente o incosciente, per la libert , quel tempo nel quale indiscriminatamente di ogni intelligenza si poteva fare un fascio di « vive forze nazionali ». Oggi, per ricostruire, si richiede una sicura e cosciente preparazione, e basta con le frasi generiche da orecchianti, sul realismo e sull'arte del « nostro tempo ». Molti giovani di allora sono giovani invecchiati; sono, cio , maturati senza dirci, poi, nulla di nuovo, arrestati a met  della loro evoluzione evirata.

Per questo se si parla di crisi del cinema italiano si dice cosa esatta ma la crisi   un problema di crisi di cultura e nient'altro. *Achtung! Banditi!*   un esempio: a dir bene di questo film elogiandone le sole intenzioni, fermandosi a quel che Lizzani voleva dirci,   troppo facile:   un po' fare una marachella al lettore. Perch    vero che   importante nel film l'assenza di retorica e l'aver voluto vedere quei personaggi come gli antieroi, come gente vagamente

preparata, assalita persino dai dubbi e che a volte non lottava neppure per degli ideali ma per difendere sé stessi, la patria e il lavoro; ma tutto questo non basta, resta allo stato intenzionale e se si eccettua la breve scena del tram in corsa per le strade deserte di Genova, non ci sono altri momenti « sentiti » nel film. In tutto il resto, non una parola, una frase che valga ad esempio, quella commozione profonda di una delle tante « lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana ». Perché è proprio vero che alla commozione ci si arriva o attraverso la semplicità o attraverso la conoscenza profonda dell'animo umano, cioè attraverso una vera cultura. Quella che manca a quei giovani d'oggi.

“ BUONGIORNO, ELEFANTE! ”.

FRANCIOLINI è tutto in quel suo primo film *Fari nella nebbia* che, resta ancora la sua opera più tipica. Un realismo di maniera, una storia di operai, vista, così, senza introspezioni e concessioni alla psicologia dei personaggi. *Ultimo incontro* prosegue nella scia di questa sua impostazione grossolanamente realistica; un film inutile, senza prospettive e senza nessun tentativo umano di avvicinarsi ai personaggi; senza nessuno sforzo per comprenderli, per uscire in qualche modo, dalla convenzionalità di una trama da romanzo a fumetti. Per questo i personaggi del film sono visti con la solita schematizzazione tipica, per cui a lungo andare, l'Emma di questo film si confonderà con la Anna del film omonimo e con chissà quanti altri personaggi similari. (Franciolini, tra l'altro, non ha neppur ben raccontato la sua storia, se vogliamo, a differenza di Lattuada che sa quel che vuole e *Anna* riesce così a camminar dritta per la sua strada). Franciolini, di recente, ha firmato anche *Buongiorno elefante!* di Vittorio De Sica. Sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico e Cesare Zavattini, questo film realizzato da De Sica, è degno di una certa attenzione. Ripropone, se vogliamo, gli stessi argomenti che ci suggerirà più tardi *Umberto D.* (a tutt'oggi il film non è ancora uscito a Roma), ma in chiave leggermente favolistica: è un film, insomma, assai più vicino per certi versi al *Miracolo a Milano* di quanto a prima vista, forse, non sembri. Franciolini ha diretto l'edizione con cura, ma De Sica ha suggerito i momenti migliori, i momenti più umani, sommessi, la presentazione di questo povero maestro di scuola: la scoperta, sul soffitto, della macchia d'umido, che assomiglia ad un cavallo (guarda Maria!... è un cavallo!...); la partenza dell'asiatico sovrano sempre sorridente; l'applauso della gente del casamento popolare. Là dove *Umberto D.* (a quanto ci dicono) è sordo, chiuso nel dolore, realistico sino al punto di dimenticare che nel mondo esistono anche i sogni e le speranze, altrettanto poetico è questo maestro che sogna con gli occhi del buono, che lotta con la forza del giusto che spera con la pazienza dell'uomo. De Sica è anche attore nel film e lui è il maestro, suoi sono quegli occhi limpidi, aperti, chiari che sanno intendere la bontà della gente. Perché anche nelle strade umide, anche nei cortili sperduti della povera gente, anche sotto la minaccia di uno sfratto imminente c'è posto per il sorriso e per la bontà.

Ma De Sica proprio nei film da lui diretti dovrebbe ritrovare in fondo a sé stesso questa molla ricostruttiva, dovrebbe ridarci la speranza, dovrebbe poterci un giorno cantare la bellezza della vita, perché vivere vale sempre la pena.

Buongiorno elefante! è un film « minore » sotto certo aspetti, tutta la seconda parte appare meccanica e fredda, ma è uno spiraglio di sole, di luce, che interrompe quel buio della miseria e dell'egoismo.

Scrivemmo, su questa stessa rivista a proposito di *Miracolo a Milano* che quello che manca oggi, ai nostri registi, è la visione costruttiva della loro polemica, la forza di superare le contraddizioni di una realtà che essi condannano, per la visione degli elementi positivi che pure non mancano. Che De Sica sia veramente il primo a mettersi in linea per questo superamento! Se vuole, il film che si appresta a realizzare sull'Italia di oggi, potrà essere veramente il film nostro, il film di una realtà che deve essere poesia e speranza.

EDOARDO BRUNO





« Le bureau du coton à la Nouvelle-Orléans », di Delacroix

LA FOTOGRAFIA E L'ARCADIA

di

GEORGES SADOUL

III

L'istantanea ottenuta col collodio umido rivoluzionava dunque la fotografia. Ma, perchè la fotografia divenisse arte, non era necessaria la istantanea. Già dal 1845 Ottavio Hill, aveva fatto della vera arte proprio perchè doveva servirsi, per i suoi calotipi, di un tempo di posa così lungo da dover lasciare gli occhi dei modelli nell'ombra affinchè non si vedesse che erano obbligati a chiuderli.

Per questo avevano torto anche tutti quelli che, con Ingres, proclamavano che la fotografia « si riduce ad una serie di operazioni puramente manuali » o, con Delacroix, secondo cui a causa di esse « l'artista diviene una macchina attaccata ad un'altra macchina »; perchè chi fotografa deve scegliere il punto di vista, l'inquadratura del soggetto, la composizione, la posizione del modello, l'illuminazione e, infine, il momento della ripresa. Nel caso dell'istantanea, la scelta di questo momento diviene in molti casi essenziale, perchè permette di cogliere l'espressione, forse fuggitiva, che rivela la fisionomia particolare del modello.

E' questo che permette al fotografo di diventare un artista. Egli è allora « il pittore della circostanza e di tutto ciò ch'essa suggerisce di eterno... ».

Questa frase era stata scritta da Baudelaire per lodare, non i ritrattisti Nadar o Carjat, ma Constantin Guys, « pittore della vita moderna ».

Un recente libro ha messo assai intelligentemente a confronto i celebri acquarelli di Guys con le fotografie contemporanee (1).

Guys, malgrado gli anatemi dei suoi amici Delacroix e Baudelaire, ha eseguito parecchie delle sue opere ricavando il motivo da fotografie. Sovente il fotografo, pur senza avere l'arte di Nadar, ha saputo cogliere il senso dell'eterno, rappresentando un tipo di donna, mentre Constantin Guys s'arresta talvolta al contingente (2).

Nell'arte « meccanica » il caso può supplire al talento per creare un capolavoro.

* * *

Verso il 1860 alcuni fotografi trasportano il loro laboratorio — schiavitù connessa al collodio umido (3) — sopra veicoli appositamente costruiti, oppure se lo portano essi stessi sulla schiena, dentro dei grossi zaini da campeggio. Adolfo Braun e i suoi colleghi vogliono infatti fotografare i loro modelli, non più sotto la luce regolata e filtrata degli studi (identici a quelli dei pittori). Sulle crinoline delle belle turiste apparivano delle belle chiazze di sole e d'ombra.

La vera luce della natura (o, piuttosto, l'interpretazione ottenuta col collodio), fissata dalle loro quasi-istantanee, appariva per la prima volta in un documento grafico. Si mette a nudo così tutto il convenzionale che è insito nella illuminazione da studio. Ed è in quest'epoca che i migliori pittori abbandonano gli studi e vanno *en plein air*, « sul tema », là dove il modello è bagnato da una luce fuggitiva.

Dopo aver constatato l'abisso che separa « La sepoltura di Ornanis » di Courbet o la « Colazione sull'erba » di Manet dalle opere di Bazille o di Monet dopo che questi ebbero, dipinto nel 1886, dei soggetti analoghi nel bosco di Fontainebleau, Madeleine Rousseau concludeva in un recente articolo del *Musée Vivant*:

Questa rivoluzione pittorica... appariva dopo lo scacco della Comune, in un momento in cui la borghesia si credeva liberata dalle lotte sociali che, dal 1789, avevano così duramente ostacolata la sua ascesa e consolidate le sue posizioni. La nuova arte esprime il trionfo dell'individualismo, del liberalismo borghese, che pensa di non aver più concessioni da fare.

Ma pure, in questa disgregazione del mondo delle impressioni la cui luce corrode le forme e mina le fondamenta, bisogna scoprire i segni precorrittori del declino della società capitalistica.

Ciò sembra un po' il voler schematizzare i dati del problema, per limitarlo alla sola tecnica pittorica. Renoir, per portare un esempio, che illustrava *Nana* del suo amico Zola, e disegnava la figura eroica dei Comunardi.

(1) Editions du Chêne.

(2) Ciò è vero soprattutto per i visi. Guys preoccupato in particolare per l'atteggiamento e per l'arabesco, tende a stereotipare il viso dei suoi modelli.

(3) La piastra al collodio non si può più utilizzare quando è secca. E, poichè il collodio oscuro ambulanti, laboratori dov'essi preparavano la piastra immediatamente prima della ripresa.

non vi era certo portato dalle sole correnti « dell'individualismo e del liberalismo borghese ».

I legami che univano, riguardo sia all'amicizia che alle teorie estetiche, gli impressionisti ai naturalisti, non erano dovuti certamente al solo caso e si conosce il cammino percorso da Zola, primo difensore dei pittori della nuova scuola.

Augusto Renoir dà un'impronta decisamente naturalistica ai suoi metodi allorchè, prima di dipingere il suo « Moulin de la Galette », così come Zola quando preparava « La terra » o « La felicità delle Signore », passa lunghi mesi a fare un'inchiesta, a base di conversazioni e di schizzi, presso gli *habitués* della sala da ballo di Montmartre.

La rivelazione dell'Impressionismo non è soltanto nella luce del *plein air*, ma anche la fusione, stimolata dalla fotografia, fra il modello e il suo ambiente. I Primitivi univano, con una certa arbitrarietà, le figure ufficiali della Vergine e dei Santi, poste in primo piano, con dei paesaggi minuziosi, visti in lontananza, dove si rivelano talvolta, meglio che altrove, il loro animo e le loro preoccupazioni sociali. Gli Olandesi avevano saputo fondere personaggi e sfondo, ma quasi esclusivamente nel ristretto mondo degli interni. Gli Impressionisti non si contentarono di immergere i loro eroi nella screziatura del sottobosco: essi cercarono soprattutto, e in modo più universale dei loro predecessori, di porre ciascun personaggio nel proprio « ambiente » (4) che è spessissimo sociale, come possono testimoniare « le Moulin de la Galette », « le Bar des Folies Bergères » di Manet, « l'Assenzio » di Degas, o quella piacevole terrazza di una proprietà della Linguadoca dipinta da Bazille.

* * *

A voler considerare la pittura troppo esclusivamente sotto il punto di vista tecnico, ci si dimentica del soggetto e della maniera di trattarlo. Il soggetto degli Impressionisti, esattamente analogo al soggetto dei romanzieri naturalisti (5), li spinge a legare strettamente lo sfondo con le figure di primo piano, a porre persino degli oggetti in primo piano, avanti alle figure, contrariamente alle regole classiche della composizione. Ma io non credo, come Madeleine Rousseau, che relegare « questi bevitori d'assenzio dietro i tavolini di un caffè » significhi per Degas, e per noi, fare dell'uomo « un elemento dell'insieme, con lo stesso valore di un bicchiere, una tavola, un mazzo di fiori ». Qui il tavolino rotondo di marmo, la caraffa sul vassoio di ferro bianco, il giornale attaccato alla stecca di legno, il bicchiere, hanno per i modelli del ritratto: l'incisore Marcellin Desbouts e la sua amante, lo stesso valore degli oggetti simbolici che il fotografo Disderi poneva maldestramente in mano agli scrittori e agli artisti. Questi attributi non sono stati presi fra le anticaglie dell'accademismo, ma nella vita sociale: essi sono la caratteristica della *bohème*, e la scelta accurata del dettaglio da parte di Degas annuncia una ulteriore forma della fotografia: il Cinema, con i suoi primi piani di oggetti significativi (6).

(4) Questa parola è un neologismo introdotto nella nostra lingua verso il 1830 dai simbolisti e dai naturalisti.

(5) I soggetti degli Impressionisti scandalizzarono gli Accademici molto più che « le ombre viola » o, più tardi il « puntinismo ». Ma il soggetto — che non deve andar confuso con l'aneddoto — meriterebbe uno studio speciale.

(6) Ma già prima della fotografia e per preoccupazioni di consimili problemi estetici, Goya impiega questo procedimento, nella « Giovinezza » per esempio.

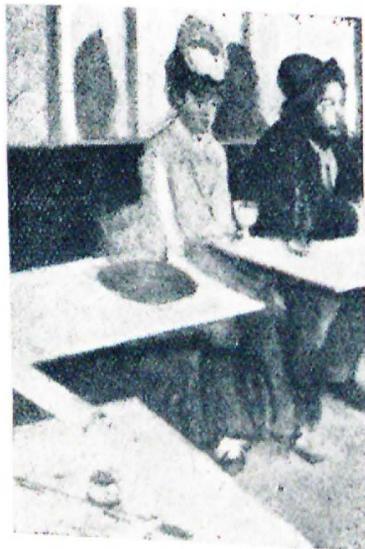
Ma allorchè il soggetto diviene più complesso (cioè nel caso del caffè concerto o del teatro, temi favoriti dagli Impressionisti) questa fusione fra sfondo e figure principali rischierebbe di arrecare confusione; perciò i pittori hanno ricorso a diversi procedimenti proprio per evitare questo inconveniente. Essi danno per esempio al fondo una certa morbidezza — ciò che non toglie niente alla precisione di esatti dettagli, come ne « le Bar des Folies Bergères » di Manet; e questo effetto si avvicina a quello di certi obbiettivi fotografici, già in uso nel 1870 e in seguito molto adoperati nel cinema. Oppure essi tagliano i personaggi accessori e non lasciano vedere che il lato destro del loro corpo o i loro piedi usando un sistema del tutto opposto alle regole classiche della pittura e che derivano direttamente dalla fotografia.

L'inquadratura de « L'Assenzio », di cui si è già notato il significato sociale, ha trovato la sua ispirazione tecnica dalle foto d'amatori; e non avremmo bisogno della testimonianza di Paul Valéry per sapere, attraverso uno studio sulle pitture, che Degas si dedicava con passione alla fotografia. La sua opera, particolarmente fra il 1870 e il 1880, è sotto la diretta influenza dei successori di Niepce e Daguerre.

L'inquadratura rimpiazza la composizione classica ne « l'Orchestra dell'Opera » (1869) con le danzatrici decapitate e i musicisti in primo piano; nell'impressionante ritratto de « Il Visconte Lepic e le due figliole » (1873) immobilizzati dall'obbiettivo in piazza della Concordia; in « Un caffè del Boulevard Montmartre » tagliato dai pesanti pilastri di ghisa; in « Le danzatrici davanti al focolare » (1879) presa di vista dal basso; o ne « Il campo delle corse » (1880) con il personaggio in primo piano, ridotto per il quadro a un mezzo dorso e una mezza testa e il cavallo al galoppo immobilizzato come in un'istantanea.

(Continua)

GEORGES SADOUL



« L'assenzio », di Degas



Fascismo e letteratura

di

LUIGI CHIARINI

LE recenti e tuttora non sopite polemiche intorno ai rapporti tra Fascismo e letteratura mostrano a sufficienza che esiste negli spiriti più vivi ed attenti un tale problema: anche se non è completamente chiarito e risolto, anzi appunto per questo. Un problema che si ricommette e s'inquadra in quello più vasto dell'arte fascista. È vero che le tesi più disparate sostenute in proposito han creato non poca confusione, tanto che appare difficile scernere il buono dal cattivo, il vero dal falso; ma, comunque, esse provano la concretezza di questa esigenza, la volontà di rinnovamento che esiste anche nel campo della letteratura. Il che vuol dire che il Fascismo è penetrato profondamente negli spiriti e con la sua viva realtà fa sentire ad ognuno il bisogno di rivedere certi atteggiamenti di fronte a problemi che parevano passati in giudicato. Riporta in sostanza la vita in ognuno di noi in quanto non vi sono problemi (che non siano empirici) che possono dirsi una buona volta risolti in modo definitivo: e sempre che muta il nostro atteggiamento morale ecco che ci troviamo con tutto un mondo da rivedere e da rifare: con la necessità di ricostruire una nuova sintesi in cui ogni aspetto dello spirito si armonizzi ed abbia il suo posto. Esigenza che ognuno, che sia veramente uomo, sente in modo profondo e categorico.

Così l'han sentita anche critici e letterati, i quali, a un certo punto, han capito che bisognava rendere conto di codesta loro attività al Fascismo.

Resa di conti, signori, ma non a un tribunale di gerarchi o a un organo qualsiasi di partito, bensì alla propria coscienza nella quale si era andato maturando a poco a poco, questo fatto spirituale nuovo che è il Fascismo; forza viva e operante al di fuori di ogni schema intellettuale e che gli schemi intellettuali, appunto, ad ognuno di noi imponeva di rivedere. Perché a un certo momento si son creati nella coscienza degli individui contrasti e contraddizioni che esigevano una soluzione. Ed ecco che le polemiche hanno espresso questo stato d'animo. Abbiamo assistito allora a questo fenomeno, naturale per quanto possa apparire strano: che ciascuno per conciliare i dissidi interiori ha cercato di ridurre il Fascismo in equazione con le proprie idee precostituite e in sostanza di dimostrare che quelle e non altre erano fasciste.

Una specie di incapsulamento di un moto vastissimo, in schemi per loro natura, limitati e angusti. E abbiamo avuto così molteplici filosofie, etiche, estetiche, dottrine economiche del Fascismo, perché ognuno cercava di ridurre questo a sistema libresco e particolarmente al suo sistema. Ma abbiamo visto, d'altra parte, che la realtà, volta a volta, sconfessava e rompeva tali schemi e si dimostrava ribelle ad ogni scolastica e intellettualistica classificazione. Per cui, per restare nel campo dell'arte e più propriamente della letteratura, della quale qui si discorre, nessuna scuola critica e letteraria, ciascuna coi suoi pregi e difetti, ha potuto dimostrare di essere quella buona, quella fascista. E ciò era più che ovvio.

La verità, secondo me, è questa: che il Fascismo è una civiltà; un complesso di sentimenti, opere, pensieri assai più vasto di una filosofia, come sistema, di una dogmatica religiosa o comunque di una particolare dottrina. Talché nessuna di queste può presumere di interpretare l'ortodossia fascista ad esclusione delle altre e tutte, in un certo senso e qualora rispondano a certi principii, possono vantare il diritto alla cittadinanza fascista, ancorché tra loro diverse.

Una siffatta affermazione può urtare quei razionalisti astratti che vorrebbero uno schema preciso e limitato, una dottrina nel vecchio senso della parola, dalla quale tirare tutte le somme possibili e immaginabili e dedurre canoni precisi per tutto. Vorrebbero, costoro, non solo un'arte fascista, uniforme e brevettata, ma addirittura un modo fascista di portare il cappello o d'allacciarsi le scarpe.

Evidentemente non hanno pensato che il Fascismo non ha pastore di astratto dottrinalismo libresco come mostra lo scritto del Duce per l'Enciclopedia italiana che è pensiero, dottrina provata dall'azione e in azione (1). Il suo carattere, infatti, è la sua umanità e universalità, in quanto coglie la vita come sviluppo, movimento di moti complessi e diversi e ne fissa alcuni valori dinamici, senza volerli ridurre o immobilizzare con intellettualistiche camicie di Nesso. Per cui se si può determinare oggi una dottrina politica positiva del Fascismo attraverso i suoi concreti istituti e la sua storia, non si può dire che in tale dottrina vi sia tutto il Fascismo, il quale noi possiamo scorgere nella sua forza ognora creativa e propulsiva nel genio di Mussolini che, come ognuno sa, non si presta a definizioni di sorta. Esso, come uno di quei fenomeni rarissimi nella storia, rispecchia e conclude in sé il fluire della vita coi suoi molteplici aspetti. Proprio perché Egli è il fondatore oltre ogni sistema dottrinario o filosofico, di una civiltà, di un orientamento spirituale o, come Egli ha scritto, di una dottrina di vita.

Il che non vuol dire che il Fascismo sia qualcosa di vago e indistinto e di così vasto da divenire impalpabile e da non riuscire a vederne i contorni. Né che sia agnostico e indifferente di fronte ai problemi religiosi e filosofici. Perché in tutto ciò è un modo di concepire la vita e il mondo: una filosofia superiore o intuizione filosofica che è tale anche se non chiusa in schemi come quelli di Tizio, Caio e Sempronio; ma questi accetta e respinge secondo che consideri forze operanti nel vasto quadro della vita fascista.

E, infatti, a chi guardi bene a fondo nei varii e contrastanti atteggiamenti, non sarà difficile scoprire un tono fondamentale comune, una concorde discordanza, un credere in certi valori fondamentali, che costituiscono, appunto, la realtà operante del Fascismo negli spiriti: tanto più viva in quanto nel fondo di ogni coscienza esso liberamente si pone. Per cui il sentimento fondamentale e comune della vita, cioè come civiltà, che ha sì i suoi caratteri ben precisi e determinati, ma che è vita nel suo continuo divenire.

Tutto ciò mi sembra molto importante e da tener presente specie quando si parla di arte e letteratura fascista. Anzi, senza una premessa di questo genere si rischia di cadere

(1) Mi piace ricordare a questo proposito, del discorso pronunciato il 22 maggio 1936 XIV al Senato da Galeazzo Ciano, allora Ministro per la Stampa, questo brano dedicato alla revisione libraria: «Mettiamo bene in chiaro che non si tratta di una miope e gretta censura, che circoscrive la libertà dell'artista o limita l'espressione dello scenziato. Ogni pura manifestazione del pensiero è accolta, rispettata e diffusa».

in quei pericolosi e grossolani equivoci per cui l'arte fascista sarebbe l'arte di una data scuola oppure, e forse peggio, soltanto quella che ha un determinato contenuto. Nel campo della poesia, per esempio, la sola poesia civile.

E qui conviene sottolineare alcuni punti sui quali è necessaria una assoluta chiarezza perché il polverone polemico ha piuttosto offuscato l'orizzonte.

Da quanto detto finora appare più che evidente che per fissare i rapporti tra Fascismo e letteratura e stabilire come questa possa esprimere quello, non si tratta di indagare una particolare dottrina o filosofia, ma di illustrare i caratteri fondamentali della civiltà fascista. Sui quali non vi può essere alcun dubbio giacché sono di una chiarezza solare. Sarebbe qui fuor di luogo, e per lo spazio e per il tema che mi sono proposto, approfondire una siffatta indagine, ma non è inopportuno un rapido cenno. Innanzi tutto uno dei caratteri fondamentali del Fascismo è la sua essenza spiritualistica: inteso qui il vocabolo non a designare un particolare sistema filosofico, ma a riaffermare la supremazia della spiritualità e volontà umana costruttrice e responsabile del suo mondo. Il Fascismo reagisce contro ogni gretto realismo, contro ogni naturalistico psicologismo, ogni positivismo, utilitarismo, materialismo e illuminismo che considera rottami e detriti superati.

Da ciò una vigorosa riaffermazione di tutti i valori etici fondamentali: dal sentimento della Nazione a quello dello Stato, dalla religione (considerata in tutta la sua nobiltà) alla famiglia (cellula prima della vita sociale). Ed è quindi esaltatore e suscitatore delle sane virtù della razza, mentre instaura la giustizia e l'autorità attraverso la solidarietà sociale.

Propugna l'azione, ma intendendo questa non come contrapposizione del bruto fatto fisico ad una attività spirituale, bensì questa attività stessa estrinsecata nella sua forma concreta. Per cui non c'è pensiero, sentimento, fede, seriamente intesi, che non siano azione e non rappresentino, dunque, una presa di posizione di fronte alla realtà, un'assunzione doverosa e virile di responsabilità. Per ciò il Fascismo è anti-intellettualistico, intendendo con l'intellettualismo quell'atteggiamento fondamentalmente scettico che si risolve in una diserzione di fronte alla vita, caratteristica propria del tramontato mondo della cultura liberalistica. E conseguentemente il Fascismo afferma la fondamentale politicità di ogni azione umana, politicità alla quale per nessun motivo e con nessun pretesto possono sottrarsi uomini di cultura, scienziati, artisti, poeti.

E contro ogni torre d'avorio.

Il che non vuol dire che artisti, poeti, scienziati, uomini di cultura debbano fare della cattiva arte, poesia, scienza e cultura ed abbassare, insomma, la loro attività spirituale alla prassi politica, ma bensì sentire questa essenziale e fondamentale politicità che sta alla base della loro azione.

La quale sarà tanto più viva quanto più la loro scienza, arte, cultura e poesia, saranno veramente scienza, arte, cultura e poesia: seriamente intese; piene cioè di quella umanità che è, appunto, la loro politicità.

Il Fascismo esalta lo sport e l'educazione fisica, fondamento della sanità del popolo: ma sport e cultura fisica non intende in senso naturalistico, bensì spirituale. Vede in essi, cioè, un potenziamento della personalità umana, un'integrazione indispensabile di quelle forze spirituali che rappresentano la potenza di un popolo: resistenza alla fatica, amore del rischio e della lotta, generosità e cavalleria nel combattimento.

Sanità fisica e sanità spirituale sono la medesima cosa ed ecco perché il Fascismo all'una e all'altra prodiga tante cure.

Il Fascismo è per la virile gioia di vivere. Contro ogni pessimismo ed ogni ottimismo imbecille afferma la bellezza della vita; guardando in faccia le miserie e i dolori e pure senza credere in avventi utopistici di felicità assoluta, pensa che miserie e dolori possono essere superati dalla volontà umana, da una ben intesa solidarietà sociale.

Esso, in sostanza, rappresenta un grande nuovo umanesimo per cui lo spirito umano, superato l'assoluto individualismo, si pone al centro della vita consapevole della sua unità: concreta e non utopistica tale concezione della vita in quanto ad essa il Fascismo giunge attraverso gli anelli di una grande catena: individuo, famiglia, nazione, stato, umanità.

LUIGI CHIARINI

(Continua)

(Da «Fascismo e letteratura» - Istituto Nazionale Fascista di Cultura)

Un discorso "realista,,

di

J. GOEBBELS

LA vita non è così. Anche il singolo rappresentante di un ceto professionale non si comporta sempre nella vita come le attribuzioni della sua classe lo esigerebbero. Io mi rifiuto quindi categoricamente di ascoltare ammaestramenti di singoli ceti professionali o di istituzioni pubbliche in merito alla discussione se, in questo o in quel caso, il comportamento in un film di un membro di una determinata classe professionale sia compatibile con l'onore di questa professione. Per esempio la Federazione dei marinai tedeschi non deve sentirsi offesa se in un film, che si svolge fra marinai, accade un assassinio. I giornalisti tedeschi non devono sentirsi offesi se in un film è prenta un giornalaio che giustamente, e giustificatamente, riceve uno schiaffo. Con questo non viene offeso l'onore professionale. Così come esso non viene diminuito per esempio se un portiere trasporta un baule. Quindi non farà su di me nessuna impressione se la Federazione dei portieri tedeschi mi inoltrerà una protesta perchè un portiere si permise, potè o volere trasportare un baule. Poichè in certo qual modo gli uomini che appaiono sul film devono pur possedere una professione. Non è possibile rappresentare i conflitti della vita soltanto fra coloro che non fanno nulla, e non è neppure possibile evitare che di quando in quando si tratti in un film di ceto professionale dell'occasionale spettatore di quel film.

Inoltre è anche inevitabile mostrare l'ambiente delle varie professioni. Ma è del tutto ingiustificato, stupido e sciocco sentirsi offesi nella dignità professionale. Quando per esempio i contadini dicono: «non è così che un contadino tiene le redini», o quando gli operai di una fabbrica dicono: «non è così che lavoriamo col martello», essi non possono comprendere sul momento per quali ragioni, per quali necessità artistiche, il regista ha deciso in un modo piuttosto che in un altro. Queste cose il ceto professionale non è in grado di giudicarle e non è neppure il suo compito. Esso deve difendere soltanto l'onore ed il diritto della classe da lui rappresentata, ma nulla più. Esso non deve avere nulla da ridire circa l'espressione artistica con la quale viene riprodotta la sua professione, sulla sua etica e sul suo onore poichè su ciò spetta a decidere alle comuni autorità statali, popolari ed artistiche.

Ho fatto notare in principio che i problemi, i quali finora sono stati oggetto di discussione nei riguardi del cinema, non sono, a dire il vero, problemi che meritino di essere discussi. Ma che la discussione sia necessaria, che essa abbia un effetto stimolante, rappresentando un elemento positivo ed attivo della concezione artistica, non vi può essere alcun dubbio. Essa deve esistere. Essa deve anche aver luogo fra artisti. Soltanto che l'artista deve evitare il pericolo che la discussione prenda il sopravvento sul lavoro ed a lungo andare adombri quest'ultimo. Poichè compito dell'artista non è discutere, ma lavorare. Ancora oggi vale per lui la parola di Goethe: «Crea artista, non parlare».

Inoltre è mia opinione che i programmi politici del cinema, da diverse parti pateticamente annunciati con tanta abbondanza di frasi, non ci hanno fatto per ulla progredire. A noi tedeschi, come popolo di poeti e filosofi, non sono mai mancati dei programmi. Per esempio noi non abbiamo mai avuto tanti programmi economici come nell'epoca in cui noi avevamo 7 milioni di disoccupati. E' per questo che nell'anno 1933 il rimprovero più grave che ci veniva mosso era quello di non averne alcuno. Il miglior programma consiste sempre nell'aderenza alla vita, nella conoscenza degli uomini, nei fiduciosi e socievoli rapporti con i medesimi, nello studio dell'anima umana, e nel sapere adeguare norme e metodi a tutte queste cose. Quetto che a noi oggi manca non sono i programmi, ma i buoni film. Perciò se oggi qualche tedesco sente il bisogno di coadiuvare, deve farlo nel posto adatto, che non è nelle pagine di qualche giornale, ma negli studi cinematografici.

Noi non siamo soffocati dall'abbondanza di talenti, ma proprio dal caso contrario. Non avviene che vi siano degli aspiranti davanti alle porte in attesa di occupare un posto, ma il contrario: noi abbiamo dei posti per i quali non vi sono aspiranti. Con altre parole: in un'epoca che ha tanto bisogno di ingegni, di personalità, e di uomini che possiedano coraggio e forza, quando ci si prende una responsabilità non significa che è venuto il momento di discutere, ma il momento di agire.

Oggi non mi si può più venire a dire: «Noi non abbiamo la possibilità di agire». Questo avrebbe forse potuto essere ancora giustificato un anno fa. Ma quest'anno coloro che creano il film sono entrati a bandiere spiegate a fare parte dei Consigli di vigilanza. Con questo essi si sono presi una responsabilità di cui non possono poi disfarsi, con frasi ampollate, sulle pagine di un giornale. Poiché non è possibile che si prenda parte ad un'opera e contemporaneamente ci si assuma il diritto di criticarla. A che cosa ci porterebbe questo? Sarebbe precisamente come se io esigessi per me il grato diritto di cooperare al governo dello Stato, ma d'altra parte pretendessi pure il grato diritto di criticare pubblicamente lo Stato. Il diritto di critica è sempre un diritto condizionato, ed ogni critico deve tener ben presente, nell'esercitare le sue funzioni, che un bel giorno egli si troverà dinanzi all'ingrato dovere di prendere sul serio la sua critica e di accettare il compito che gli verrà assegnato. Poiché per lo più questa critica è così incompetente e così piatta che essa non può che meravigliare e sbalordire chiunque s'intenda un pò delle cose.

Come può un estraneo giudicare la difficoltà dei problemi? Che idea può formarsi delle grandi preoccupazioni economiche, tecniche ed artistiche con le quali devono tormentarsi coloro sui quali incombe realmente la responsabilità e che hanno il coraggio di assumerla? Che ne sa un critico, eroe della penna, quante fatiche e preoccupazioni costi il solo fatto della equa ripartizione del lavoro negli studi cinematografici, senza parlare poi delle preoccupazioni economiche, tecniche ed artistiche. La critica è permessa solo a colui che conosce le difficoltà, che le combatte, che le comprende e che con la sua critica non vuol fare altro che proporre nuove regole per eliminarle. Qualsiasi altra forma di critica non è costruttiva ma è soltanto paralizzante, irritante, provocante, sfacciata ed inopportuna.

Questa critica è ancor più pericolosa quando essa non si presenta in veste borghese ma degenera in un facile appello agli istinti rivoluzionari, sempre presenti e latenti in un popolo. Questi signori rivoluzionari mi fanno sempre l'effetto di persone che vadano in giro in pubblico in pigiama e pantofole. I loro programmi sensazionali non hanno nulla a che fare con la rivoluzione, e le loro frasi sono così vecchie e così usate da ritenersi consuete già 15 anni fa. Con esse non si riesce ad adescare più nemmeno un cane.

Chi deve avere dunque ancora il diritto di critica? Il diritto di critica può essere esercitato con me a quattro occhi. Lo si può esercitare nei Comitati artistici negli studi cinematografici, nelle sale in cui i film vengono proiettati a scopo di essere esaminati e approvati. Questi sono gli Enti autorizzati alla critica. Ma la critica non deve essere esercitata da un pubblico che non conosce affatto le difficoltà e quindi non ha nessuna idea per sapere se essa sia giusta o ingiusta. Ogni critico deve essere pronto, in qualsiasi momento lo si chiami, ad occupare il posto che egli ha criticato, altrimenti non ne ha alcun diritto. Anche noi abbiamo criticato, ed anche abbondantemente. Credo che nessuno vorrà contestarci che all'epoca in cui eravamo all'opposizione siamo stati dei veri maestri della critica. Ma per noi essa non è mai stata fine a se stessa, non è stata un riflesso egoistico, una vana mostra davanti ad una massa priva di istinto ed incapace a giudicare. Per noi la critica è stata sempre il mezzo per raggiungere uno scopo. Con essa noi volevamo allontanare uomini da cariche che ritenevamo a noi assegnate dal destino. E nel momento in cui queste cariche rimasero vuote non abbiamo indugiato un secondo ad occuparle. Noi abbiamo anche parlato dei ranghi giovanili. Ma questi ranghi giovanili non hanno espresso le loro idee rivoluzionarie negli articoli dei giornali, ma questi ranghi giovanili, quando furono chiamati, hanno occupato i Ministeri e poi hanno fatto la storia. E' facile criticare quando non si è soggetti ad alcuna responsabilità, quando si fa della critica davanti al pubblico e lo si invoca a testimonianza di fatti sui quali esso non è affatto in grado di giudicare.

Del resto io ritengo questa specie di banale autoincensamento come perfettamente trascurabile. Gli si potrebbero applicare le seguenti parole di Goethe: «Il vano suono dei loro latrati dimostra soltanto che noi cavalehiamo». Poiché nel frattempo tutte le richieste che gli artisti tedeschi mi avevano continuamente fatte negli ultimi 5 anni sono state, una dopo l'altra tutte realizzate. Poiché quello che più importa, e ciò che mi si richiedeva sempre negli anni dal 1933 al 1937 era: «Noi siamo esclusi dalla produzione cinematografica, la produzione cinematografica è soltanto un affare, la produzione cinematografica è un'industria, gli artisti non hanno niente a che fare con essa. Noi artisti siamo soli a far riempire le casse, noi siamo costretti ad accettare qualsiasi soggetto, e si cerca di tacitare le nostre obiezioni artistiche con alti stipendi». Ma oggi non è più il caso di fare simili discorsi. Ma se anche fosse il caso allora, signore e signori, non lamentatevi con me e non lamentatevi con l'indu-

stria, ma lamentatevi con gli artisti che a vostra nome e per vostro incarico sorvegliano l'industria cinematografica tedesca.

Naturalmente io so che una trasformazione così radicale dell'industria cinematografica tedesca ha bisogno di un certo periodo di tempo. So bene che essa non può effettuarsi dall'oggi al domani, come pure io so che ogni singolo individuo deve anzitutto ambientarsi nel suo nuovo genere di lavoro, e deve prima di ogni altra cosa imparare a conoscere bene le difficoltà cui va incontro, poichè se si vede costretto ad assumere improvvisamente delle responsabilità, altrettanto improvvisamente se ne spaventa. Ma questo periodo di tempo sarà superato ed allora, ritengo, per lo sviluppo artistico del nostro cinema verrà il momento in cui gli artisti saranno veramente pronti ad assumere verso il pubblico la responsabilità per la loro propria arte cinematografica. Poichè in nessun paese e in nessun tempo l'arte cinematografica s'identificò talmente con gli artisti come avviene oggi da noi. Adesso non vi sono più scuse, nè verso enti direttivi nè verso il pubblico. Dopo essere state riordinate le basi organizzative dell'Ufa, della Tobis, della Terra e della Bavaria, dopo che noi abbiamo ripristinato una certa solidità nel caos economico di alcune di queste case cinematografiche, è venuto il momento in cui non basta più storcere la bocca, ma in cui si deve arditamente fischiare.

Con ciò vengo a trattare un problema che in questo momento minaccia di diventare acuto. Questo è il problema del film con i divi o del film «d'insieme», problema che è molto discusso ma nel quale, come al solito, il vero nocciolo della questione viene soltanto sfiorato. Non esiste film d'insieme che non debba essere anche interpretato da bravi attori come non vi è nessun attore così bravo da non avere bisogno anche di tutto un insieme, se si vuole che il film sia un bel film. Anche nel cinema, come in tanti altri campi, è giusto il principio che in fin dei conti l'opera deve essere sostenuta soltanto dalla personalità. Del resto chi sorregge il film è la personalità che emerge, affascina, magnetizza. Questo dunque con altre parole significa che noi non possiamo disporre di queste persone a nostro piacere. Non è mai un razionale impiego delle persone quello di far lavorare gli attori bravi nei brutti film e quelli scadenti nei buoni film. Al contrario ritengo che sia molto più corrispondente allo scopo se fra i cento film che si girano in un anno in Germania ve ne siano alcuni al disotto della media, sia riguardo al soggetto che alla regia e all'interpretazione, ma che per contro ve ne siano degli altri assolutamente buoni. Ma a questo si può ottenere soltanto quando per dei buoni soggetti si hanno a disposizione dei bravi registi e dei bravi attori. A ciò si collega un metodico disciplinamento delle persone sulle cui spalle ora grava effettivamente l'edificio dell'attività cinematografica tedesca. Con questo non è affatto detto che i bei film siano soltanto quelli che trattano soggetti seri e tragici e che i brutti siano quelli di carattere lieto e divertente. Al contrario, vi sono dei film monumentali, politici e dottrinali molto brutti e che sono stati da me proibiti, e vi sono dei film di carattere allegro, sereno e divertente che sono dei veri capolavori artistici. E' quindi incomprensibile come e perchè avvenga che l'attore che ha riportato trionfi inauditi e senza precedenti nell'interpretazione di film lieti e divertenti improvvisamente, quando ha raggiunto una certa notorietà, senta in sè l'ambizione di recitare in film tragici, monumentali, politici e dottrinali. Vi sono persone che con il loro aspetto destano un'impressione di serietà precisamente come ve ne sono altre che con il loro aspetto provocano l'allegria. Quest'ultima non è affatto una qualità negativa, al contrario. Io credo che oggi viviamo in un'epoca nella quale le persone che ci rendono lieti siano molto più necessarie di quelle che ci rendono tristi. Poichè questa è un'epoca che per sè stessa ci rende abbastanza seri, e non manca in nessuna occasione di richiamarci alla tragicità della vita e dei suoi avvenimenti. Quindi è del tutto giustificato il fatto di porre il film comico e divertente allo stesso livello, anche dal punto di vista della sua importanza artistica, del film serio e monumentale.

(Continua)

J. GOEBBELS

Sotto il titolo di « Antiaccademia » pubblicheremo gli articoli più interessanti che i nostri lettori ci vorranno inviare, certi così facenao, 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.

Ancora su "Un posto al sole,"

di

GUIDO GEROSA

A place in the sun » è un'opera che accomuna molto felicemente interessi psicologici ed umani, motivi poetici ed esperienze stilistiche. La maggiore attrattiva del film consiste nella fitta rete dei rapporti sentimentali, passionali, affettivi dei protagonisti, narrati con minuzie di analisi e lucida intensità di descrizione. Si tratta soprattutto di uno studio di anime: ed all'uopo l'autore ha scelto dei personaggi che si distaccano, per complessità e varietà di sentimenti, dalla normalità. George è un uomo preso dalla mania di elevarsi, in cui ambizione ed amore ora contrastano ora si accordano; Alice una donna piena di bontà e di passione, pronta a tutto sacrificare per la potenza del suo affetto; Angela una creatura di tenerezze ed impulsi incontrollati, rapita nei suoi sogni, inconscia di alimentare un fuoco così pernicioso. Sui moti d'anime di questi personaggi si svolge il film; e la loro storia d'amore acquista una tale suggestione che esclude qualsiasi vicenda marginale. Le altre figure restano fatalmente scolorite di fronte ai protagonisti; ed i protagonisti stessi vivono la loro storia non tanto come un seguito di azioni o di fatti quanto come uno svolgimento tutto interiore di pensieri, di mutamenti, di rapidi moti umani: è questa caratteristica di dramma tutto velato e reticente che dà all'opera il suo tono fondamentale di delicato intimismo e di sottile introspezione psicologica. Il film manca quasi totalmente di corposità, di avvenimenti concreti; è invece un succedersi di sfumature, di sguardi che rivelano una situazione, di travagli intimi. Si potrebbe contraddire a ciò denunciando la terribile concretezza della

morte di Alice o dell'esecuzione di George; eppure anche questi due avvenimenti appaiono quasi spogliati della loro corposità per riportarsi anch'essi a quell'atmosfera di spiritualità, d'interiorità, quasi d'astrazione, che domina il film. Infatti la morte di Alice è preparata dalla mirabile pagina della gita in barca, che svela le più profonde pieghe del cuore dei due amanti ed ha un andamento psicologico-lirico, che fa rifuggire da ogni interpretazione drammatica: non tanto la forza dei loro atti ci interessa quanto il sapore recondito delle loro preoccupazioni, dei loro timori, della loro passione. Per questo, « A place in the sun » è opera più psicologica che drammatica, più lirica che tragica: lontanissima, per esempio, dall'aere polemica sociale e dai toni altamente tragici del libro ond'è tratta. E non è tanto la storia dell'uomo divorato dall'ambizione quanto dell'uomo innamorato: e l'amore di George è narrato con grande verità. Gli slanci del cuore, le gioie, le delusioni, le bassezze, tutto quanto accompagna un amore vivo ed intenso, hanno qui una felice espressione. La loro analisi è lenta, minuta, priva certo di quei voli che sono nelle opere dei grandi artisti; ma la sincerità che la informa dà un tono di verità e di grande coerenza all'opera.

Però quanto s'è detto ci spiega soltanto il fascino, diciamo così, umano del film, la sua validità su un piano psicologico e narrativo, non su quello poetico. Giunge « A place in the sun » alla poesia? Ci fa partecipi di quel mondo diverso, libero, luminoso della fantasia, di cui parla il Gentile? Non diremmo: invero i moti dei personaggi hanno più vi-

vezza narrativa che respiro e calore poetico; figure di notevole rilievo umano, manca loro quel colore e quel profumo ch'è delle cose poetiche. La finezza psicologica non si libera nel canto; tranne in alcune sequenze che rivelano un certo lirismo: il colloquio tra George ed Angela nella sala da biliardo, le accurate delicatissime parole di Alice poco prima di morire («Pensa, se non ci fosse più nessuno e rimanessimo noi due soli al mondo...»), e — forse le più belle sequenze del film — i due saluti di Angela a George: prima ch'egli fugga («Ogni volta che mi lasci è come se fosse un addio», dice la ragazza tristemente) e prima ch'egli muoia («Addio, George: i nostri momenti più belli sono sempre quando ci diamo gli addii»). Qui i sentimenti — amore, dolore, tormento — si risolvono felicemente nell'immagine, senza che la commozione sentimentale si sovrapponga a quella estetica, come accade in altre pagine del film. Discutibili, a questo proposito, sono certe sequenze che descrivono il nascere e lo spegnersi dell'amore di George ed Alice, improntate ad un facile romanticismo; ma anche ricche, a tratti, di felici intuizioni psicologiche ed anche poetiche. La reticenza ed il pudore di Alice, ad esempio, trovano modo di esprimersi in note delicate e sottili. Le donne del film hanno entrambe un carattere malinconico, sfuggente, tormentato; la loro verità umana, come quella di George, è tutta racchiusa nella favola del loro amore.

Interessante è anche notare come nel film si avverta un vivo sentimento della natura: il lago delle acque gelide, i grandi alberi fronzuti, le quiete onde accanto alla riva danno l'avvio a delle notazioni suggestive. Si vedano soprattutto le inquadrature in cui George, accanto ad Angela, scruta l'orizzonte, o quelle dei due amanti sulla barca. In una se-

quenza, la natura assume anche un significato quasi umano, un riflesso dei sentimenti e delle irrequietezze che agitano l'animo, lo stormire di fronde sembra scandire il crucio desolato di Angela Vickers.

Stevens sfoggia in quest'opera una certa ricchezza di linguaggio, anche se i suoi moduli stilistici non sono del tutto originali e possano prestarsi a molti richiami di autori diversi. Comunque, parecchie soluzioni stilistiche, in rapporto ai moti vivi del film, acquistano singolari valori. Di grande efficacia è l'uso dei particolari nei colloqui amorosi, particolari che rivelano più profondamente gli stati d'animo. Meno approvabile è l'impiego di certe sovrimpressioni e dissolvenze: le quali valgono però, in taluni momenti, a togliere compostità alle scene e dar loro quel tono spirituale, intimità, liricizzante ch'è proprio del film.

E un'altra osservazione può aiutare a stabilire i reali valori del film: si pensi alla frase del padre a George: «Se tu, quando hai tentato di salvare quella poverina, avevi la mente rivolta all'altra ragazza, vuol dire che nel tuo cuore c'era il delitto», ed alle parole di George ad Angela: «Ora che ti vedo, comprendo che sono colpevole più di quanto non credessi». C'è qui adombrato un profondo concetto morale: l'azione esteriore non aggiunge nulla, di modo che è uguale fare o non fare il male, quando vi si è già consentito nel proprio cuore. Non importa che George non abbia ucciso di sua mano Alice: nella sua intenzione era il delitto, ed egli è colpevole. Alla complessità psicologica, allo slancio umano e talora poetico, si unisce quindi l'insegnamento morale: e tale ricchezza e varietà di motivi fanno di «A place in the sun» una delle opere più interessanti dell'ultimo cinema americano.

GUIDO GEROSA





IL SEGRETO DI FATIMA - Regia di Rafael Gil - Interpreti: Ines Orsini, Fernando Rey. (Esclusività: Italo-Iberica Film - Distribuzione: Audax)



Giovanna Pala è una delle interpreti del film **VENDETTA SARDA** diretto da Mario Mattoli per la «Excelsa Film». Altri interpreti sono: Walter Chiari, e Carlo Campanini (Distrib. Minerva Film). Il film è abbinato alla Lotteria Solidarietà Nazionale con premi da 1 a 70.000.000.

Precisazioni per un equivoco

di

RENATO MAY

Caro Bruno,

La pubblicazione sulla tua rivista della mia nota in merito al concorso soggetti, con la sigla A. L. ha portato ad uno spiacevole equivoco in quanto si è creduto di leggere in queste due iniziali il nome di Arturo Lanocita. La cosa mi spiace, perchè la scelta di tale sigla è stata del tutto casuale, sia perchè sull'equivoco che ne è derivato si è voluto costruire un raffronto assurdo che ingiustamente vorrebbe porre il presunto autore della nota in una luce sfavorevole di fronte ai lettori di «Cinema». I metodi polemici di «Cinema» mi sono purtroppo noti per esperienza personale e la cosa non mi meraviglia. Ti sarò tuttavia grato se vorrai pubblicare la presente chiarificazione che tende a ristabilire una verità arbitrariamente alterata, sia pure in una forma nella quale è difficile trovare a che ridire.

Egualemente sembra difficile trovare a che ridire sulla sostanza del problema, sfrondata di ogni acredine polemica. Ma anche in tale senso è solo questione di vedere le cose in buona fede e discutere adoperando o no lo stesso linguaggio. Potrei così rispondere brillantemente a «Cinema» che chi scrive di liquidi e di vasi s'è costantemente adattato nella sua pratica professionale alla funzione del vaso. Funzione non certo più nobile per il fatto che il liquido colava da uomini illustri piuttosto che da illustri sconosciuti. Ma so perfettamente che la faccenda sarebbe in sostanza ingiusta, di quella ingiustizia che rifugio, e che il film, l'idea del film, è indiscutibilmente altra cosa che il soggetto e l'idea del soggetto. Voglio dire piuttosto che gli argomenti sui quali la discussione è deviata nulla hanno a che vedere con i termini entro cui la questione era posta. Perchè altra cosa è giudicare criticamente i possibili rapporti tra soggetto e film, e altra cosa è giudicare un soggetto come possibile punto di partenza per la realizzazione di un film. Un concorso per soggetti cinematografici è un fatto pratico ed allora perchè negarne la validità pratica? La realizzazione di un film comporta la risoluzione di una molteplicità di fatti pratici dello stesso tipo. Quando un regista sceglie un attore, l'attore «vince un concorso», e se è fin troppo evidente che il suo peso nel film sarà dato più dalla sua aderenza all'idea del regista che non dalle sue potenziali pos-

sibilità personali (l'attore non è il film come il soggetto non è il film) è anche fuori di dubbio che l'attore vincendo il suo concorso ha fornito al regista quella materia che al regista stesso era necessaria per la espressione del suo mondo poetico. Anche l'assegnazione dei Nastri d'Argento, riflette giustamente un fatto pratico ed un pratico riconoscimento a quanti hanno dato al film il prezioso ed indispensabile contributo della propria collaborazione. Se così non fosse bisognerebbe assegnarne uno solo al migliore regista e gettare gli altri nel cesto assieme agli inutili premi internazionali, agli inutili concorsi allo stesso inutile cinema. (Ma... il film è un'arte, il cinema è un'industria). E questo è quanto si voleva dire.

Dunque proprio in forza degli stessi argomenti che mi si vorrebbero opporre, la validità e l'utilità del concorso soggetti risulta dimostrata. Rovesciare gli argomenti stessi come la focaccia nella padella del cuoco può essere divertente, come può essere divertente — «ma soltanto divertente» — la mia ritorsione sui vasi e sui liquidi. Ma questo serve a qualche cosa, sia pure in nome dell'alta cultura? La mia attrezzatura mentale è tale da farmi scoprire onestamente il mio gioco e tanto mi basta anche se una affermazione sui vasi così «impegnativa» dovesse far credere al lettore che l'«Amleto» di Olivier si debba attribuire esclusivamente a mio avviso al liquido profumato e prodigioso di Guglielmo Shakespeare. C'è da riconoscere che tutto ciò è alla fine divertente, per le conseguenze impensate che se ne possono trarre sul piano della ginnastica mentale. Capitò, come è noto, ad un tizio che ragionava di cause ed accidenti, di farsi cogliere dalla peste, e di andarsene all'altro mondo.

Mi resta da spiegare ai tuoi lettori, ed ai lettori di «Cinema» il motivo di un mio atteggiamento, di cui non per mia colpa è stata attribuita ad un altro la responsabilità. Sono forse niù di ogni altro al corrente delle vicende del Centro Sperimentale, e del Centro faccio parte con un incarico non privo di responsabilità. Per quanto personalmente non sia stato chiamato in causa nelle polemiche che si sono accese attorno ai fatti che hanno portato all'attuale situazione, mi è spiaciuto veder tradurre in termini di polemica personale, da parte di una

persona che ho sempre stimato al disopra di personali considerazioni, ogni fatto relativo al C.S.C., al suo ordinamento, alle sue iniziative. Se io avessi un figlio che i miei occhi mi fanno vedere deforme, forse questo me lo farebbe amare di più, e non sarei certo io proprio a dire a tutti: « guardate come è cresciuto male ». Come diceva il Manzoni, la ragione ed il torto non sono mai da una sola parte, e mi sembra ad un certo punto di dover dubitare della buona fede di chi polemizza asserendo di essere il solo depositario della cultura cinematografica, per cui prima al C.S.C. tutto andava bene ed oggi va tutto male; prima il C.S.C. contava valorosi insegnanti, oggi quelli stessi insegnanti sono degli incompetenti; prima c'era la cultura, oggi è rimato il mestierantismo. Ed è sbagliato tutto da cima a fondo, e se si bandisce un concorso si va contro Croce e Gentile; e se si fa una Rivista, finchè questa porta una certa firma (una sola, intendiamoci bene), si tratta di cosa seria; ed appena quella certa firma non c'è più la rivista stessa diventa iniziativa effimera di ragazzacci impertinenti. E se un quotidiano pubblica un corsivo, si tratta dell'anonimo calunniatore (poichè sarà necessario mettere i punti sulle i, preciso che il corsivo a cui accenno non è mio), mentre poi un anonimo postiglione si può permettere sulla stessa Rivista che rileva la pre-

sunta scorrettezza giornalistica, arbitri ben più gravi, coperto — vedi un po' — proprio dall'anonimo.

Seusami caro Bruno, se la tirata è stata un po' lunga, e se partito da una doverosa precisazione ho finito anch'io — è umano — con una esemplificazione che è fuori dei limiti della mia prima nota, ma non fuori dello spirito e dell'animo che me l'aveva suggerita. Come sai da tempo avevo rinunciato a scrivere: non me ne vogliono i colleghi in buona fede, ma vedevo in un certo settore della stampa cinematografica un troppo chiaro giro di inestressi estraneo ai problemi del cinema di cui soltanto mi sono costantemente interessato. Non mi dispiace che l'involontario equivoco mi abbia offerto l'occasione per esprimermi, spero, con chiarezza. Dubito che oltre al gruppo di « Cinema » ci sia ancora qualcuno che si interessi a questi argomenti che riguardano ormai le persone molto più che i problemi. Sono tuttavia a tua disposizione nel caso fosse ancora necessario tornare sulla cosa, pronto a rispondere a chiunque sia disposto a ragionare dimenticando ripicche e sentimenti che non interessano la maggior parte dei lettori e che portano facilmente a dire pane non ai pane ma al vino o magari all'aceto. Grazie per l'ospitalità. Tuo

RENATO MAY

CONCLUSIONE

Con la lettera di Arturo Lanocita e con la precisazione di Renato May, crediamo che la polemichetta, invero svoltasi al di là dei suoi giusti limiti, possa considerarsi chiusa. Vorremmo però a suggello ripromettere a noi stessi e consigliare a quanti si occupano di cinema sul piano culturale che sarebbe l'ora di considerare esaurito l'ormai biennale dibattito sulle ingiustizie e le recriminazioni subite ed avanzate da Luigi Chiarini.

Che in tutte le questioni in cui è presente, direttamente o indirettamente, qualcuno che non la pensa come il Chiarini, debba essere ricordata una vicenda del tutto personale e che quindi tutti i dibattiti debbano svolgersi sul piano del più acido personalismo, ci sembra cosa non giovevole a nessuno e soprattutto alla cultura cinematografica.

Né per questo ci si può imputare scarsa sensibilità morale, in quanto — se non bastasse una opportuna sentenza del Consiglio di Stato, che ha riconosciuto la legittimità del provvedimento riguardante il Chiarini — rimane il fatto che a posti di natura fiduciaria non possono non andare persone che godano della fiducia di chi le nomina. Se comprendiamo quindi da un punto di vista umano le « amarezze » del Chiarini non vediamo legittima la sua lamentela perché quelle autorità, per le quali peraltro il Chiarini stesso non ha mai dimostrato soverchia considerazione, ad un certo momento abbiano ritenuto di fare a meno della sua collaborazione.

Né ci straceremo le vesti se un editore, come tutti gli editori di questo mondo, ad un certo momento, ha deciso di affidare una sua pubblicazione a persona diversa dal Chiarini, poichè questa vicenda è propria di tutti i giornali o periodici, nei quali le cariche direttive o redazionali non hanno mai avuto carattere vitalizio.

Quanto alla rivistina di giovinetti, a cui accenna senza nominarla il Chiarini, è bene precisare che, Filmeritica, soltanto adesso che non è con questi d'accordo, subisce da lui tale definizione. Quando nella sua modestia, pagava diecimila lire ad articolo allo stesso Chiarini e quando veniva citata abbondantemente in « Bianco e Nero », allora da questi diretto, non si trattava certamente di una rivistina di giovanottelli.

E questo ci sembra possa esemplificare almeno un concetto: che il Chiarini non è la persona più adatta ad accusare altri di intemperanza e di faziosità.

Br.

TESTI CINEMATOGRAFICI

FILM E CULTURA

Sotto questa denominazione vengono raccolti semestralmente i "volumi,, di FILMCRTICA rilegati e ordinati con indice.

Sono finora usciti i nn. 1 e 2

Volume in cartone di pagg 180-200 . . . Lire **500**

*

CINEMA DELL'INTELLIGENZA

1

È il primo di una serie di "colloqui,, - Comprende scritti di: Luigi Bartolini, Fortunato Bellonzi, Ugo Betti, Remo Branca, Irene Brin, Diego Calcagno, Vittorio Calvino, Giorgio De Chirico, Antonio Donghi, Jacques Ibert, Alberto Moravia, Alighiero Tondi s. j. Renzo Vespignani, Simonetta Visconti, Roman Vlad, Flora Volpini

e disegni di: Franco Gentilini, Emilio Greco, Mario Majai, Domenico Purificato, Giovanni Stradone

Il volume è a cura di Edoardo Bruno e Alfredo Di Laura

Lire **600**

*

in preparazione:

- * PICCOLA BIBLIOTECA DI CULTURA CINEMATOGRAFICA
- * I FILM CHE NON SI SONO FATTI
- * IL SELVAGGIO

EDIZIONI DI
FILMCRTICA



Eleonora Rossi Drago è assieme ad Amedeo Nazzari e Marcello Mastrojanni l'interprete di *SENSUALITÀ'* il film diretto da Clemente Fracassi. Produzione PONTI-DE LAURENTIS. Distribuzione Paramount