

# FILMCRITICA



MANFRA

*Il più grande dei grandi amori*



GREGORY PECK

SUSAN HAYWARD

nel *TECHNICOLOR*

## DAVID e BETHSABEA

Altri interpreti: RAYMOND MASSEY e KIERON MOORE

Regia di HENRY KING - Produzione di DARRYL F. ZANUCK - 20th CENTURY FOX

# FILMCRITICA

VOLUME III - Numero 13

Marzo-Aprile 1952

## SOMMARIO

<i>Il diario d'un curato di campagna ecc.</i>	André Bazin	99
<i>Un referendum di trent'anni fa</i>	Arnaldo Frateilli	113
	Anacleto Tanda	117
<i>Autonomia o Biennale (inchiesta su Venezia)</i>	Costantino Moro	
	Angelo Solmi	
	Rudy Berger	
<i>Le vie dei ragazzi</i>	Antonio Petrucci	120
« <i>Le ragazze di P. di Spagna</i> »		
<i>I film: « Umberto D. »</i>	Edoardo Bruno	126
« <i>Roma, ore 11</i> »		
<i>La fotografia e l'Arcadia (IV)</i>	Georges Sadoul	129
<i>Documentazione:</i>		
<i>Forma, Contenuto, Moravia e Fascismo</i>	Luigi Chiarini	134
<i>Un discorso « realista »</i>	J. Goebbels	137
<i>Film consolanti</i>	Angelo Solmi	141

\*

Proprietà letteraria riservata « Filmcritica »

È vietata la riproduzione degli articoli senza citarne la fonte

Direttore: EDOARDO BRUNO

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

Redazione milanese: presso Rudy Berger - Viale Abruzzi, 15

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

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

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

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

Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Filmcritica è iscritta al n. 1303 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis

Le copie arretrate possono richiedersi dietro invio di L. 200



IN COPERTINA: Disegno di Manfredo per il film di Robert Bresson « Diario di un curato di campagna » (Lux)



Claude Laydu interprete del film di Robert Bresson: «Il diario di un curato di campagna»

# IL DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA E LA STILISTICA DI ROBERT BRESSON

di

ANDRE BAZIN

**S**E *Il diario di un curato di campagna* s'impone come capolavoro con una evidenza quasi fisica, se commuove il « critico » così come molti semplici spettatori, è soprattutto perchè colpisce la sensibilità, senza dubbio sotto la forma più elevata di una sensibilità tutta spirituale, ma infine più il cuore che l'intelligenza. Il momentaneo insuccesso di *Dames du Bois de Boulogne* (1) dipende dal rapporto inverso. Quest'opera non saprebbe commuovere prima che se ne sia, se non smontata, almeno provata l'intelligenza e quasi intuita la regola del gioco. Ma se il *Diario* (2) s'impone nelle prime col suo successo, il sistema estetico che lo sostiene e lo giustifica è nondimeno il più paradossale, il più audace, può darsi anche il più complesso di cui ci sia stato offerto esempio dal cinema parlato. Da ciò il *leit-motiv* dei critici poco fatti per comprenderlo ma che amano tuttavia il film: « incredibile », « paradossale », « successo senza precedenti e inimitabile »... e tutto ciò implica una rinuncia alla spiegazione, sfruttando l'alibi puro e semplice del colpo di genio. Ma talora anche coloro che, per affinità di gusti estetici, si potevano considerare in partenza come alleati di Bresson, sono rimasti profondamente delusi, tanto più, senza dubbio, là dove si attendevano ben altre audacie. Messi a disagio, irritati poi per la considerazione di ciò che il regista non aveva fatto, troppo vicini a lui per poter rivoluzionare lì per lì il loro giudizio, troppo preoccupati dello stile per ritrovare quella verginità intellettuale che avrebbe lasciato in libertà l'emozione, essi non l'hanno nè compreso nè ammirato. Insomma, dando uno sguardo agli estremi del ventaglio critico troviamo quelli che erano i meno adatti per comprendere il *Diario* ma che, proprio per questo, lo hanno maggiormente amato (ancorchè senza saperne la ragione) e gli « happy few » che, attendendosi tutt'altro, sono rimasti freddi nella loro incomprensione. Sono ancora gli « estranei » del cinema, degli « intellettuali puri » quali un Albert Béguin o un François Mauriac che, meravigliati di amare a tal punto un film, hanno fatto piazza pulita dei loro pregiudizi riuscendo così a discernere nel migliore dei modi le vere intenzioni di Bresson.

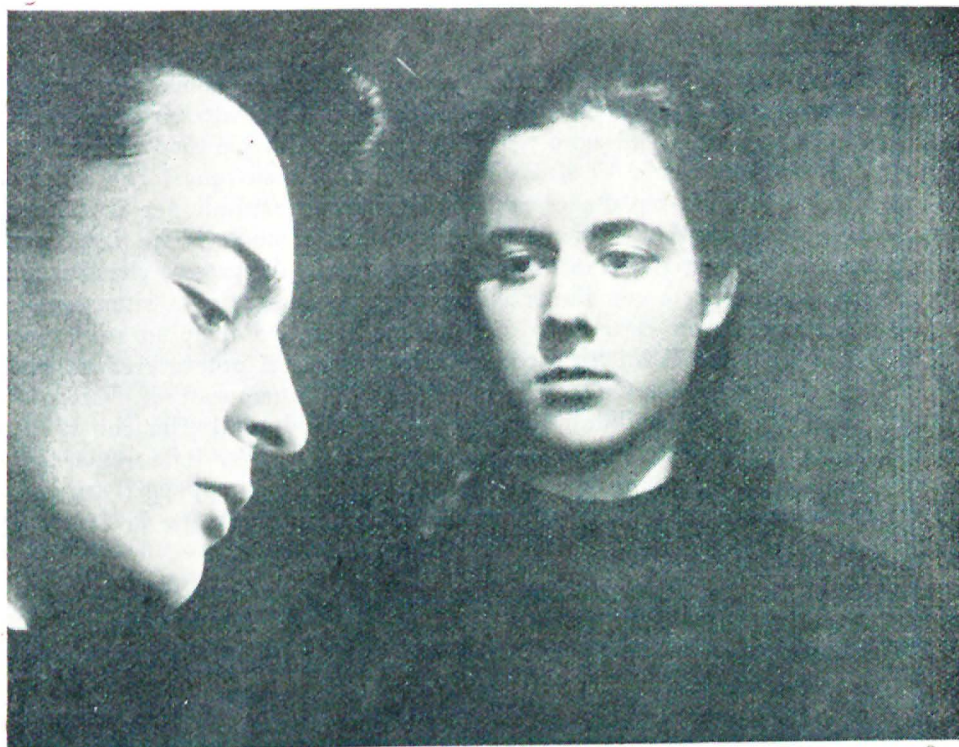
Bisogna dire veramente che Bresson si era prodigato per confondere la pista. Il partito preso della fedeltà che ostentò dall'inizio dell'adattamento, la volontà proclamata di voler seguire il libro frase per frase, orientavano da tempo l'attenzione in questo senso. Il film non poteva che confermarlo. Al contrario di Aurenche e Bost che si preoccupano dell'ottica dello schermo e del nuovo equilibrio drammatico dell'opera, Bresson anzichè mettere in risalto dei personaggi secondari (come i genitori di *Diable au corps*) li sop-

prime; egli va sfronando tutto intorno all'essenziale, e dà così l'impressione di essere fedele sacrificando lo scritto solo con accigliato rispetto e mille rimorsi pregiudiziali. In ogni caso sempre semplificando e mai aggiungendo qualcosa. E certamente non si esagera pensando che se Bernanos fosse stato sceneggiatore si sarebbe preso maggiori libertà col suo libro: anzi aveva esplicitamente riconosciuto al suo eventuale adattatore il diritto di usarne in funzione di esigenze cinematografiche: « di costruire nuovamente la sua storia ».

Ma se noi lodiamo Bresson per essere stato più realista del re è perchè la sua « fedeltà » è una delle forme più insidiose e più acute della libertà creatrice. Non si può infatti mettere in dubbio — e l'opinione di Bernanos era quella del buon senso estetico — che non può darsi adattamento senza trasposizione. Le traduzioni fedeli non sono quelle letterali. Le modificazioni che Aurenche e Bost hanno apportato al *Diable au Corps* sono quasi tutte, invero perfettamente giustificate. Un personaggio non è lo stesso se visto dalla macchina da presa o se evocato dal romanziere. Valéry, condannava il romanzo per il suo obbligo di dire: « la marchesa ha preso il té alle cinque ». A questa stregua il romanziere può ben compatire il cineasta costretto, per giunta, a mostrare la marchesa. Ecco perchè, per esempio, i genitori degli eroi di Radiguet, appena accennati nel romanzo, acquistano tale importanza sullo schermo. Oltre che dei personaggi e dello squilibrio che la loro evidenza fisica introduce nell'economia del racconto, l'adattatore deve inoltre preoccuparsi del testo. Mostrando ciò che il romanziere racconta, deve trasformare in dialogo il resto e mutare persino gli stessi dialoghi. Sono scarse le probabilità che le battute scritte nel romanzo non cambino di valore: l'attore pronunciandole così come sono, svisterebbe la loro efficacia e il loro stesso significato.

Ed è proprio questo l'effetto paradossale della fedeltà « testuale » al *Diario*. Mentre infatti i personaggi del libro esistono concretamente per il lettore, e l'eventuale brevità della loro evocazione sotto la penna del curato d'Ambricourt non è per niente considerata come un impoverimento, una limitazione alla loro esistenza e alla conoscenza che ne abbiamo, Bresson, mostrandoceli, si sforza di sottrarli ai nostri sguardi. Alla potente evocazione concreta del romanziere, il film sostituisce l'incessante povertà di una immagine che si sottrae per il semplice fatto che non si sviluppa. Il libro di Bernanos abbonda del resto di immagini pittoresche, grasse, concrete, violentemente visive. Per esempio: « *Il Conte è testè uscito di qui. Pretesto della visita: la pioggia. Ad ogni passo l'acqua schizzava dai suoi lunghi stivali. Le tre o quattro lepri che aveva ucciso formavano in fondo al suo carniere un ammasso di fango sanguinante e di pelo grigio orribile a vedersi. Ha appeso la bisaccia al muro e mentre mi parlava io vedevo attraverso la rete di cordicella, fra la pelliccia ispida, un occhio ancora umido, dolcissimo, che mi fissava* ». Sentite di avere già visto ciò in qualche parte! Non vi affaticate: è nell'opera di Renoir.

Confrontatela con la scena del Conte che porta le due lepri al presbiterio, (è vero che si tratta di un'altra pagina del libro, ma giustamente l'adattatore avrebbe dovuto profittarne, condensando le due scene, per trattare la prima sioni di Bresson basterebbero per fugarli. Costretto a sopprimere nella versione standard un terzo del primitivo montaggio, si sa che finì, con dolce cini- è la verginità finale dello schermo. Ci torneremo sopra). « Fedele » al libro, Bresson dovette fare in realtà tutto un altro film. Proprio quando decideva



Avevo dinanzi a me un viso strano, sfigurato non dalla paura, ma da un panico più profondo, più interiore... In quel momento è successa una cosa singolare... mentre fissavo quel vuoto d'ombra dove, perfino in pieno giorno, m'è difficile riconoscere un viso, quello della signorina Chantal ha cominciato ad apparirmi a poco a poco, gradatamente. L'immagine era là sotto i miei occhi, in una specie di meravigliosa instabilità, ed io restavo immobile come se il più piccolo gesto avesse potuto cancellarla.

di non aggiungere niente all'originale — ciò che era già un modo sottile di tradire per omissione — nondimeno, poichè si limitava a tagliare, poteva almeno decidere di sacrificare ciò che vi era di più « letterario » e di conservare i numerosi passaggi dove il film era già pronto perchè richiamavano con evidenza la realizzazione visiva. Egli ha preso il partito contrario. Delle due opere è il film che è « letterario » mentre che il romanzo è brulicante di immagini.

Il modo di trattare il testo è ancora più significativo. Bresson si rifiuta di trasformare in dialogo (non oso nemmeno dire « in cinema ») i passaggi del libro dove il curato riporta le conversazioni attraverso il ricordo. Qui c'è già una prima inverosimiglianza, poichè Bernanos non ci garantisce in alcun modo che il curato scriva parola per parola ciò che ha inteso; ci sono le stesse probabilità per il contrario. Comunque, anche supponendo ch'egli abbia presuato di ricordarsene esattamente o anche che Bresson prenda il partito di conservare all'immagine presentata il carattere soggettivo del ricordo, resta il fatto che l'efficacia intellettuale e drammatica di una battuta non ha lo stesso valore secondo che sia letta ovvero che sia realmente pronunciata. Ora non soltanto egli non adatta, fosse pure con discrezione, i dialoghi alle esigenze della recitazione, ma inoltre quando si trova, per caso, che il testo originale ha il ritmo e l'equilibrio di un vero dialogo, egli s'ingegna a impedire all'attore di metterlo in risalto. Molte battute drammaticamente eccellenti sono così soffocate in quel parlare in retto tono imposto agli interpreti.

Si sono lodate molte cose nel film *Les dames du Bois de Boulogne*, ma assai poco l'adattamento.

Il film è stato considerato praticamente dalla critica come una sceneggiatura originale. Gli insoliti meriti del dialogo sono stati attribuiti in blocco a Cocteau che non ne ha bisogno per la sua gloria. Ciò per non aver riletto *Jacques le Fataliste*, poichè vi si sarebbe scoperto il testo quasi per estenso. La maggior parte delle battute essenziali, delle scene capitali per il dialogo, sono, parola per parola, di Diderot. La trasposizione moderna ha fatto pensare, senza che ci si credesse in dovere di verificarlo da presso, che Bresson si era preso delle libertà con l'intreccio mantenendo soltanto la situazione e, magari, conservando un certo tono diciottesimo secolo. Poichè in sovrappiù, egli aveva ucciso sotto di lui tre o quattro adattatori ci si poteva credere assai più lontani dall'originale. Ora, io raccomando agli innamorati di *Dames du Bois de Boulogne* e ai candidati sceneggiatori di rivedere il film con questo spirito. Senza diminuire il ruolo — decisivo — dello stile della regia nella riuscita dell'opera, è interessante indagare su che cosa si appoggi: un gioco meravigliosamente sottile di interferenze e di contrappunti fra la fedeltà e il tradimento.

Hanno rimproverato per esempio al *Dames du Bois de Boulogne*, con tanto buon senso quanta incomprendimento, il sacrificio della psicologia dei personaggi riguardo all'assunto sociale dell'intreccio. E' vero infatti che in Diderot sono i costumi dell'epoca che giustificano la scelta e l'efficacia della vendetta. Vero anche che questa vendetta si trova proposta, nel film, come un postulato astratto di cui lo spettatore moderno non comprende più la fondatezza. E ugualmente invano i difensori ben intenzionati cercheranno di trovare un po' di sostanza sociale a questi personaggi. Nel racconto la prostituzione e la ruffianeria sono dei fatti precisi il cui riferimento sociale è concreto e evidente. Quello di *Dames du Bois de Boulogne* è tanto più misterioso in quanto non s'appoggia di fatto su niente. La vendetta dell'amante respinta è ridicola se ella si limita a far sposare all'infedele una deliziosa ballerina di *cabaret*. Si saprebbe meglio difendere l'astrazione dei personaggi considerandola come un risultato delle calcolate ellissi della regia, poichè essa è anzitutto nella sceneggiatura.

Se Bresson non ci dice di più dei suoi personaggi non è soltanto che non lo voglia ma è che ne sarebbe assolutamente impedito: così come Racine non potrebbe descriverci la carta da parati degli appartamenti ove i suoi eroi pretendono di ritirarsi. Si potrà dire che la tragedia classica non ha bisogno dell'alibi del realismo e che vi è una differenza essenziale fra teatro e cinema. E' vero, ma giustamente perchè Bresson non fa nascere la sua astrazione cinematografica dal mero denudamento del fatto ma anzitutto dal contrappunto della realtà con sè stessa.

In *Les Dames du Bois de Boulogne*, Bresson ha speculato sopra lo spostamento di un racconto *realista* in un altro contesto *realista*. Il risultato è che i realismi si distruggono reciprocamente, le passioni si liberano dalla crisalide dei caratteri, l'azione dagli alibi dell'intreccio e la tragedia dagli orpelli del dramma. Non è stato necessario che il rumore di un tergicristallo d'automobile in un testo di Diderot per farne un dialogo raciniano.

Senza dubbio Bresson non ci presenta mai tutta la realtà. Ma la sua stilizzazione non è l'astrazione *a priori* del simbolo; essa si costruisce sopra una dialettica del concreto e dell'astratto attraverso l'azione reciproca degli elementi contraddittori dell'immagine. La realtà della pioggia, il rumore di



una cascata e quello della terra che sfugge da un vasetto spaccato, il trotto di un cavallo sul selciato non si oppongono solamente alle semplificazioni dell'arredamento, alle convenzionalità dei costumi e, più ancora, al tono letterario e anacronistico del dialogo; la necessità del loro inserimento non è quella dell'antitesi drammatica o del contrasto decorativo: essi esistono per la loro indifferenza e per la loro perfetta stranezza, come il granello di sabbia nella macchina per consumarne il meccanismo. Se l'arbitrario della scelta rassomiglia ad una astrazione è quella allora del concreto integrale; essa cancella l'immagine come una polvere di diamante. Essa è l'impurità allo stato puro.

Questo movimento dialettico della regia si ripete del resto anche in seno agli stessi elementi che si crederebbe dapprima puramente stilizzati. Così i due appartamenti abitati dalle *Dames* sono quasi privi di mobili, ma quella nudità calcolata presenta degli alibi. Essendo stati venduti i quadri restano le cornici, di cui non sapremmo dubitare come di un dettaglio realistico. Il biancore astratto del nuovo appartamento non ha niente di comune con la geometria di un espressionismo teatrale, poichè se è bianco è perchè è stato rimesso a nuovo e l'odore della pittura fresca è ancora penetrante. Bisogna ancora invocare l'ascensore, il telefono dalla portinaia o, nel campo sonoro, il brusio delle voci maschili che segue al ceffone di Agnese e il cui testo è il più convenzionale possibile, ma con una qualità sonora di una giustezza straordinaria.

Ricordo *Les Dames du Bois de Boulogne* a proposito del *Diario*, perchè non è inutile sottolineare la similitudine profonda del meccanismo dell'adattamento su cui le differenze evidenti della regia e le maggiori libertà che Bresson sembra essersi preso con Diderot rischiano di trarre in inganno. Lo stile del *Diario* denota una ricerca ancora più sistematica, un rigore quasi insostenibile; si sviluppa in condizioni tecniche interamente differenti, ma noi vedremo che l'impresa resta fondamentale la medesima. Si tratta sempre di arrivare all'essenza del racconto o del dramma, alla più rigorosa astrazione estetica senza ricorrere all'espressionismo, attraverso un gioco alterno di letteratura e di realismo che rinnova le possibilità del cinema proprio attra-



...una di quelle lanterne da scuderia, a petrolio, che danno più fumo che luce...  
L'acqua fresca mi faceva bene

verso una apparente negazione. La fedeltà di Bresson al modello è, in ogni caso, l'alibi di una libertà ornata di catene; se rispetta la lettera è perchè essa lo serve meglio di inutili franchigie, perchè questo rispetto, in ultima analisi, è, piuttosto che una graziosa soggezione, un momento dialettico della creazione di uno stile.

\* \* \*

E' dunque vano voler rimproverare a Bresson il paradosso di una servilità testuale quando lo stile della regìa verrebbe d'altra parte a smentire dato che Bresson ricava i suoi effetti proprio da questa contraddizione. « Questo film — scrive per esempio Henri Agel in uno studio del resto interessante — è in definitiva una cosa tanto impensabile quando potrebbe esserlo una pagina di Victor Hugo riscritta nello stile di Nerval ». Ma si potrebbe anche pensare, al contrario, alle conseguenze poetiche di questo mostruoso accoppiamento, agli scintillii insoliti di questa traduzione non più soltanto in una lingua differente (come un Edgar Poe tradotto da Mallarmé) ma nello stile di un altro artista e nel campo di un'altra arte.

Vediamo del resto più da presso ciò che, ne *Le Journal d'un Curé de Campagne*, può sembrare imperfettamente riuscito. Senza voler giustificare a priori Bresson per tutte le debolezze del suo film poichè ve ne sono (di rare) che si rivoltano contro di lui, è chiaro però che nessuna di esse è estranea al suo stile. Esse sono sempre quelle grossolanità in cui può cadere una suprema raffinatezza e, se capita a Bresson di felicitarsene, è che vi distingue giustamente la garanzia di una più certa riuscita.

Così dell'interpretazione, che vien giudicata generalmente cattiva, se si eccettua Laydu e parzialmente Nicole Ladmiral; ammettendo tuttavia, per amore del film, che si tratta soltanto di una debolezza minore. E bisogna ancora spiegare perchè Bresson, che dicesse con tale perfezione gli attori di *Les Anges du Péché* (3) e di *Les Dames du Bois de Boulogne*, sembra, invece, qui goffo come un debuttante da 16 mm. che abbia ingaggiato la zia e il notaio di famiglia. Si può credere che fosse più facile dirigere Maria Casarès contro il suo temperamento che dei docili dilettanti? E' senza dubbio vero che alcune scene sono male interpretate: da notarsi come siano le più sconvolgenti. Ma è che il film sfugge a tutte le categorie d'interpretazione. Non si deve essere tratti in inganno dal fatto che gli interpreti sono quasi tutti dilettanti o debuttanti. Il *Diario* non è più lontano da *Ladri di biciclette* che da *Entrée des Artistes* (il solo film che se ne può accostare è la *Passion de Jeanne d'Arc* di Carl Dreyer).

Non è richiesto agli interpreti di interpretare un testo — il cui carattere letterario lo rende del resto non rappresentabile — né tanto meno di viverlo; essi debbono soltanto *dirlo*. E' perchè il testo recitato « off » del *Diario* si collega con tanta facilità con ciò che pronunceranno realmente i protagonisti; e non esiste fra i due modi alcuna differenza essenziale di stile e di tono. Questo partito preso si oppone non solo all'espressione drammatica dell'attore ma anche ad ogni espressività psicologica. Ciò che ci si richiede di leggere nel suo viso non è il riflesso momentaneo di ciò che dice, ma una permanenza dell'essree, il velo di un destino. E' per ciò che questo film « mal recitato » ci lascia tuttavia il sentimento di una imperiosa necessità di visi, l'ossessione di un ricordo onirico. L'immagine più caratteristica, sotto questo aspetto, è quella di Chantal al confessionale. Vestita di nero,

appartata, nella penombra Nicole Ladmiral non lascia apparire che una maschera grigia, esitante fra la notte e la luce, logora come un sigillo nella cera. Come Dreyer, Bresson si è attaccato naturalmente alle qualità più carnali del volto che, nella misura stessa in cui non recita, reca l'impronta privilegiata dell'essere, la traccia più leggibile dell'anima.

Bresson, dunque, ci invita non già ad una psicologia, ma piuttosto ad una fisiognomica esistenziale. Da ciò il modo ieratico di recitare, la lentezza e l'ambiguità del gestire, la ripetizione testarda del comportamento, l'impressione del *ralenti* onirico che vada pesando sulla memoria. Non potrebbe accadere niente di relativo a questi personaggi: invischiati come sono nel loro modo di essere, essenzialmente occupati a perseverarvi contro la grazia o a strappare, sotto il suo fuoco, la tunica di Nesso del vecchio uomo. Essi non si evolvono; i conflitti interiori, le fasi del combattimento con l'Angelo non si risolvono nella loro apparenza.

Ciò che ne vediamo ha piuttosto della concentrazione dolorosa, degli spasimi incoerenti del parto o della muta. Se Bresson denuda i suoi personaggi, lo fa in senso effettivo.

Contrario ad ogni analisi psicologica il film, conseguentemente non è meno estraneo alle categorie drammatiche. Gli avvenimenti non vi si organizzano secondo le leggi di una meccanica delle passioni il cui compimento soddisferebbe lo spirito: la loro successione è una necessità nell'accidentale, un incatenamento di atti liberi e di coincidenze.

Per ciascun istante come per ogni piano sono sufficienti il loro destino e la loro libertà. Si orientano senza dubbio, ma separatamente come i granelli di limatura sulle spettro della calamita. Se la parola tragedia vien sotto la penna è per controsenso, poichè non potrebbe essere che una tragedia del libero arbitrio.

La trascendenza dell'universo di Bernanos-Bresson non risiede nell'antico *fatum* nè tanto meno nella Passione raciniana: è la trascendenza della Grazia, che ciascuno è libero di rifiutare. Se la coerenza degli avvenimenti e l'efficacia causale delle varie parti appaiono nondimeno rigorosi come in un dramma tradizionale è perchè esse rispondono infatti ad un ordine, quello della *profezia* (forse bisognerebbe parlare della ripetizione kierkegardiana) così differente dalla fatalità come la causalità lo è dall'analogia.

La vera struttura su cui si muove il film non è quella della tragedia ma delle « Sacre Rappresentazioni » o, meglio ancora, della Via Crucis. Ogni sequenza è una stazione. La chiave rivelatrice è il dialogo nella capanna fra i due curati quando quello di Ambricourt scopre la sua preferenza spirituale per il Monte degli Ulivi. « Non è abbastanza che Nostro Signore mi abbia fatto la grazia di rivelarmi oggi, per la voce del mio vecchio maestro, che nulla mi potrebbe strappare dal posto scelto per me in tutta l'eternità, che sono prigioniero della Santa Agonia? ».

La morte non è la fatalità dell'agonia, ma solo il termine e la liberazione. Noi sapremo ormai a quale sovrano ordinamento, a quale ritmo spirituale rispondono le sofferenze e gli atti del curato: essi rappresentano la sua agonia.

Non è forse inutile segnalare le analogie cristologiche di cui abbonda il finale del film, poichè è possibile che passino inosservate. Così i due svenimenti nella notte, la caduta nel fango; il vomito di vino e di sangue (dove, in una sintesi di metafore stupefacenti, ci si ritrova con le cadute di Gesù, il sangue della Passione, la spugna di aceto e le lordure degli sputi). E ancora: velo della Veronica, il cencio di Serafita; infine la morte nella soffitta, ridicolo

Golgota dove non manca il buono (o il cattivo?) ladrone. Dimentichiamo immediatamente questi accostamenti la cui formulazione tradisce necessariamente la pura immanenza. Il loro valore estetico procede dal loro valore teologico: l'uno e l'altro si oppongono ad una chiarificazione. Bresson e Bernanos si sono sempre guardati da allusioni simboliche, per cui ogni situazione, il cui riferimento al Vangelo è sicuro, non è stata inserita proprio per questa sua rassomiglianza: ogni atto possiede un suo significato, biografico e contingente, e una similitudine cristologica non può venire che in un secondo momento, con una proiezione sul piano superiore dell'analogia.

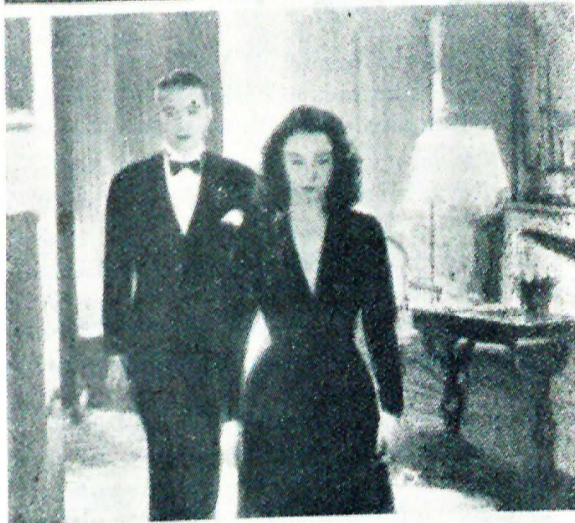
La vita del curato di Ambricourt non imita in alcun modo Quella del suo Modello: essa La ripete e La raffigura. Ciascuno porta la sua Croce e ogni Croce è differente ma sono tutte Quelle della Passione. Nel caso del curato il sudore della febbre è come il sudore di sangue.

Così per la prima volta senza dubbio il cinema ci dà non solo un film in cui i soli avvenimenti veri, i soli moti sensibili sono quelli della vita interiore, ma, più ancora, ci offre una nuova drammaturgia specificamente religiosa o, meglio, teologica: una fenomenologia della salvezza e della Grazia.

Constatiamo del resto che in questa impresa di riduzione della psicologia e del dramma, Bresson affronta dialetticamente due tipi di realtà pura. Da un lato, l'abbiamo visto, il viso dell'interprete sbarazzato di ogni espressione simbolica, ridotto all'epidermide, circondato da una natura senza artifici; dall'altro lato quella che bisognerebbe chiamare la « realtà scritta ». Poiché la fedeltà di Bresson al testo di Bernanos, non soltanto il rifiuto di adattarlo, ma la preoccupazione paradossale di sottolinearne il carattere letterario, è in fondo lo stesso partito preso di quando dirige gli attori e cura la decorazione. Bresson tratta il romanzo come i suoi personaggi. E' un fatto semplice, una realtà manifesta che non bisogna provare ad adattarsi alla situazione, a piegarsi secondo questa o quella esigenza momentanea del senso, ma, al contrario, confermarsi nel proprio essere. Bresson sopprime senza mai condensare, perchè ciò che resta di un testo mutilato è ancora un frammento originale; come il blocco di marmo proveniente dalla cava, le parole pronunciate nel film continuano ad essere del romanzo. Senza dubbio quel tono letterario, volontariamente sottolineato, può essere considerato come una ricerca di una stilizzazione artistica agli antipodi del realismo: ma questa « realtà » non è qui il contenuto descrittivo morale o intellettuale del testo ma il testo stesso o, con maggior precisione, il suo stile. Si comprende bene come questa realtà in secondo grado dell'opera precedente e quella invece che la macchina da presa sa cogliere, non possono essere incastrate l'una dentro l'altra, mescolarsi, confondersi; al contrario il loro stesso accostamento svela maggiormente che sono intrinsecamente eterogenee. Ciascuna interpreta dunque un ruolo parallelo con mezzi adatti per la propria materia e con proprio stile. Ma è appunto con questa dissociazione di elementi, che la verosimiglianza vorrebbe confondere, che Bresson riesce ad eliminare a tal punto l'accidentale. La discordanza ontologica fra due ordini di fatti concorrenti, confrontati sullo schermo, mette in evidenza quel solo metro che è loro comune: vale a dire l'anima. Ciascuno dice la medesima cosa e la disparità stessa di espressione, di materia, di stile, quella specie d'indifferenza che regola i rapporti fra interprete e testo, fra parola e volti sta a garantire la loro intima complicità: quel linguaggio che non può essere espresso dalle labbra è necessariamente quello dell'anima.

Senza dubbio nel cinema francese (o bisogna dire nella letteratura?)

esistono pochi momenti di così intensa bellezza come quello della scena del medaglione, fra il curato e la Contessa. Essa non deve tanto alla recitazione degli interpreti oppure al valore drammatico o psicologico delle battute, bensì al loro intrinseco significato. Il vero dialogo, che punteggia questa lotta fra il prete ispirato e un'anima disperata, per sua natura non è esprimibile. Ci sfuggono proprio gli istanti decisivi di questa schermaglia spirituale: le parole non possono che accusare o preparare il bruciante tocco della Grazia. Viene a mancare qui ogni rettorica della conversione: se l'irresistibile rigore del dialogo, la sua crescente tensione, e quel placarsi finale ci lasciano nella certezza di essere stati i testimoni di un temporale soprannaturale, le parole pronunciate non sono tuttavia che le pause, l'eco di quel silenzio che è il vero dialogo di queste anime, non sono che una allusione al loro segreto: il rovescio della Faccia di Dio. Se il curato si rifiuterà in seguito di giustificarsi, producendo la lettera della Contessa, non è certo solo per umiltà o per gusto di sacrificarsi, quanto piuttosto perché questi segni visibili sono del tutto indegni di giocare in suo favore; anzi gli sono assolutamente sfavorevoli. La testimonianza della Contessa non è essenzialmente più sospetta di quella di Chantal e nessuno può invocarla da Dio.



« Les Dames du Bois de Boulogne »: tre fotogrammi

La tecnica della regia di Bresson non può essere ben giudicata se non che a livello del suo discorso estetico. Per male che ne abbiamo forse dato ragione, possiamo tuttavia essere ora meglio in grado di comprendere il paradosso più sorprendente del film. Spetta certamente a Melville, con *Le Silence de la Mer*, il merito di aver osato un primo combaciamento del testo con l'immagine: ed è da rimarcarsi che fu causato dal desiderio di una fedeltà letterale. Ma la struttura del libro di Vercors era per natura eccezionale. Con *Il Diario*, Bresson più che confermare l'esperienza di Melville e di dimostrarne la fondatezza la conduce alle ultime conseguenze.

Si deve dire del *Diario* che è un film muto con sottotitoli parlati? La parola, l'abbiamo visto, non s'inserisce nell'immagine come una componente realista; anche se pronunciata realmente da un personaggio, si avvicina molto al recitativo d'opera. Fin da principio il film è, in certo senso, costituito per un lato dal testo (ridotto) del romanzo, e per l'altro da immagini illustrative che non pretendono mai di sostituirlo. Non tutto ciò che è detto viene mostrato, ma niente di ciò che è mostrato può essere dispensato dall'esser detto. In ultima analisi, il buon senso critico può rimproverare a Bresson di sostituire puramente e semplicemente al romanzo di Bernanos un montaggio radiefonico e una illustrazione muta.

E' da questa supposta decadenza dell'arte cinematografica che dobbiamo ora partire per comprendere a fondo l'originalità e l'audacia di Bresson.

Anzitutto se Bresson «ritorna» al cinema muto, non è certo, a dispetto dell'abbondanza di primi piani, per rinnovare un certo espressionismo teatrale, frutto di debolezza; ma al contrario per ritrovare la dignità del volto umano così come l'avevano compreso Stroheim e Dreyer. Ora se c'è un valore, e uno solo, al quale il suono si opponeva, per natura, è alla sottigliezza sintattica del montaggio insieme all'espressionismo della recitazione, vale a dire proprio ciò che derivava effettivamente dall'imperfezione del muto. La nostalgia di un silenzio benefico generatore di un simbolismo visivo, indubbiamente confonde il preteso primato dell'immagine con la vera vocazione del cinema: il primato cioè dell'oggetto. L'assenza della colonna sonora in *Les Rapaces*, *Nosferatu* o *La Passion de Jeanne d'Arc*, ha un significato totalmente diverso dal silenzio di *Caligari*, di *Niebelungen* o d'*Eldorado*: essa è assolutamente inutile, non già il punto di partenza di un'espressione. Questi films esistono a dispetto del silenzio, non già grazie a lui. Cosicché l'apparizione della colonna sonora non è che un fenomeno tecnico accidentale, non la pretesa rivoluzione estetica. La lingua del cinema, come quella di Esopo, è equivoca e non vi è, a dispetto delle apparenze, che una storia del cinema, sia prima che dopo il 1930: quella dei rapporti dell'espressionismo e del realismo; il suono doveva provvisoriamente mandare in rovina il primo, avanti di adattarvisi a sua volta, ma s'istradava a tutta prima nella scia del secondo. Volendo paradossare, è vero che oggi nelle forme più teatrali, e quindi più ciarriere, del parlato bisogna cercare la rinascita dell'antico simbolismo e che di fatto il realismo presonoro di uno Stroheim non ha quasi nessun discepolo. I continuatori di L'Herbier, io mi scuso per quest'ultimo, sono Jeanson e Christian-Jaque: dialoghi a effetto più regia espressionista. La colonna sonora di Renoir o di Orson Welles è tutt'altra cosa! E' infinitamente più difficile condurre alla pari due realismi che due simbolismi. Ora

è chiaro che l'opera di Bresson va posta in rapporto con Stroheim e Renoir. La dicotomia del dialogo e dell'immagine che vi si ritrova non ha senso se non in una estetica approfondita del realismo sonoro. E' altrettanto falso volerei vedere un'illustrazione del testo così come un commento all'immagine. Il loro parallelismo conserva la dissociazione della realtà sensibile: prolunga la dialettica bressoniana fra l'astrazione e la realtà grazie alla quale noi veniamo a palpare soltanto la realtà delle anime. Bresson non ritorna in alcun modo all'espressionismo del muto: egli sopprime, da una parte, una delle componenti della realtà per riportarla, volontariamente stilizzata, in una colonna sonora parzialmente indipendente dall'immagine. In altre parole, è come se il messaggio definitivo si componesse di rumori registrati direttamente con una fedeltà scrupolosa e di un testo in recto-tono sincronizzato in seguito. Ma questo testo, lo abbiamo detto, è lui stesso una seconda realtà, un « fatto estetico grezzo ». Il suo realismo riposa nello stile, quando lo stile dell'immagine è soprattutto la sua realtà e lo stile del film, precisamente, la discordanza tra di loro.

Bresson fa definitivamente giustizia di quel luogo comune della critica secondo cui l'immagine e il suono dovrebbero evitare di sommarsi. I momenti più emozionanti del film sono giustamente quelli ove si ritiene che il testo dica esattamente la stessa cosa dell'immagine; e invece lo dice in altro modo. Di fatto il suono non si trova qui mai per completare l'avvenimento visto: lo rafforza e lo moltiplica come la cassa armonica del violino le vibrazioni delle corde. Ma anche questa metafora manca di dialettica perchè non è tanto una risonanza che lo spirito percepisce, quanto piuttosto uno spostamento come se un colore non fosse ben sovrapposto al disegno. Ed è in questa frangia che l'avvenimento chiarisce il suo significato. Poiché il film è tutto costruito su questo rapporto, perciò l'immagine raggiunge, specialmente verso la fine, tale potenza emotiva. Si cercherebbero invano i principi di questa sofferta bellezza nel solo contenuto esplicito. Io non credo che esista un film le cui singole inquadrature siano così ingannevoli: l'assenza totale di composizione plastica, l'espressione manierata e statica dei personaggi, rivelano il loro valore assoluto nello svolgimento del film. Ma non è al montaggio ch'esse debbono questo incredibile supplemento d'efficacia. Il valore della immagine non deriva quasi per niente da ciò che precede e ciò che segue. Essa accumula piuttosto un'energia statica come le lame parallele di un condensatore. A partire dall'immagine, e in rapporto con la colonna sonora, si producono delle differenze di potenziale estetico la cui tensione diviene letteralmente insostenibile. Così il rapporto fra immagine e testo progredisce verso la fine a tutto vantaggio di quest'ultimo e così con molta naturalezza, sotto l'esigenza di una logica imperiosa, l'immagine si ritira fra gli elementi secondari dello schermo. L'immagine, dato il punto cui è giunto Bresson, non può far di meglio che eclissarsi. Lo spettatore è stato progressivamente condotto a questa notte dei sensi il cui solo modo possibile di esprimersi è la luce sullo schermo bianco. Ecco dunque a che cosa tendeva questo preteso cinema muto col suo accigliato realismo: a volatilizzare l'immagine e a cedere il posto al solo testo del romanzo. Ma per la prima volta forse sperimentiamo, con una evidenza estetica indiscutibile, un successo del cinema

puro. Come la pagina bianca di Mallarmé o il silenzio di Rimbaud sono uno stato supremo di linguaggio, così lo schermo privo d'immagini e dato in possesso alla letteratura sta a segnare proprio il trionfo del realismo cinematografico.

\* \* \*

Con *Il Diario di un Curato di campagna* si apre una nuova via per la riduzione cinematografica. Fin qui il film tendeva a sostituirsi al romanzo come una traduzione estetica in un altro linguaggio. « Fedeltà » significava quindi rispetto dello spirito ma ricerca di necessari valori equivalenti, dovendo tener conto, per esempio, delle esigenze drammatiche dello spettacolo o dell'efficacia più diretta dell'immagine.

Bisognerebbe, purtroppo, che questa preoccupazione fosse una regola comunissima: essa infatti ha reso pregevoli *Diable au corps* o *La Symphonie Pastorale*. Nella migliore delle ipotesi tali film « valgono » il libro che è stato preso per modello.

A margine di questa formula dobbiamo segnalare anche una riduzione libera come quella di Renoir in *Une partie del campagne* o *Madame Bovary*. Ma il problema è risolto allora in modo diverso: l'originale non è più che una sorgente d'ispirazione e la fedeltà si riduce ad una affinità di temperamenti, ad una simpatia congenita del cineasta per il romanziere. Questa ipotesi, che del resto ha un senso soltanto se si rimane nel campo della genialità, può condurre ad un risultato cinematografico superiore al modello letterario. Per intendersi: propongo al lettore d'immaginarsi *Le Diable au Corps* realizzato da Jean Vigo.



Come Dreyer, Bresson si è attaccato naturalmente alle qualità più carnali del volto, che, nella misura stessa in cui non recita, reca l'impronta privilegiata dell'essere



Ma *Il Diario di un Curato di Campagna* è tutt'altra cosa. Quella dialettica della fedeltà e della creatività si riduce, in ultima analisi, ad una dialettica fra cinema e letteratura. Non si tratta più qui di *tradurre* nel modo più fedele e intelligente possibile, meno ancora di ispirarsi liberamente, pur con amorevole rispetto, in vista di un film che sia la ripetizione di un'opera; si tratta piuttosto di costruire *sul* romanzo *con* il cinema, un'opera posta in una seconda posizione. Non già un film « paragonabile » al romanzo o « degno » di lui, ma un nuovo essere estetico che è come il romanzo *moltiplicato* dal cinema.

La sola operazione paragonabile di cui abbiamo l'esempio, sarebbe forse quella dei films di pittura. Emmer o Alain Resnais sono, anch'essi, fedeli all'originale: la loro materia prima è costituita da opere già perfettamente compiute dal pittore, la loro realtà non è il soggetto del quadro, ma il quadro stesso, così come la realtà di Bresson è il testo stesso del romanzo. Ma la fedeltà di Alain Resnais a Van Gogh, che è anzitutto e ontologicamente quella della fedeltà fotografica, non è che la condizione previa per una simbiosi tra cinema e pittura. Ecco perchè generalmente i pittori non ci capiscono niente. Non vedere in questi films che un mezzo intelligente, efficace, anche valido, di volgarizzazione (caratteristica che posseggono per giunta) vuol dire ignorare la loro biologia estetica.

Questo paragone tuttavia è valido solo parzialmente poiché i films di pittura sono condannati a restare un genere estetico minore. Essi aggiungono qualcosa ai quadri e prolungano la loro esistenza: permettono loro di valicare la cornice, ma non possono pretendere di essere il quadro stesso. *Van Gogh* di Alain Resnais è un capolavoro minore: utilizza e spiega una grande opera pittorica, senza riuscire a rimpiazzarla. Questa limitazione dipende da due cause. Anzitutto la riproduzione fotografica del quadro, almeno attraverso la proiezione, non può pretendere di sostituirsi all'originale e di identificarsi con esso; ma potrebbe darsi ch'essa sia, nel migliore dei casi, una distruzione della sua autonomia estetica: infatti questi films partono precisamente dalla negazione di ciò che è il fondamento della pittura: lo spazio circoscritto da una cornice e la mancanza dell'elemento temporale. E poiché il cinema, come arte dello spazio e del tempo, è il contrario della pittura, deve logicamente aggiungervi qualcosa.

Questa contraddizione non esiste invece fra il romanzo e il cinema. Non soltanto sono due arti narrative, quindi soggette al tempo, ma non è nemmeno possibile definire a priori che l'immagine cinematografica sia essenzialmente inferiore all'immagine evocata dallo scritto. E' più probabile il contrario. Ma la questione non è nemmeno lì, poiché è sufficiente che, sia il romanziere che il cineasta, tendano a creare un'immagine dello svolgimento di un mondo *reale*. Poste queste similitudini essenziali, la pretesa di scrivere un romanzo in cinema non è assurda. Ma *Il Diario di un Curato di Campagna* ci ha rivelato che è molto più fruttuoso speculare sulle loro differenze che non sui punti d'accordo: che è meglio far notare l'esistenza del romanzo nel film piuttosto che un volervelo eliminare. L'opera secondaria che ne segue è del tutto inutile volerla chiamare essenzialmente « fedele » all'originale, poiché essa è il romanzo.

Ma soprattutto essa è effettivamente non già « meglio » (un tale giudizio non avrebbe senso) ma più del libro. Il piacere estetico che si può ricavare dal film di Bresson, pur se, per l'essenziale, il merito risalga evidentemente al

genio di Bernanos, è ricco di tutto ciò che il romanzo poteva offrire e, per di più, della sua rifrazione cinematografica.

Dopo Robert Bresson, Aurenche e Bost non sono più che i Viollet Le Due della riduzione cinematografica.

ANDRÉ BAZIN

(Esclusività: Filmeritica per l'Italia - Traduzione di ALFREDO DI LAURA)

(1) *Les dames du Bois de Boulogne*. — Sceneggiatura e riduzione di Robert Bresson da «Jacque le Fataliste» di Diderot - *Dialoghi*: Jean Cocteau - *Operatore*: Louis Page - *Architetto*: Max Douy - *Musica*: Jean-Jacques Grünenwald - *Interpreti*: Maria Casarès, Paul Bernard, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Jean Marchat - *Produzione*: Raoul Ploquin, 1944.

(2) *Le Journal d'un curé de campagne*. — Sceneggiatura, riduzione e dialoghi di Robert Bresson, dal romanzo di Georges Bernanos - *Operatore*: L. H. Burel - *Musica*: Jean-Jacques Grünenwald - *Interpreti*: Claude Laydu, Jean Riveyre, Jean Danet, Balpétre, Nicole Ladmiral, Martine Lemaire, Nicole Maurey, Arkell - *Produzione*: U.G.C., 1950.

(3) *Les anges du péché*. — Sceneggiatura di Robert Bresson e di R. P. Bruckberger - *Dialoghi*: Jean Giraudoux - *Operatore*: Philippe Agostini - *Architetto*: René Renoux - *Musica*: Jean-Jacques Grünenwald - *Interpreti*: Renée Faure, Jany Holt, Yolande Laffond, Sylvie, Marie-Hélène Dasté, Louis Seigner. *Produzione*: Synops-Roland Tual, 1943.



Robert Bresson



## UN REFERENDUM DI TRENT'ANNI FA

di

ARNALDO FRATELLI

**I**L PRIMO concorso per film italiani (primo, almeno, tra quelli rimasti nella mia memoria) non fu giudicato da una commissione di critici, ma dal pubblico attraverso un « referendum ». Esso si svolse al Cinema Corso dal 2 febbraio al 20 maggio 1921, e vi parteciparono dieci film proiettati a distanza più o meno di una settimana l'uno dall'altro, nel seguente ordine: *La casa di vetro*, *La Sfinge*, *La donna e il cadavere*, *La suprema bellezza*, *L'Isola della felicità*, *Indiana*, *Il voto*, *La verità nuda*, *La morte ride*, *piange e poi s'annoa*, *Cielo*.

*Il « papà dei concorsi cinematografici » che si svolse a Roma nel 1921 al Cinema Corso*

La forma popolare della gara va spiegata col fatto che allora non esisteva una critica cinematografica regolarmente costituita, i critici non nascevano come i funghi alla maniera di adesso, e quelli di una qualche autorità erano tanto pochi da non bastare alla formazione d'una giuria. Inoltre i produttori, allora come oggi, s'infischiarono del giudizio della critica e gli premeva assai più quello del pubblico, di cui per mezzo d'un « referendum » potevano tastare il gusto e conoscere le preferenze.

Tra i pochi che a quel tempo scrissero di cinema con assiduità e con criteri non commerciali c'era il sottoscritto, il quale già da un anno aveva istituito una rubrica di critica del film ne *L'Idea Nazionale*, e ha conservato in un « dossier » le sue recensioni dal 1920 al 1950, tra cui figurano naturalmente le ormai ingiallite critiche dei dieci film messi a concorso, di cui s'è detto prima. Riprodurre tutt'e dieci le recensioni sarebbe inutile ed ingombrante; ma spulciarne qua e là qualche giudizio mi pare cosa non priva di un certo interesse storico. Si tratta

infatti di film di cui, meno uno o due, nelle storie del cinema non si trova più nemmeno il titolo, ma che pure allora, per essere stati messi in gara, dovettero rappresentare il meglio della produzione italiana.

\* \* \*

Ho già ricordato in un precedente articolo (*Filmeritica*, n. 9, ottobre 1951) *La casa di vetro* di Gennaro Righelli riferendo il mio giudizio sull'interpretazione di Maria Jacobini. Del concorso, che si aprì con questo film, detti così notizia ai lettori della mia rubrica: « Si è iniziata al Cinema Corso una serie di proiezioni di dieci film nuovi, prodotti da Case italiane, che il pubblico è chiamato a giudicare nel valore della prima attrice, del primo attore, del direttore artistico e del soggetto. Non più, dunque, il solito "referendum" sulla bellezza delle varie dive. Qui si chiede il giudizio del pubblico sugli elementi che concorrono a dare al film valore artistico: il soggetto, la messinscena, la recitazione. E questo interessare gli spettatori al valore intrinseco d'un film ci sembra un'iniziativa eccellente. La cinematografia ha in sé elementi d'arte che devono essere considerati con serietà e messi in rilievo. Perché negare alla prima visione d'un film quell'interesse che si presta alla prima rappresentazione d'una commedia? Da un attento esame delle sue possibilità e delle sue realizzazioni, la cinematografia non potrà trarre che incentivi a migliorarsi ».

Passando all'applicazione pratica di questi principi, rilevavo a proposito della *Casa di vetro*: « Nessuna delle solite volgarità nel soggetto di Luciano Doria. Esso muove da uno spunto delicato ed umano, e per la prima metà del film porta la sua azione in un ambiente paesano pieno di sapore e di colore, che la messinscena di Gennaro Righelli ha realizzato con tocchi misurati ed efficaci d'un sano realismo. È un vero peccato che la seconda parte non si sia mantenuta all'altezza della prima e che, pur senza cadere in quella banalità che è così cara ai nostri scrittori di trame cinematografiche, prenda atteggiamenti melodrammatici che vanno ad incappare fatalmente nella vecchia situazione della "Signora dalle Camelie" ».

Quanto alla regia di Righelli, io la lodavo con la sola riserva che « essa ha ecceduto nell'accumulare particolari descrittivi della vita del paese; cosa che disturba un po' l'azione, frantumandola talora con un taglio dei quadri troppo affannoso ».

\* \* \*

Secondo film *La Sfinge*: regia di Roberto Roberti, protagonista Francesca Bertini. A proposito del soggetto, tratto da un romanzo di Ottavio Feuillet, osservavo che la psicologia dei personaggi appariva lontana da noi di secoli, ingenua e artificiosa, e che si era commesso un grosso errore a portarli fuori del loro ambiente: « Vederli agire in costumi tagliati all'ultima moda, andare in automobile, servirsi del telefono, ci fa lo stesso effetto che ci farebbe di veder Nerone assistere all'incendio di Roma in cappello a cilindro ». (Devo qui confessare che parlavo anche un po' "pro domo mea", essendo stato costretto qualche mese prima dal produttore, nella mia qualità di regista, a mettere in scena il *Cesare Birotteau* di Balzac in costume novecento). Della recitazione di Francesca Bertini dicevo che « in questa *Sfinge* si è notevolmente raffinata, ma non è riuscita ugualmente a dare al personaggio una vita che non aveva ». La messinscena di Roberti « senza nulla di nuovo, è abile e decorosa ».

Terzo film *La donna e il cadavere*: regia di Augusto Genina, interpreti Ernesto Pasquali e Ria Bruna. Dopo aver rivolto molte lodi a Genina di cui in

quei giorni si era proiettato al Modernissimo *Lo scaldino*, un bel film di intonazione realistica tratto da una novella di Pirandello, scrivevo: « Ci duole di non aver trovato il modo di rinnovare queste lodi a Genina per il film *La donna e il cadavere* da lui ideato e diretto. Questo macchinoso congegno di situazioni arbitrarie, intrecciate intorno ad un errore giudiziario che si complica di particolari oscuri per tener desta fino alla fine l'attenzione del pubblico più grossolano, rientra nella via comoda percorsa finora dal cinema che mira a far quattrini senza preoccupazioni d'arte ».

Quarto film *La suprema bellezza*: regia di Luigi Serventi, protagonista Varvara Janova. Dopo aver premesso che « un buon soggetto è elemento essenziale d'un buon film; l'inscenatore e gli attori sono degli interpreti e non possono illudersi di costruire sul vuoto », rilevavo la bontà del soggetto scritto da Maso Salvini: « un dramma d'anime vasto e insieme raccolto, umanamente concepito, sentito cinematograficamente e cioè sinteticamente, pur senza trascurare quei particolari che valgono a togliere oscurità e lacune all'azione psicologica ».

Quinto film *L'Isola della Felicità*: soggetto e regia di Luciano Doria, protagonista Diomira Jacobini. Dopo aver notato la somiglianza dell'argomento con quello d'un bel film americano *Il faro spento*, dicevo che Luciano Doria al soggetto già poco originale « non ha saputo dare un'organicità logica e serrata; i fili della vicenda si annodano fiaccamente, senza intrecciarsi in un tessuto che tenga vivo l'interesse dello spettatore; le scene di sapore nuovo si impantanano in altre che sanno di stantio e di convenzionale. C'è per esempio per tutta la prima parte il solito tabarino descritto minuziosamente con uno studio e una fatica degni di miglior causa, il quale non ha niente a che fare con l'azione principale, e si capisce benissimo che è stato messo lì per soddisfare al cattivo gusto del pubblico. Buone invece le scene dell'isola sperduta nell'oceano, girate in luoghi che hanno realmente un suggestivo colore d'abbandono ».

\* \* \*

Manco a dirlo, l'affare del tabarino fu notato con allarme dalla censura (Madama Anastasia trent'anni fa era la stessa di oggi, e in un suggestivo articolo voglio raccontare alcune sue vecchie malefatte), la quale ci ripensò e dopo due giorni di pubblica proiezione ritirò al film il permesso, giustificando il provvedimento col fatto che Luciano Doria non aveva tolto dalla scena del tabarino « alcuni particolari sconci ». *L'Isola della Felicità* fu sostituita in tutta fretta con un altro film non in concorso, *Un bacio nel deserto*: soggetto e regia di Zarembo Jaracewsky, protagonista Anna Poggi. Io limitai l'esame del film a queste due domande: « Perché il Cinema Corso, che si atteggia a locale delle grandi prime, proietta roba del genere di questo *Bacio nel deserto*? Perché la Fert, che tra le Case italiane è quella che ha la produzione migliore, fa uscire col suo nome un polpettone così sconclusionato? ».

Seguì, come sesto film del concorso, *Indiana*: regia di Umberto Fracchia, protagonista Diana Karenne. Dicevo del soggetto: « Nel mare d'incultura e di volgarità in cui si dibatte fin dai giorni della sua nascita la cinematografia italiana, quest'avventura romantica, tratta da un romanzo di Giorgio Sand, è una rara isola dove si respira un'aria diversa e migliore » E della regia di Fracchia: « L'inscenatore del film ha composto una delle più fedeli ricostruzioni di ambiente che si siano viste finora sullo schermo. In *Indiana* si sente la vigilanza continua di una mente colta e di un occhio esperto, che sa comporre quadri di grande buon gusto e di scrupolosa aderenza storica, senza pesantezze e senza ostentazioni ».

Settimo film *Il voto*: regia di (?), interpreti Amleto Novelli e Claretta

Sabbatelli. Questo film, prendendo le mosse da una trascrizione cinematografica dell'omonimo quadro di Francesco Paolo Michetti, avrebbe dovuto essere una illustrazione del paesaggio e dei costumi della terra d'Abruzzo. Pur apprezzando l'iniziativa per la parte descrittiva condotta in porto abbastanza felicemente, notavo che l'azione drammatica ideata da Ettore Moschino aveva rapporti solo esteriori con l'ambiente che le serviva da sfondo.

Ottavo film *La verità nuda*: regia (come sopra, e cioè nella mia recensione non è annotato il nome del regista), interpreti Pina Menichelli, Elena Makowska, Livio Pavanelli. Dopo aver detto che, se tra le cose messe a concorso ci fosse stata anche la fotografia, il premio sarebbe andato certo a questo film della Rinascimento dove « la fotografia luminosa, giusta nei toni e nei rapporti, vivificata da insoliti effetti di stereoscopia, è la vera protagonista », passavo a lodare « gli ambienti costruiti architettonicamente con severa grandiosità ma senza inutili sfarzo, e la felice scelta degli esterni tra le rovine dell'antica Roma », concludendo che su *La verità nuda* non c'era altro da dire.

Nono film *La morte ride, piange e poi si annoia*: regia di Mario Bonnard, interpreti Mario Bonnard e Dolly Morgan. Si trattava di « una serie di trovate che non possiamo chiamare paradossali, solo perchè nel paradosso c'è sempre un contenuto di pensiero che manca nelle trovate che il compilatore di questo soggetto ha raccolto qua e là, congegnandole in un insieme abbastanza interessante a cui ha dato il nome invero un po' pretenzioso di « grottesco », messo lì spassoso. Un film, in sostanza, da preferire ai soliti drammi borghesi realistici, anche perchè diverte lo spettatore il quale ha diritto di non farsi immalinconire dai soggettisti imbottiti di cattiva letteratura ».

Sul decimo ed ultimo film me la cavai con queste poche parole: « Assai poco c'è da dire del film *Cielo*, che ha chiuso il concorso-referendum del Cinema italiano svoltosi al Cinema Corso. Un soggetto che, nonostante i molti aeroplani da cui è percorso in ogni senso, è disperatamente vecchio e melodrammatico. La fattura è assai mediocre, e si nobilita appena di alcuni bei paesaggi di laghi e di montagne. La recitazione è buona solo nel protagonista André Habay, un attore dignitoso ed efficace che però qui è prigioniero d'un personaggio convenzionale. Appena discreta la fotografia ».

\* \* \*

Nei miei scartafacci non ho trovato alcuno scritto dove si faccia parola dei risultati del « referendum ». O dimenticai di darne notizia ai lettori della mia rubrica, o dimenticai di ritagliare l'articolo che la conteneva e di appiccicarlo nel « dossier ». Comunque la cosa ha ben poca importanza. Si sa quale valore intrinseco, al di fuori di quello commerciale, hanno i concorsi in genere ed in specie quelli in materia cinematografica. E soltanto un valore storico avrebbe potuto avere il risultato di questo papà dei tanti concorsi per film seguiti poi, per oltre trent'anni, fino a quelli del Festival veneziano.

ARNALDO FRATELLI



## 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 organo, un bilancio nettamente separato e controllato direttamente dall'Ente che fornisce i contributi essenziali alla vita della Mostra stessa?

*Iniziando la pubblicazione delle risposte dei giornalisti italiani, abbiamo ritenuto opportuno rivolgere in primo luogo le domande ad Anacleto TANDA, quale Direttore per la pubblicità e stampa del « Motion Pictures Association of America » (M.P.A.A.) alla Mostra di Venezia; e a Costantino MORO, che fino al 1948 è stato Capo Ufficio stampa prima alla Biennale poi alla Mostra del Cinema.*

L'autonomia a mio avviso sarebbe necessaria perché solo così la Mostra realizzerebbe tutte quelle finalità per cui è stata creata. Infatti non avendo preoccupazioni di interesse finanziario e non dovendo sottostare, sia pure per sole necessità burocratiche, ad un altro ente, potrebbe assolvere il suo altissimo compito reso ancora più impegnativo per la parola « arte » di cui la mostra si fregia.

Per quanto riguarda la parte amministrativa ritengo che una responsabilità notevole dovrebbe essere assunta dall'Ente Nazionale per il Turismo e da tutte le attività ad esso collegate dato che allo sviluppo turistico nazionale non è estranea la Mostra del Cinema.

Il problema dell'autonomia della Mostra cinematografica di Venezia si agita sin dalla sua nascita. Scopo degli ideatori — Volpi, Presidente della Biennale, e Maraini, segretario generale — era stato quello di attirare visitatori alla Mostra di arti figurative, allestendo nello stesso recinto della Biennale una visione di film stranieri inediti. Ma apparve subito chiaro che la manifestazione avrebbe assunto — com'è avvenuto — una enorme importanza che avrebbe senz'altro varcato i limiti prefissi di « manifestazioni collaterale ».

E di questo fatto si rese ben conto Ottavio Croze, direttore della Mostra, il quale fece tutto il possibile per renderne indipendente l'organizzazione. Rimaneva sempre la dipendenza amministrativa, che nuoceva non poco ai movimenti della direzione. Ma allora non era certo possibile sottrarre totalmente la Mostra alla Biennale che l'aveva generata e che, grazie alla fama goduta nel mondo, l'aveva autorevolmente imposta.

Subito dopo la fine della guerra, quando ancora regnava un certo caos, fu merito della Biennale di far rivivere la Mostra del Cinema; anzi, furono gli stessi esponenti della Biennale che ne curarono per la prima volta dalla sua nascita, direttamente e totalmente l'organizzazione.

T A N D A

M O R O



Ora, tuttavia, pur riconoscendo, come s'è detto, alla Biennale tutto il merito della creazione e dell'affermazione della Mostra Cinematografica nel mondo, è necessario che ognuno si renda conto come la Mostra abbia assoluto bisogno, se vuole stare alla pari con la consorella di Cannes, della massima autonomia sia organizzativa che amministrativa. Non è possibile, difatti, che una manifestazione che richiede una grande agilità di movimenti possa dipendere da un ente governativo a sua volta controllato da ben tre dicasteri com'è quello della Biennale.

Quindi è indispensabile che la Mostra di Venezia sia trasformata in ente autonomo che possa agire, sempre nei limiti consentiti dalla legge, con la massima libertà.

## BERGER

« Sganciare » completamente la Mostra cinematografica dalle altre manifestazioni della Biennale di Venezia mi sembra impresa non priva di inconvenienti e di pericoli. Per quanto ormai arte maturata, il cinema è tuttavia ancora in fase di transizione — e ciò per molte ragioni che qui è inutile elencare — e non potrà pertanto che giovare al suo riconoscimento sempre più esteso la coabitazione ufficiale con altre arti a Venezia. A mio parere quindi l'autonomia della Mostra del Cinema dovrebbe esserci, ma — almeno per ora — tale autonomia dovrebbe essere limitata all'organizzazione interna ed amministrativa.

## SOLMI

La Mostra di Venezia dovrebbe avere, sotto ogni rispetto, una assoluta autonomia, perché sono ormai cadute le ragioni che all'inizio avevano consigliato di includerla fra le manifestazioni culturali della Biennale. Oggi non c'è più alcuno che possa contestare al cinema piena validità nel campo dell'arte e d'altronde la Mostra è già venuta praticamente staccandosi — anche per importanza — dalla esposizione di arti figurative e dalle altre minori manifestazioni teatrali e musicali. La Mostra cinematografica ha poi problemi e interessi suoi particolari che nulla hanno a che vedere con gli altri scopi che la Biennale si prefigge. Infine, se non altro, sarà eliminato un pericolo di confusione oggi esistente, e non ci sentiremo più chiedere da tanta gente perché la Mostra del cinema « essendo Biennale » non viene tenuta ogni due anni.

# Le vie dei ragazzi



di

ANTONIO PETRUCCI

**Q**UANDO Oscar Wilde se ne uscì con la famosa frase « la natura imita l'arte » un siffatto paradosso non mancò di suscitare le più alte grida di ammirazione nei riguardi dell'intelligente eleganza della trovata, di recusazione nei riguardi della sua verità. Senonchè, provando ad adattare le espressioni più estreme al cinematografo, si vedrà che è sempre possibile dimostrarne con esempi la verità. Il cinema ha infatti al suo attivo, o se volete al passivo, ancor più forse delle altre arti, di avere creato negli uomini non soltanto certi stati d'animo, ma di avere insegnato loro un determinato modo di vedere e di comportarsi. Per questo quando ancora s'era all'epoca del muto, studiosi di pedagogia potevano scrivere: « Agli inizi i films avevano in genere un carattere di fiabe. A lungo andare questo genere, sempre il solito, finì per stancare. La produzione richiesta ovunque aumentò. Da ciò la necessità di variare, di accontentare gli infiniti gusti del pubblico, anzi dei pubblici di tutto il mondo. Ed eccoci alla brutalità dei films polizieschi: ambienti equivoci, astuzie di delinquenti rese ed interpretate con grande e magistrale evidenza; con tale semplicità e disinvoltura, da rendere quasi simpatici ed attraenti gli eroi dei bassifondi. Ecco i grandi films

di ambiente mondano: profusione di eleganza e di uno sfarzo non prima conosciuto perchè meno diffuso e con minore evidenza. Sfila così davanti ad occhi estatici, ed ignari di tali magnificenze, tutto un mondo frivolo, inutile, malsano, che l'apparente splendore esalta e sublima. E il giovane sogna. La visione cinematografica si impossessa di lui senza che egli se ne avveda, ne perverte l'anima, il gusto e il sentimento nazionale ».

Di cinematografia educativa si è quindi parlato e si parlerà continuamente, ma troppo spesso senza avere ben chiaro il concetto di quello che debba intendersi per pellicola di educazione e quello che debba essere considerato il film didattico. Nel 1934 per iniziativa dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa che faceva capo all'allora esistente Società delle Nazioni di Ginevra, si tenne a Roma un primo congresso internazionale sull'argomento e in quell'occasione prevalse il concetto kantiano di educazione e furono precisati i termini e l'importanza del problema dividendo la produzione cinematografica a seconda del suo contenuto educativo, ma si concluse sull'opportunità di tenere lontani i termini di educazione e di pedanteria e di avvicinare sempre più il fatto artistico e ricreativo ai fini educativi.

\* \* \*

Il cinema è un linguaggio, cioè un mezzo per esprimersi e comunicare — su questo crediamo non ci siano più oggi possibilità di discussione — e quindi il cinema può essere da tutti usato allo stesso modo del linguaggio: l'artista per realizzare opera d'arte, lo scienziato per indagare, l'insegnante per insegnare, il giornalista per riferire. Ne consegue che mentre tutti i film possono essere educativi o meno, solo i film di insegnamento hanno uno specifico scopo didattico che non va confuso con quello genericamente informativo e culturale. Allo stesso modo occorre nettamente distinguere le opere cinematografiche adatte e quelle non adatte ai ragazzi.

Il cinema tiene sicuramente il primo posto fra gli spettacoli favoriti del bambino e dell'adolescente. Accurate statistiche lo dimostrano senza possibilità di dubbio e, del resto, basta entrare in una qualsiasi sala nelle ore pomeridiane per rendersi conto di quanto sia alta sul totale degli spettatori la percentuale dei bambini e dei ragazzi.

Il trasporto che nei primi anni si prova per il cinema a preferenza della lettura e del teatro, ha indotto a concludere rapidamente che il film conviene assai più di ogni altra forma di espressione alla mentalità infantile.

L'esperienza, invece, confermata dagli studi di psicologia, prova che questa deduzione deve essere accolta con qualche riserva: Henry Wallon osserva che sul piano della percezione è necessario al bambino un certo periodo di adattamento che gli permetta di decifrare un'immagine, in quanto egli deve supplire con l'immaginazione alla mancanza di realtà di un'immagine senza profondità, pallida nei confronti del mondo reale che lo circonda, e familiarizzarsi con uno spazio che non gli permette le stesse esperienze dello spazio reale nel quale vive e si muove. In più egli deve immaginare i movimenti che ha l'abitudine di compiere e che la sua situazione di spettatore non gli permettano (si veda su quest'argomento anche lo studio di Enrico Fulchignoni pubblicato nel n. 4 della *Revue Internationale du Cinéma*) deve situare i piani, la fissità di alcuni oggetti, la mobilità di

altri e tutto ciò in un campo visivo di 35 gradi mentre l'angolo normale è di 180. Le stesse osservazioni riguardanti la percezione dello spazio il prof. Wallon ha fatto sulle difficoltà elementari che il bambino incontra nella percezione del tempo, ma ce ne sono altre che si riferiscono all'impossibilità di comprendere il significato della singola immagine nei rapporti di questa nell'insieme in cui si è inserita. Occorre, in altri termini, che il bambino apprenda il significato delle immagini allo stesso modo che è costretto ad apprendere quello delle parole, anche se l'immagine è teoricamente più espressiva della parola. C'è infine da notare che il numero degli argomenti accessibili al bambino è all'inizio assai limitato e aumenta progressivamente, in pari tempo alla capacità di comprendere e percepire lo spazio, il tempo e le immagini, con il passare degli anni. Prescindendo perciò da altri motivi, appare chiaro da quelli sopra riferiti che il cinema per i ragazzi non può essere lo stesso cinema che per gli adulti.

\* \* \*

Quando si parla di film ricreativo per ragazzi, occorre tener presente i risultati dell'inchiesta condotta da G. J. Mayer e che cioè se gli adulti cercano principalmente nel cinematografo un mezzo di evasione e di distrazione nel senso più ampio del termine, i bisogni dei ragazzi non si limitano alla distrazione e al divertimento e che la gioventù è avida di conoscere e di trovare soprattutto una risposta ai problemi che si pone incessantemente. Nasce da questo l'interrogativo: quali sono le risposte che possono dare ai giovani i film per adulti? Come osserva Henri Storek nel suo rapporto pubblicato a cura dell'U.N.E.S.C.O., o il film non desta alcun interesse in quanto non risponde ad alcuna delle sue preoccupazioni, o l'interesse totalmente o parzialmente, o, infine, e questo è il caso più frequente, il film lo interessa, ma suggerisce false soluzioni che egli è incapace di rifiutare. Soprattutto questo è l'ostacolo maggiore da un punto di vista pedagogico per concedere l'accesso dei ragazzi a tutti gli spettacoli adatti per adulti. Per questo non sono, a stretto rigor di termini, sufficienti neanche le misure di protezione genericamente imposte dalle censure dei vari paesi le quali mirano ad interdire principalmente: 1) problemi sessuali, anomalie, ecc.; 2) matrimoni disgraziati, infedeltà, divorzi; 3) vizi come il gioco, l'ubriachezza, ecc.; 4) delitti moderni, cioè commessi con armi perfezionate o con metodi scientifici; 5) film terrificanti, macabri, ecc.; 6) film troppo cinici; 7) crudeltà verso gli animali. Anche se si applicassero le interdizioni sopra accennate, e a seconda dei paesi non sempre esse vengono applicate, rimarrebbe il fatto che molto spesso è difficile per il censore normale stabilire i termini esatti della importanza che un passaggio può avere sulla mentalità di un ragazzo e che, in linea di principio, le commissioni di censura di tutto il mondo, rifiutano di dichiararsi incompetenti e di ricorrere all'aiuto dello studioso di psicologia che si è dedicato ai problemi dell'infanzia. Accade veramente che talora il cinema sopporti le conseguenze di un male assai più profondo: l'insufficienza e gli errori dell'educazione nella famiglia, nella scuola. Il dovere, perciò, dello Stato non è soltanto in senso negativo: di preservare, cioè, l'infanzia dalla visione di spettacoli eventualmente nocivi, ma, a nostro avviso, positivo, di promuovere cioè la produzione, la distribuzione e la programmazione di film che siano particolarmente adatti all'infanzia, e di far scegliere da apposite commissioni quei film che, pur non essendo stati

prodotti avendo di mira gli spettacoli infantili, possono essere veduti da questi. Si è parlato e si parla spesso — e in certi paesi la proibizione già esiste — di negare l'ingresso ai ragazzi inferiori all'età di anni 14, a tutti gli spettacoli cinematografici che non siano stati classificati come particolarmente adatti per ragazzi. Bisogna tener presente a questo proposito che quando si parla di ragazzi genericamente si commette già un errore, in quanto è stato ampiamente dimostrato che gran parte delle interdizioni normalmente poste dalla censura per spettacoli di età giovanile, sono del tutto inutili se si tratta di bambini che non hanno raggiunto i sette anni, perchè la loro comprensione non permette di interessarsi — e quindi di ricevere impressioni e provocare reazioni — a quei dettagli che la censura proibisce. Per di più c'è da considerare che non esiste un limite di età uguale per tutti e che senza scendere alle differenze fra individuo e individuo ci sono quelle più generiche poste dal clima e dall'ambiente.

Ciò naturalmente non toglie che il legislatore sia costretto ad indicare un limite di età approssimativamente esatto in rapporto alle condizioni del paese nel quale la legge deve venire applicata. Ma, ancora più importante che fissare i termini di età al di sotto dei quali è opportuno limitare se non vietare l'accesso dei ragazzi agli spettacoli cinematografici normali, ci sembra sia lo stabilire quali possono essere i criteri fondamentali per cui un film deve ritenersi adatto per ragazzi e per ragazzi di quale età.

\* \* \*

Sin dal 1949, promuovendo il I Festival Internazionale del Film per Ragazzi, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia stabiliva nel regolamento di questo che potevano essere presentati film ricreativi adatti per bambini fino ai sei anni, per ragazzi dai 7 ai 12, per adolescenti dai 12 ai 14. Questa classificazione era la conseguenza delle discussioni precedentemente tenute, sempre a Venezia, nei primi anni del dopoguerra, allorchè alle Sezioni Speciali della Mostra, vennero ammessi film per ragazzi.

La necessità di questa doveva poi trovare la sua piena giustificazione teorica nello studio di Henry Wallon: «L'enfant et le film», pubblicato dalla *Revue Internationale de Filmologie*.

E' opportuno riportare qui di seguito quanto il Wallon scrive: «Il bambino della scuola materna (da tre a sei anni) è sensibile al film e a quale film? Egli ha delle reazioni lente e ad un tempo senza connessioni tra di loro. D'altra parte manca di obiettività, cioè la sua visione delle cose esteriori è incessantemente mescolata da impressioni soggettive, desideri e reminiscenze personali che più o meno lo distraggono dall'azione che si svolge sullo schermo. Questo genere di distrazione sembra inevitabile in presenza di un film in cui la successione delle immagini ha qualche cosa di irrevocabile. Quello che egli percepirà o saprà ritenere, non sarà spesso che una evocazione puramente personale e tale da apparire all'adulto assurda e incoerente. Egli è ancora allo stadio di sincretismo soggettivo.

L'epoca seguente (dai 7 ai 12 anni) è un periodo di oggettività crescente. Ciò nonostante il ragazzo non distingue ancora nettamente le qualità, le uno dalle altre. Niente è costante nell'oggetto dal momento che una delle sue proprietà è modificata. Ci si può chiedere come esso sarà identificato attraverso gli spostamenti, le trasformazioni, le decomposizioni, i cambiamenti di scala che il cinema gli fa subire. Il problema fondamentale del cinema è

di realizzare l'identità attraverso mutamenti; non può presentare infatti le cose in riposo senza correre il rischio di far sentire l'irrealtà e l'imperfezione della loro immagine. A questa difficoltà di identificazione risponde nel ragazzo l'attitudine che abbiamo segnalato ad accettare tutte le metamorfosi.

Quando viene la pubertà, la base percettiva è divenuta identica a quella dell'adulto. Si pone allora la questione dei gusti e delle tendenze. L'azione presentata nel film assume importanza. Il ragazzo vi cerca una risposta alle questioni che gli pongono i suoi desideri e i suoi nuovi bisogni. Il numero dei temi divenuti accessibili aumenta: da prima semplici avventure, poi complicazioni sentimentali, implicazioni sociali sempre più astratte che rispondano alla situazione di ciascuno nel mondo, gerarchia, mutua dipendenza degli individui, onore o disonore, amore, affari, ecc. Le motivazioni possono essere diverse e più sottili, ma sarà conveniente seguirne la comprensione nell'adolescente ».

Certamente questa divisione dei ragazzi in tre categorie a seconda dello sviluppo dell'età mentale, complica anziché facilitare la soluzione pratica del problema della cinematografia per ragazzi e la complica in quanto pone particolarmente l'accento sulla necessità di un cinema adatto ai ragazzi dai 7 ai 12 anni, dal momento che i pericoli che corre il bambino, da un punto di vista di educazione del carattere, fino a i sei anni, sono pressochè inesistenti. Rimane un pericolo di natura fisiologica quale la stanchezza che l'apparire e lo scomparire delle immagini sullo schermo provoca sui nervi ottici, l'avvelenamento del sangue nelle sale surriscaldate e piene di fumo, ecc. (a questo proposito indagini accurate condotte da alcuni medici invitati ad assistere per tre anni consecutivi ai Festivals di Venezia, hanno condotto alla conclusione che i films a colori, anche se di breve durata, provocano nei bambini al di sotto dei 7 anni una forte irritazione delle glandole lacrimali, ed è per questo che nel regolamento del IV Festival si è consigliato ai produttori di evitare i film a colori per la categoria bambini fino ai sei anni). Per i ragazzi dai 12 ai 14 si può, in linea di massima, affermare che molti sono i film anche se non concepiti espressamente per loro, che essi possono vedere. Il problema grave rimane pertanto quello della produzione di film per i ragazzi dai 7 ai 12, che presentano problemi non indifferenti sia per quanto riguarda il contenuto sia per quanto riguarda la tecnica. Gli studi fatti in proposito da Miss Mary Field sono talmente noti a tutti coloro che si interessano di cinematografia per ragazzi, che non è il caso di soffermarsi sulle conclusioni dettagliate alle quali ella è giunta. Nei molti anni durante i quali Miss Mary Field ha osservato le reazioni dei ragazzi dinanzi ai film prodotti sotto la sua direzione, ella ha constatato un'evoluzione del suo pubblico infantile che l'ha condotta a seguire un'evoluzione parallela nella produzione. Il che sta indubbiamente a sottolineare un principio sul quale desideriamo richiamare l'attenzione: soltanto un cinema che sia diretto ai ragazzi può condurre a risultati veramente interessanti per quanto riguarda la sua cultura e l'educazione del suo gusto artistico. Troppe volte si è detto, e si è detto a torto, che il cinema per ragazzi e adolescenti non deve distinguersi da quello per adulti e deve riflettere la totalità della vita nei suoi aspetti brutali come nei suoi aspetti pacifici e che è troppo facile sfruttare l'ignoranza fondamentale del ragazzo per inculcargli attraverso il cinematografo cognizioni particolari in materia sia religiosa che sociale e politica. Troppe volte si è detto che bisogna allargare indiscriminatamente gli orizzonti dell'infanzia. La verità è per il cinema, come per tutto il resto, che ogni età deve

avere i suoi divertimenti, la sua cultura, a secondo delle capacità che l'età stessa impone. Allo stesso modo che nessuno pensa di arricchire la sensibilità artistica del ragazzo mettendolo, senza l'adeguata preparazione, improvvisamente dinanzi a un'opera di Dante, di Michelangelo, di Shakespeare o di Beethoven, così ci sembra ridicolo il voler che il ragazzo possa di colpo comprendere il significato d'arte di un'opera cinematografica o attraverso il cinema farsi di colpo un'idea dei maggiori problemi dello spirito.

\* \* \*

Dal momento che, come abbiamo veduto, i bisogni dell'infanzia nei confronti del cinema sono completamente diversi da quelli degli adulti e che a seconda del progredire e dello sviluppo mentale il bambino prima, il ragazzo poi, ed infine l'adolescente richiedono un tipo assolutamente diverso di spettacolo cinematografico sia per quanto riguarda il contenuto che la tecnica e il metraggio stesso del film, ci si pone il quesito pratico: chi deve sorvegliare la produzione dei film per ragazzi e quali debbono essere i limiti di tale sorveglianza?

La tendenza sin qui manifestatasi nei vari paesi è stata quella di un intervento dello Stato diretto esclusivamente a limitare il danno morale che dallo spettacolo cinematografico in genere l'infanzia può avere. Questo aspetto puramente negativo non ha comunque risolto il problema, ma anzi ha provocato in più di un caso reazioni e non tutte ingiustificate a seconda della drasticità dei provvedimenti adottati spesso senza tener conto delle particolari situazioni di fatto e che prima di reprimere è buona norma politica il prevenire. Noi riteniamo pertanto che le indispensabili limitazioni all'accesso indiscriminato dei ragazzi agli spettacoli cinematografici debbano essere poste con una gradualità condizionata dalla possibilità di offrire ai ragazzi uno spettacolo cinematografico particolarmente adatto per loro. Ciò — bisogna dire — è già in atto in alcuni paesi, grazie soprattutto all'iniziativa privata. Ma può lo Stato disinteressarsi e lasciare che fattori alle volte puramente commerciali determinino l'affermarsi o il decadere dell'iniziativa privata? Pur essendo fautori della massima libertà nel campo dell'educazione e dell'insegnamento, riteniamo che lo Stato abbia il dovere di intervenire e di intervenire non soltanto con proibizioni, ma con atti positivi i quali lascino tuttavia il massimo margine di libertà. In altri termini, specialmente per quei paesi dove la cinematografia per ragazzi o non esiste o è ancora ai primi tentativi, l'intervento dello Stato si presenta pressochè indispensabile per due azioni fondamentali: 1) facilitare l'importazione dei film per ragazzi prodotti in altri paesi operando però contemporaneamente perchè la scelta cada su film adatti all'infanzia del proprio paese (non sempre un film adatto a un bambino di paesi nordici è altrettanto adatto e comprensibile a un bambino di paesi subtropicali); 2) incoraggiare attraverso speciali benefici la produzione e la programmazione di film particolarmente adatti per ragazzi.

ANTONIO PETRUCCI

**O**CCHI DI BAMBOLA si intitola un racconto di Corrado Alvaro che ci parla, con la prosa del ricordo, di una Roma di primavera, nascosta tra le pieghe di Piazza di Spagna. L'andare del tempo e degli anni a lui viene suggerito dal crescere delle ragazze dei negozi di mode e delle sartorie che si aprono a cerchio nelle viuzze seminate. « Da un anno all'altro le bambine divennero ragazze, e una mattina me ne accorgevo all'improvviso, come esse si accorgevano che io ero un uomo, era un sorriso tra ciglio e ciglio come ad avere imparato un giuoco. C'era una complicità fra noi del quartiere. Certi giorni di primavera pareva che ci congratulassimo l'un l'altro ». In questa cornice discreta, prende avvio la storia di tre sorelle, — Maria, Lina e Piera — tre ragazze, poi tre donne, di Piazza di Spagna. Su loro gli anni, i disagi, la vita avevano lasciato tracce di dolore prima, poi quasi di indifferenza. Le tre sorelle con gli anni divennero due. Scrive ancora Alvaro: « Mi parvero le vittime della città nel suo crescere e ingrandirsi e diventare ricca. Al principio della loro vita avevano aperto gli occhi su una città familiare e piuttosto povera, con una civetteria della modestia; poi l'avevano veduta a mano a mano popolarsi di fenomeni d'una ricchezza incalcolabile... »

Così Alvaro, con la sua prosa scarna, come da appunti della memoria: e le sue ragazze di Piazza di Spagna suggerivano annotazioni improvvise, risvegliavano angoli perduti di una Roma che va ancora ricercata e scoperta: cosa che potrebbe fare il cinema col suo suggerire annotazioni precise, col suo andare appresso ai ricordi con la consistenza delle immagini. Luciano Emmer, invece, che sulle ragazze di Piazza di Spagna ha basato un recente suo film, ha ripiegato sul dialettale, sull'inutile. Frammentario, volutamente si abbandona ad una genericità arida che lascia indifferenti, che racchiude le sue ragazze in una Roma anonima solo da bozzetto, senza riuscire a cogliere il sorriso del tempo, della gioventù, della Roma minore a cui, forse senza rendersene conto, Piazza di Spagna appartiene.

Per certi film bastano poche settimane a farli diventar vecchi, scontati: questo effetto ci fa oggi, il dover parlare di *Umberto D.*, film peraltro nobilissimo, costruito con una perizia capace di raggiungere in più toni, validità poetiche e umane. Questo invecchiare cui s'allude non intende riferirsi minimamente al valore del film, piuttosto alla sua consistenza tematica, alla sua validità come trama e polemica. Se ne sono sentite tante attorno alla validità e opportunità della storia del povero pensionato, che adesso francamente non sembra più utile insistervi. Sembra, invece, opportuno domandarsi sino a che punto a De Sica interessasse effettivamente quella storia.

Perché è questo che conta: vedere sino a qual punto un regista dimostra di « sentire » un certo argomento. E dicendo questo si intende vedere in che misura la natura di un regista, il suo temperamento, riesce ad adattarsi ad una trama, ad un tema.

## I FILM

Le ragazze di Piazza  
di Spagna

Umberto D.



De Sica, lo si è ripetuto più volte, è un romantico, un sentimentale, i suoi problemi hanno la gioia e il candore dei buoni: non è retorica questa, ma i suoi personaggi sono i candidi discendenti delle fiabe, anche se poi alla fine muoiono o soffrono come i bimbi di *Sciuscià*. Per questo in *Umberto D.* la cosa più bella, più poetica e umana è proprio quella fine-non-fine, quella conclusione-non-conclusione, che lascia il vecchio a giuocare col cane, correndo per i viali di un giardino felice. Proprio quel finale che, invece, ha lasciato perplessi quanti si ponevano nella logica del racconto, chiedendosi il perchè di quella conclusione che lascia al protagonista tutti i problemi irrisolti. Ma è evidente che, postici su questo piano di ricerca di una soluzione polemica, a De Sica si finisce coll'attribuirgli un valore che invece non ha. E si creano quegli equivoci in cui lui stesso ricade allorchè, con Zavattini, pensa a storie pessimiste e sforzate in un senso « sociale ». (Anche qui facendo la solita consueta retorica di un aggettivo, abusato dagli odierni « patiti » di cinema).

Per questo, *Umberto D.* nel suo insieme non convince: allo attivo restano solo dei momenti, momenti di grande respiro, poesia che nasce dalla riflessione della vita, dal saper cogliere in un gesto la validità di un'azione, il moto di una anima. In questo senso va presa la creazione di quel personaggio della servetta abruzzese, vanno intese certe sue frasi (« mangiati la pizza dolce, suavia ») va osservato quel suo risveglio nel lettino rincattussiato nel corridoio, il suo stupito accarezzarsi il ventre appena rigonfio: e l'attonito smarrimento del vecchio pensionato, tutta la corsa finale e quel suo trotterellare avanti al cane, ancora spaventato per il rumore del treno. In queste scene De Sica è poeta. Nel resto si dimostra quel tecnico magistrale che è nella guida degli attori e nella risoluzione delle scene suggeritegli dalla fredda geometria di Cesare Zavattini.

Roma, ore 11

*Roma ore 11* è la cronaca cinematografica di un fatto che a suo tempo riempì le pagine dei quotidiani. 200 o forse più ragazze, affluite da ogni parte della città, per un annuncio sul giornale che prometteva loro un posto di dattilografa, fecero crollare una scala di una palazzina in via Savoia.

Responsabilità definite non ce ne furono: si incolpò l'ingegnere, la scarsa cura con cui il padrone dello stabile provvedeva alla manutenzione, ma ben presto si venne alla conclusione che unica colpevole, se proprio lo si voleva, era quella società che faceva sì che al semplice annuncio di un lavoro sia pur modesto, centinaia e centinaia di ragazze di ogni ceto convenissero inaspettatamente. Ma è evidente che una simile impostazione è solo genericamente « sociale ».

De Santis pur senza rinunciare (era naturale) a metter l'accento su questo aspetto polemico, ha preferito ripiegare nel complesso sulla descrizione umana delle varie ragazze, cercando di far rivivere più che il fatto di cronaca, il

dramma intimo di tante famiglie. Ha cercato insomma di metter in luce quella prospettiva drammatica che avrebbe dovuto dare al film il carattere di dramma corale. Indubbiamente l'esperimento è stato interessante, ricco di intuizioni e di annotazioni felici: la città esce fuori, a tratti, espressa in quelle scene colte a Trastevere, in quelle borgate che si infiltrano come una landa squallida della miseria, in quei quartieri operai: ma le annotazioni restano appunti, i personaggi schemi evocati solo a parole e, spesso, (Maria Grazia Francia, il marinaio, Elena Varzi, eccetera) solo astratte figurazioni verbali. Così il film appare senza respiro, soffocato quasi da un continuo macchiettismo anche se racchiuso tra un inizio e un finale per più versi magistrali: quel carrello indietro dalla giovanetta timida che aspetta l'alba davanti al cancello della palazzina e quel lento carrello in avanti, dopo la disgrazia, sempre sulla giovanetta, decisa ad aspettare la notte.

Tre film ambientati a Roma, dunque tre film silenziosi, per un verso o per l'altro senza prospettiva, senza unità narrativa. Solo De Sica ha saputo far echeggiare la sua anima di poeta: gli altri sono rimasti più volte inespressi, la Roma da scoprire è rimasta in fondo inedita, la gente è apparsa con quella scialba indifferenza tipica delle cose anonime. E' mancata l'idea, la capacità di voler uscire dal generico, dal troppo facile. Con la ripetizione di argomenti o atteggiamenti non si riesce a fare della poesia.

EDOARDO BRUNO



*In tutte le librerie:*

« 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 Vespignani, Simonetta Visconti, Roman Vlad, Flora Volpini;  
*disegni di:* Greco, Gentilini, Purificato, Mafai, Stradone.

L. 600

*Distribuz.:* Edizioni dell'Ateneo - Via dei Gracchi 128 - Roma



PISSO: «Pesce notturna ad Antibes» 1939

## LA FOTOGRAFIA E L'ARCADIA

di

GEORGES SADOUL

### IV

**L**A FOTOGRAFIA aiuta gli impressionisti a disarticolare il punto di vista classico, quello del pittore in piedi che guarda con un solo occhio il modello e gli oggetti simbolici, previamente ben disposti. Due secoli prima, per audacie delle visioni dal basso o dall'alto, degli scorci, dell'immobilizzazione di gesti eccessivi, per la posa, per il modo di vedere di lato dei soggetti tradizionalmente visti di faccia (la Cena o la Crocefissione) il Tintoretto aveva già cercato un simile spostamento del punto di vista. A questa preoccupazione si era unita una specie di scomposizione delle forme classiche, trasformate in linee di forza dinamiche, paragonabili alla traccia incisiva che il bianco di Spagna può lasciare sopra un vetro nero. Per gli Impressionisti l'appassionata ricerca della *impressione* della luce, che si accompagnava con un'audacia, continuamente accresciuta, del disegno, dà l'avvio ad una specie di decomposizione delle forme attraverso il movimento, che sboccherà nella pittura del XX secolo.

Per questa appassionata ricerca di immobilizzare l'istante, gli Impressionisti non si sono per questo posti fuori del Tempo. La ricerca del fuggevole — che è il carattere principale dell'*impressione* — si oppone precisamente alla ricerca dell'eterno, quale si manifesta nella luce senza ombre dei pittori rinascimentali, la cui preoccupazione essenziale è sovente la ricerca dei caratteri eterni dell'umanità.

Gli Impressionisti sono a tal guisa nemici di quell'eterno e di quell'universale, quali erano insegnati allora dagli accademici seguaci di Michelangelo e di Leonardo, che si rifiutarono di dipingere dei nudi posti sopra un fondo astratto come quello di Bouguereau. Il « guardaroba » di Renoir impressionista, la vasca per bagno e gli oggetti da toletta di Degas, lo studio e gli *chignons* di Seurat, i drappi e i fiori dell'« Olimpia » fanno di questi quadri non più dei nudi classici, ispirati all'antico, ma delle persone contemporanee spogliate.

La rivelazione del nudo — spesso assai schifosa — attraverso la fotografia ha avuto la sua parte, poichè essa ha visto con la sua crudeltà obbiettiva la deformazione del busto — già trascritta nelle bagnanti di Courbet — come il « naturalismo » delle calze e delle giarrettiere (molto sfruttate da tutti gli Impressionisti).

I contemporanei degli Impressionisti hanno notato queste caratteristiche molto più vivamente di noi, e un giornalista mondano dava allora queste malevole definizioni complementari (7):

*impressionismo*: scuola di pittura ultrarealista;

*impressionista*: pittore che schizza sulla tela la prima impressione senza preoccupazioni artistiche.

La teoria dell'impressione « senza preoccupazione artistica » classica deve molto all'istantanea, che, sola, ha reso ciò possibile. Quegli effetti di penombra, quelle nevi che si sciolgono, quei raggi di sole, quelle nebbie vaganti, quei mezzodì di luglio, quella costante ricerca dell'ombra fuggevole, dell'immobilizzazione improvvisa di un momento della giornata nei paesaggi di Renoir, Monet o Pissaro, li differenzia profondamente da quell'atmosfera di quasi-eternità che regnava nei primitivi, nei classici e nei maestri olandesi.

E' la fotografia che ha permesso ai pittori, dopo il 1860, di afferrare l'*impressione*, un breve momento di luce che si oppone così bene all'illuminazione quasi-sintetica dei primitivi come ai raggi fissi degli antichi chiaroscuri, simili ai fasci luminosi dei proiettori di teatro.

La rivoluzione impressionista è maturata al tempo del collodio umido, prima che, nel 1830, la gelatina-bromuro permettesse a chiunque di realizzare, senza difficoltà alcuna, delle istantanee ad un centesimo di secondo. L'introduzione di queste emulsioni permise agli studiosi un'indagine sull'istante e, pertanto, delle fasi successive di un movimento.

Già nel 1879 l'americano Muybridge, per mezzo del collodio umido, aveva immobilizzato alcuni movimenti sconosciuti di un cavallo al trotto o al galoppo che Degas riportò subito, come abbiamo già detto, nel suo « Il campo delle corse » (1880). Ma il composto di gelatina-bromuro permette al francese Marey di fare delle scoperte su valori plastici più singolari certamente che non le ombre cinesi di Muybridge.

Marey comincia con l'immobilizzare il movimento; e questo gli permette di muovere aspre critiche alle immagini dell'uomo che corre o del cavallo

(7) LORÉDAN LARCHEY: *Nouveau supplément au dictionnaire de l'Argot* (1829).

che galoppa così come erano state canonizzate dalla pittura classica o barocca. Ciò perchè mentre queste erano costrette a ricavare il movimento dalla posa, l'istantanea invece staticizza gli atteggiamenti senza dover interrompere il movimento.

Per ottenere delle fasi successive di movimento per poi confrontarle, Marey è spinto a moltiplicare le pose della sua cronofotografia a piastra fissa; e realizza così, meccanicamente, le immagini preistoriche di Altamira. Se egli conserva (contrariamente a Muybridge) il punto di vista unico dei pittori rinascimentali — nonchè dei fotografi — il modello però non ha più una sola posizione. Il fondo nero delle sue prove sopprime quasi interamente la profondità, cioè la terza dimensione: ma il movimento ne introduce una quarta. Una nuova dinamica s'introduce, grazie a lui, nell'immagine; ed è ciò forse che rende così *moderne*, ai nostri occhi, quelle vecchie fotografie, poichè testimoniano delle preoccupazioni simili a quelle di certi pittori contemporanei.

Al tempo di Marey, tuttavia, le cronofotografie, che conducono direttamente all'invenzione del cinema, hanno un valore puramente scientifico. Esse non hanno, come le fotografie del 1860-1880, alcuna incidenza diretta sull'arte.

Frattanto la vaporosità degli impressionisti e dei loro contemporanei ha la sua influenza sulla fotografia. Dopo il 1900, con le gamme bicromatiche, i cui campioni sono Demachy e Puyo, la fotografia d'arte s'immerge in nebbie tenui, che annunciano, attraverso la ricerca della deformazione, il cubismo e poi il surrealismo fotografico. Questa tendenza sta a dimostrare, contro l'opinione di Baudelaire, che la fotografia non è ineluttabilmente realista. La riproduzione fedele dell'oggetto può anche non rendere un bel servizio al realismo: si ebbe una dimostrazione di ciò nel 1925, quando venne di moda il fotomontaggio, trasposizione artistica di metodi usati dai fotografi del Secondo Impero e dai fabbricanti di cartoline postali; continuazione del metodo dei pezzi di carta incollati adoperati dopo il 1912 dai pittori cubisti.

Il fotomontaggio influenzò tutta una branca della pittura surrealista. La giustapposizione barocca di oggetti insoliti caratterizza, per esempio, la pittura di un Dalì. Il mondo vi è visto con l'occhio di Meissonnier, o piuttosto con quello di un fotografo che lavora in technicolor per la pubblicità della Coca-Cola. Questa visione convenzionale dell'oggetto, favorita dalla fotografia, è agli antipodi del realismo.

Quest'ultimo esempio sarebbe sufficiente per dimostrare che il « crepuscolo della forma » o del soggetto, oppure della « realtà », con cui certi critici vorrebbero caratterizzare l'arte dopo l'esordio del secolo scorso, è ben lungi dall'essere stato determinato dalla scoperta della fotografia, contemporanea agli esordi di Ingres o di Corot.

E' in ogni caso fatica sprecata voler ringraziare Niepce e Daguerre di aver « liberato il pittore dalla necessità della rassomiglianza », poichè certi artisti moderni, quando fanno un ritratto, ricercano e ottengono proprio questa rassomiglianza con dei mezzi assai differenti dalle convenzioni degli antichi.

Georges Besson faceva notare l'allucinante rassomiglianza del ritratto di Ambrogio Vollard, che Picasso dipinse nel 1912 e nel quale non si vidde allora che un accatastamento di bicchieri rotti, una costruzione assai lontana dalla figura umana. I ritratti che Picasso fece di Nusch Eluard, dopo il 1938, non sono meno rassomiglianti, benchè il volto sia visto contemporaneamente di faccia e di profilo, secondo delle convenzioni assai lontane dal punto di vista tradizionale o dalle fotografie classiche. Le audacie di Bonnard e di Matisse

non nuocciono più alla rassomiglianza della *Place Blanche* del 1910, o del fanciullo de « La lezione di pianoforte ».

Ci si può domandare se il senso — e il dramma — della pittura moderna contemporanea non sia, per la maggior parte dei nostri artisti una ricerca disperata di una nuova *visione del mondo*, piuttosto che una volontaria perdita di contatto con la realtà. Poichè l'abbandono del *punto di vista* dei pittori della Rinascenza o dei fotografi del 1860 non vuol dire necessariamente un voltar le spalle al mondo.

Dimostra di essere un grande pittore colui che riesce a creare una nuova *visione del mondo*. Uscendo dalla Scuola di San Rocco o dall'Accademia, i passanti, sopra i ponti di Venezia, scorgono volta a volta le prodezze del Tintoretto oppure la luce del Carpaccio. Ieri, uscendo dall'Orangerie (\*) dopo aver visto la mostra retrospettiva del grande pittore di Carnet, un fanciullo che gioca sulla sabbia delle Tuileries, un vaso di frutta posto sopra una tovaglia a quadrettoni, sono diventati, ai nostri occhi, tanti Bonnard. Eppure c'è ancor oggi, fra i visitatori, chi trova quelle tele incomprensibili e mal disegnate. Sono come il « selvaggio » di Tzara, che gira e rigira fra le mani una fotografia senza comprenderne il significato.

Si sa che, all'inizio di questo secolo, Félix Fénéon, il cui mestiere era allora di vendere dei Cézanne, li mostrava rovesciati ai compratori, senza che questi si accorgessero della mistificazione. Ciò perchè le tele del maestro di Aix, che si diceva allora malato agli occhi, era per essi un insieme di linee e di colore, senza significato alcuno. Eppure pochi anni fa, in un albergo, allo sprofonzo dell'Alvernia, notai, insieme ad alcuni amici, una foto a colori fissata sulla carta da parati a fiori. Io credetti di riconoscervi un Cézanne. Gli amici mi presero in giro: si trattava probabilmente di un'illustrazione da calendario di provincia. E avrebbero fatto presto a convincermi. Mi venne tuttavia un dubbio e feci una scommessa. Ci avvicinammo all'immagine: ebbene era la *Fattoria di Bouffans*, riprodotta a colori da *L'Illustration*. Per tutti noi — come pure per l'albergatore e per i paesani clienti del caffè alverniese — questo quadro, quaranta anni prima incomprensibile anche per gli amatori, era diventato, a prima vista, simile ad una comune foto a colori. Può darsi che in seguito gli stravaganti facce-profili di Picasso diverranno anch'esse intelligibili alla folla così come lo sono diventate le stravaganti follie di Van Gogh.

Il vero pittore, il vero artista, ripetiamo, è colui che sa creare e imporre una *visione del mondo*. Quelli che suppongono di studiare il reale e quelli che condannano gli accademici; quelli che ieri copiavano Raffaello, Delacroix, Meissonier, quelli che oggi copiano Matisse, Bonnard o Picasso, senza aver come questi cominciato col guardare la realtà: tutti questi cercano presso questi maestri delle ricette, delle convenzioni, vale a dire il contrario dell'arte; essi dimenticano di cominciare a guardare il mondo con occhio nuovo.

Una scoperta contemporanea dell'Universo può essere realista senza dover necessariamente ricorrere al punto di vista rinascimentale o di quello della normale fotografia. Nella misura con cui quella scoperta reagisce a questo punto di vista, si può comprendere come la pittura moderna vada interessandosi alle opere dei fanciulli e dei primitivi, che vedono ben altrimenti che attraverso l'occhietto della camera oscura.

E una delle tendenze costanti della pittura del XX secolo sembra esser quella di mostrare l'oggetto non più in forma statica ma dinamica, come nelle

(\*) Dove era stata allestita una mostra retrospettiva di Bonnard.

cronofotografie di Marcy. Preoccupazione che si ritrova, sotto aspetti assai differenti, nella torsione del disegno presso Bonnard (i piedi dei bambini ne *fuscita di scuola*), nei facce-profili di Picasso.

L'arte è anzitutto un mezzo di conoscenza. Le sue scoperte sono valide nella misura in cui finiscono per imporsi a tutti gli uomini e, perchè ciò avvenga, bisogna che partano dal reale e che possano ad esso attribuirsi.

Speriamo che l'avvenire mostri ben presto a tutti che la maggior parte delle ricerche, ancora poco intelligibili, dei nostri grandi pittori moderni sono elementi di aiuto e non di contraddizione, per la fotografia.

(FIBE)

GEORGES SADOUL

*Opere consultate per questo articolo:*

GEORGE BESSON: *Photographie Française*, 1839-1936 (Braun).

GISÈLE FREUND: *La Photographie en France au XX<sup>e</sup> siècle, essai de sociologie et d'esthétique*, (Adrienne Monnier).

RAIMOND LECUYER: *Histoire de la Photographie* (Bachel et Cie), *Au temps de Baudelaire, Cuys et Nadar* (Le chêne), *La Photographie ancienne* (Le Point).

(Traduzione di A. D. L. da «Peinture et Photographie», pubblicato su «Arts de France», nn. 19-20, 21-22).

*Nel prossimo numero:*

« Inchiesta sul neorealismo » di NICOLA CIARLETTA

« Tecnica e linguaggio » di NINO GHELLI

« Cinema e arte figurativa » di G. PEDRONI

« Il folclore nel film » di G. CASH

« Il Festival di Cannes » di E. BRUNO e A. DI LAURA

« Fedeltà al socialismo » di OTAKAR VAVRA

e nell'Antiaccademia scritti di C. GRECO, A. M. DONDI, M. OTTAVIANI, G. ADINOLFI ecc.

## Forma, Contenuto, Moravia e Fascismo

di

LUIGI CHIARINI

**D**opo aver parlato dei doveri della letteratura non è, forse, inopportuno, parlar, ora, dei doveri della critica, la quale, vogliono o non vogliono i suoi detrattori, esercita sulla letteratura una grandissima influenza. Doveri in senso politico, che è come dire critico e morale insieme. E subito mi spiego.

Accade, cioè, senza inoltrarci nei vicoli estetici del concetto dell'arte, che un fascista esalti in quanto critico un romanzo, poniamo, dissolvente di quei valori morali che più stanno a cuore al regime fascista. Accade che lo stesso critico approvi, in sede estetica, il pessimismo più nero, negativo e distruttore, spieghi e giustifichi i piccoli e malsani travagli di coscienze malate. Insomma il conflitto tra il fascista e il critico si palesa evidente. Con quali risultati? Che il cattivo fascista è anche cattivo critico: sempre, ripeto, se per fascista s'intende qualcosa di più del buon cittadino che rispetta le autorità costituite.

Io non vedo come si possa essere fascisti da una parte e liberali dall'altra. Giacché l'anarchia di certo europeismo letterario deriva proprio da una critica priva di qualsiasi midollo morale. Se il valore dell'arte non consiste nella pura espressione, ma nell'espressione d'una umanità è evidente che il critico a questa dovrà guardare, sia pure attraverso la forma che artisticamente essa assume.

Voglio dire che se una grande anima non basta a fare un poeta, un grande poeta, tuttavia, sarà sempre una grande anima.

Orbene, se noi fascisti crediamo sul serio a certi valori morali fondamentali eterni, dobbiamo ammettere che là ove questi valori non si riscontrano non esiste una profonda umanità e conseguentemente manca la possibilità di una grande arte.

Il che non significa, si badi, che l'opera d'arte per essere tale ha da apparire grettamente ortodossa ed in regola con le disposizioni prefettizie o le circolari del Partito, ma bensì mai in contrasto proprio con quei valori che costituiscono la più vera realtà del Fascismo.

Non si pensi di poter a questo punto sostenere che così facendo si esaminerebbe l'opera d'arte secondo un criterio politico e non estetico. La ritorsione è molto semplice: si citi una estetica la quale non sia basata su concetti politici, in senso lato, cioè su una concezione di vita. Non è, così, di quella che potremmo chiamare cattolica, o di quell'altra liberalesca e astratta che si fonda non sulla libertà totale e concreta dello spirito, ma dei suoi momenti, distaccati e resi autonomi in modo arbitrario? Questa libertà astratta che adesso taluni, molti, in buona fede o per scrupoli e pregiudizi di fronte a una cultura in declino, vogliono salvare nel campo chiuso dell'arte e della scienza è una finzione ed una falsità proprio come quella del liberalismo politico.

A questo punto mi par di sentire le grida dei critici giungere al cielo. Eppure chi mediti su queste considerazioni si accorgerà che esse non sono, poi, tanto paradossali se, al lume di una critica così intensa, i grandi e veri capolavori splendono della stessa luce.

Nessuna letteratura, forse, come quella italiana, nelle sue più vere ed alte espressioni, ha una così stupenda tradizione politica: risponde così totalmente alla sanità e all'equilibrio morale della nostra razza.

Col sensualismo più sfrenato, il crepuscolarismo languido, e certo irrompente decadentismo si interrompe la tradizione: il verismo, lo psicologismo, il realismo son pretesti per tirar fuori le scorie e le deformazioni di tutte le animucole e gabellarle

*...verismo, psicologismo, realismo... ed ecco i piccoli borghesi che si aprono il petto e mostrano col dito le brutture del loro cuoricino, e guardandolo, se ne compiacciono*



per arte nuova e originale. Ed ecco i piccoli borghesi che si aprono il petto e mostrano col dito le ulcere e le brutture del loro cuoricino e, guardandolo, se ne compiacciono.

Sembra a un certo punto che compito dell'artista sia quello di mostrare all'umanità quant'è bassa, piccina e bacata, di limitarla agli istinti pessimi e più brutali. La pornografia — e questo sia detto nel senso più lato del vocabolo — diventa pur arte; l'arte un lavacro dove tutto si purifica, una specie di libero sfogo degli istinti più bassi.

Ora, l'arte purifica veramente in quanto implica un giudizio morale, in quanto cioè qualsiasi materia brutta viene portata su un piano di moralità e posta nella sua giusta luce. E per noi fascisti non c'è che una verità ed è la nostra, non c'è che una morale ed è la nostra; non c'è ne ci può essere una duplice coscienza.

Il fascismo come civiltà agisce nel campo artistico tendendo a ristabilire, insomma, anche qui la gerarchia dei valori e quel concetto severo e religioso dell'arte che è, sì, personalità umana, ma non mai individualismo sfrenato. Come a dire che l'artista vero e serio non può mai sottrarsi a quell'esigenza morale che è alla base di ogni personalità.

Se ho espresso con chiarezza il mio pensiero, mi pare di essere giunto a questa semplice conclusione: che il critico ha da guardare all'opera d'arte nella sua concreta e indivisibile unità: penetrare, insomma, nel mondo morale dell'artista, giudicare la personalità dello scrittore attraverso i problemi che si è posti, vedere se essi sono effettivamente tali, cioè seri e concreti, e discuterli secondo che gli suggerisce il suo gusto, il suo temperamento, in una parola, la sua filosofia. La quale ogni critico, come ogni uomo, non può non avere, se non si limiti il significato di questa parola all'astratto sistema del filosofo che fa della filosofia come scienza particolare, ma s'intenda, invece, con essa il pensiero, l'operare concreto di ogni individuo, per cui si fa o non si fa una cosa, si esprime questo o quel giudizio e, insomma, s'agisce, si vive e si è uomini. *Primum vivere, deinde philosophari*: ma vivere è già di per se stesso filosofare.

Qui sento sussurrarmi nell'orecchio il solito noioso ritornello di forma e contenuto. Lasciamo andare, su questo terreno siamo tutti d'accordo e la polemica si riduce a un vuoto verbalismo. Dire *contenuto* o dire *forma* è la stessa cosa poiché da una parte si intende quel contenuto che è artisticamente formato e dall'altra quella forma che è, e non potrebbe essere altrimenti, forma di un contenuto.

Eppure la polemica c'è e profonda, anche se svanisce quando è portata sul piano estetico dove la cosa è assai più chiara di quel che non sembri, perché non è tanto di artisti, quanto di uomini: cioè di carattere, di temperamento.

I cosiddetti contentutisti hanno avuto, infatti, il torto di battersi accettando le armi imposte dagli avversari. Per i quali, si sa bene, l'arte c'è o non c'è, si realizza o non si realizza, si cala nella forma o meno. Per cui, quando c'è, è realizzata, è calata nella forma, si battono le mani e si va a casa contenti. Da una parte gli artisti, tutti uguali, con la stessa placchetta di riconoscimento, da Dante a qualche poeta odiernissimo; di là i respinti tutti in un buio così fitto che non c'è possibilità di distinguerli uno dall'altro.

E non è detto, poi, che certo contentutismo non sia anch'esso pura calligrafia; calligrafismo psicologico, cioè, ma sempre maniera, freddissimo gusto di narrar situazioni per narrare con assoluta indifferenza morale.

Vien fuori Moravia e scrive *Gli indifferenti*: o a destra con Manzoni, Tolstoj e Balzac, o a sinistra nelle tenebre. Se un tale gli dicesse: «Caro Moravia, lei ha senza dubbio qualità spiccate di scrittore, mostra dell'ingegno, ma il suo romanzo non è un gran romanzo perché nel suo mondo c'è del falso e del viziato e quasi mai lei riesce a guardare i suoi personaggi da quell'altezza spirituale cui deve giungere lo scrittore, da quell'altezza che dà trasparenza e proporzioni alle cose; il suo romanzo è immorale perché sbagliato, come un quadro di nudo ove le parti invereconde avessero proporzioni enormi; sbagliato perché un uomo col cancro non cessa di essere uomo, non è cioè tutto e solo cancro; perché infine le sue conclusioni, il suo pessimismo sono da rigettarsi come derivati da un errore, cioè da uno stato d'animo superficiale e non da una profonda vita spirituale. Nel suo romanzo il vero «indifferente» è lei; e l'arte, quella con l'a *maiuscola* che tutti noi amiamo, non è indifferenza». Chi dicesse tutto ciò, senza per questo voler negare al Moravia ingegno e abilità tecnica, o disconoscere i pregi degli *Indifferenti*, che son pure opere d'artista, farebbe presumibilmente scandalizzare molti critici. Per lo meno quelli del sì e del no. Li farebbe scandalizzare, se pur deplorando il libro del Moravia riconoscesse a lui i meriti che indubbiamente gli spettano e lo invitasse a spender meglio come uomo, come scrittore e come cittadino, che è poi la stessa cosa, il suo talento. Discorsi, si sa, che secondo taluni si possono fare in amicizia o così alla buona in una conversazione spicciola, ma che non hanno nessun valore critico, perché la critica non deve badare a simili quisquillie. Eppure se nel 1929 fosse stato detto qualcosa di simile al Moravia, gli

si fosse fatto intendere francamente e duramente che l'arte è creazione morale, elevazione spirituale e che l'artista in quanto ha dei doveri verso di sé stesso ne ha verso la società, si sarebbe mostrato che la critica cosiddetta « militante » ha un'alta funzione cui adempiere.

Il romanzo del Moravia, invece, si ebbe onori insoliti e ne parlarono a lungo i più grossi calibri della critica sui giornali e le riviste di maggior risonanza. Ne parlarono esaltandolo, anzi ammirando l'arte del Moravia nel trattare una materia così « pesante ». Un critico sul *Corriere della Sera*, dopo aver riassunto il romanzo, scriveva: « Tutto ciò è atroce. Direi anzi che è insopportabile. Ma questo mi fa anche meglio capire quanto siano robuste e delicate le piume di cui l'arte di Moravia ha vestito questo corpo deforme se, leggendo, potevamo non solo sopportare, ma sì spesso ammirare ». E più oltre: « Ha (Moravia) l'aria di un incantatore di serpenti; tiene in mano le brutte bestie, e sorride freddo ». Dal che appare ben chiaro che quel che importava a questo critico erano le penne, come a dire il fumo anziché l'arrosto. Calligrafia, anche questa. *Gli scrittori satanici e gli incantatori di serpenti* sono, appunto, i calligrafi dello psicologismo.

Non altrimenti un arguto scrittore nel fascicolo di una rivista scomparsa, parlò degli *Indifferenti*, osservando che il Moravia raccontava, con scrupolo davvero esemplare, con una sicurezza e un piglio da scrittore formato, la storia obbrobriosa di una famiglia, *senza approvare né condannare*. « Moravia sa trarre partito da tutto, sa valersi di tutte le tecniche e di tutte le estetiche, tutto rapisce e impasta in un'unica prosa efficace e un po' piatta, con gesto franco, piglio certo ».

E, seppure con qualche riserva il desiderio di un po' d'aria in quell'ambiente chiuso e maleodorante, terminava anche lui per dare il diploma d'onore di artista e romanziere al giovane scrittore. Il quale, tanto è vero che una mela guasta ne guasta un canestro, ha subito trovato un nugolo di imitatori. Anche perché i giovani cominciano sempre con l'imitare e imitando aggravano i difetti. Nel caso nostro la decadenza di un formalismo che è degenerazione del classicismo, di uno psicologismo che è degenerazione del romanticismo.

Tutto ciò la critica ha potuto fare, in nome della libertà astratta della creazione artistica, della sua assoluta indipendenza dalla morale e soprattutto dalla politica che ne deve stare paga del profano senza intromettersi nelle cose divine. L'arte non si tocca. L'artista non può essere chiamato a render conto delle sue azioni, che sono le sue creazioni, come il politico: l'artista, quando ha raggiunto il cielo cristallino dell'arte, è limpido e libero come una stella. L'artista è come il *medium*: quando è in *trance* non risponde di nulla.

Ora, sia detto con buona pace di quanti la pensano diversamente, si può essere artisti modesti, discreti, buoni, ottimi, sommi: e chi più ne ha più ne metta. Si possono graduare le opere d'arte e gli artisti secondo una scala di valori come si possono graduare le personalità umane. E per la semplice e buona ragione che se l'artista non fa, né si pretende che faccia, il moralista, il filosofo, il politico, esso non può non essere tutte queste cose insieme nel momento che è artista, che esprime e rappresenta cioè, questo suo mondo, con animo commosso anziché con mente pacata e serena.

Qui gli amici contenutisti, dopo aver tanto battagliato per il contenuto, non potranno non essere d'accordo se si dice che il critico al contenuto deve pure badare, che è come dire al mondo dell'artista, alla sua personalità. Non contenuto in un senso più o meno cronicistico o psicologico, ma in senso spirituale. Che c'è più contenuto, tutti lo sappiamo, nei pochi versi dell'*Infinito* di Leopardi, che in tutti i volumi del *Conte di Montecristo*.

Badare al contenuto non significa, come da taluni è stato ritenuto, pretendere un'arte su misura, ma badare alla funzione educatrice dell'arte, a quei valori morali che da essa debbono scaturire, all'elevazione spirituale di cui deve essere capace: ed in effetti lo è quando si tratta di arte vera.

Troppi fumi intellettualistici hanno offuscato, in questa materia le verità più semplici ed elementari. L'arte è sempre moralità, anche se in contrasto con quella corrente. Citar degli esempi, a proposito di arte e tempo, arte e vita, non giova. Almeno per quei Fascisti che credono al Fascismo sul serio e non possono ammettere che i valori morali da esso affermati siano transunti. Perché se è vero che cambiando i tempi possono trasformarsi talune esigenze morali, è altresì vero che vi sono alcuni valori fondamentali che han sempre costituito in ogni tempo, sia pure con espressioni diverse, i motivi centrali dell'umanità. Valori che solo un astratto e utopistico intellettualismo ha potuto disconoscere ma che han sempre finito per riaffermarsi. Tanto per intenderci e stare al sodo: amore, patria, famiglia, religione. Ed è merito del Fascismo averli vigorosamente riaffermati e impedire ogni azione che tenda a indebolirli o dissolverli. Ogni azione: anche all'artista.

LUIGI CHIARINI

# Un discorso "realista,,

di

J. GOEBBELS

**L**ASCIATEMI ora discutere un altro problema che è di capitale importanza per l'addestramento dei nostri attori. Come si diventa un così detto divo? Per lo più si scopre in qualche luogo una persona il cui volto o la cui fotografia colpisce qualcuno. Di questa persona si fa un provino e poi le viene subito assegnato un ruolo importante. Sapendo bene che essa non sa far nulla viene affidata ad un buon regista. Questo regista ora si assoggetta ad una fatica improba con un dilettante completamente incolore e riesce anche, coi lunghi mesi di lavoro, a spremere da questo individuo un rendimento mediocrementemente artistico. Ora il divo è fatto. Per la seconda volta forse si adotterà pure questo metodo. Alla terza ci si arrischia con un cattivo soggetto ed un cattivo regista e si deve poi constatare, con meraviglia, che tutte le promesse non erano che illusioni. Un fallimento sull'intera linea! E tanto presto come gli enti cinematografici direttivi avevano deciso di « creare » quest'individuo, altrettanto presto si decidono a lasciarlo cadere. Di questo « divo » non se ne parla più ed a questi non rimane altro da fare che andare ad aumentare di un'unità lo sconosciuto e anonimo proletariato degli artisti.

Questo metodo è falso. Esso conduce ad uno spreco di talenti che non deve essere pernesso per la ragione che non possediamo una tale sovrabbondanza. Se per esempio quell'individuo che era stato rimarcato per il suo volto fotogenico fosse stato sistematicamente educato, curato, istruito con un insegnamento umano e bonario, gli si sarebbe potuta affidare dopo due o tre anni, da principio una piccola parte, poi una media e soltanto molto più tardi un ruolo importante e forse si sarebbe potuto fare di lui qualcuno. Così invece egli a 21, 22 o 23 anni è già finito e viene gettato fra i ferri vecchi. Ogni palcoscenico della provincia si rifiuta di assumere chi non ha imparato nulla e non sa far nulla. Ma egli stesso ora non fa che aspettare la grande occasione e reclama il gran ruolo che si illude gli verrà riservato. Alla fine poi si schiera fra gli ultimi dei « ranghi giovanili », e poi si dice che questi non vengono presi in considerazione, che in alto non si vuol saper nulla di loro e che quindi non possono raggiungere nessuna meta.

Ma precisamente lo stesso avviene anche per coloro che in verità sanno far qualcosa. Si vedono alle volte degli ingegni andare in rovina ed al cui tramonto ci si sente stringere il cuore. Si può osservare come questo processo si svolga con un decoro che ha quasi la regolarità di un meccanismo di precisione. Un grande attore, dal nome famoso e beniamino del pubblico viene proprio per questo fatto destinato ad un brutto film perchè altrimenti nessuno andrebbe a vedere questo brutto film. Questo lo si fa per una seconda, una terza, una quarta volta. Ma alla fine il pubblico non si lascia più prendere in giro. Non cade più in questo trucco. Questi film brutti, la cui qualità scadente non ha nulla a che fare con il rendimento del bravo attore, diventano degli insuccessi di cassa. Naturalmente la responsabilità viene attribuita all'attore che viene proscritto.

Ed anche questo è un lusso che non possiamo permetterci poichè i nostri veri talenti son troppo pochi. Io ritengo invece che il fatto che un caso disgraziato faccia sì che un individuo — che dai suoi precedenti lavori sappiano valere qualcosa — subisca un insuccesso artistico, non sia una buona ragione per impiegarlo in un film ancora peggiore, ma invece occorra aspettare fino a che si presenti una buona occasione che gli permetta di riaffermare le sue qualità.

Il problema concernente i nuovi elementi è invece un altro. Esso è molto difficile e non può essere risolto semplicemente pescando a vanvera in mezzo alla folla un individuo qualsiasi basandosi nel caso fortuito o sulla conoscenza personale. Nè si risolve pellegrinando di città in città e frequentando tutti i teatri per spiare se in qualche parte spunta una giovine speranza. Il problema del rifornimento di nuovi elementi per il cinema non ha nulla a che vedere con lo stesso problema riferito al teatro. Come il palcoscenico ha trovato dei metodi particolari, propri alla sua essenza, per provvedere alla scelta di nuovi elementi, così anche il cinema deve trovare questi metodi.

Quello che noi oggi mostriamo dei film stranieri è soltanto il meglio della produzione. Il film americano non si trova nel suo complesso a quel livello che noi possiamo effettivamente constatare nei pochi film americani che vediamo. Potrei darvene una prova col far vedere nei prossimi mesi al pubblico tedesco una serie di prodotti medi o infimi

dell'industria cinematografica americana. Sono abbastanza generoso da far scegliere soltanto i film migliori.

Quindi la nostra incondizionata ammirazione per il film americano è falsa. Noi prendiamo facilmente ad ammirare la produzione degli altri popoli e a condannare la nostra. Non è vero che la produzione degli altri Paesi sia straordinariamente superiore alla nostra. La produzione degli altri Paesi non è la migliore. Essa tutto al più è diversa dalla produzione tedesca, e questo non è un male.

Se dunque noi vogliamo conquistare un'arte moderna, nuova, giovane non ci rimane altro da fare che effettuare il salto dal palcoscenico al cinema, e facendo questo salto dobbiamo percorrere il cammino che porta attraverso la vita, poichè la vita è la fonte e non il palcoscenico. E' perchè noi proveniamo dal teatro che il nostro film talvolta è così patetico e così teatrale ed è per questo che i nostri dialoghi sono scritti in forma degli articoli di fondo dei giornali. I soggetti si sono cristallizzati in tanti modelli fissi, sono estranei al mondo e all'umanità e non strappano nè una lacrima di gioia nè una lacrima di dolore all'occhio dello spettatore.

Ma sarebbe totalmente errato se per intraprendere la riforma di questi mali volessimo prendere ad esempio qualche altro Paese. Noi siamo isolati, non abbiamo rapporti che con noi stessi. Nell'animo del nostro popolo stanno la forza e le radici da cui possiamo trarre l'impulso per un nostro stile artistico e per le nostre particolari concezioni artistiche.

E quando mi si oppone che le condizioni sono disuguali rispondo che ciò vale anche per gli altri campi. Noi non abbiamo tante materie prime quanto gli americani. Ma questa tuttavia non è una buona ragione per fare soffrire la fame al nostro popolo. E' qui che la nostra intelligenza ci viene in soccorso anche là dove mancano le materie prime. Ciò è espresso in quel proverbio che dice che di necessità bisogna far virtù. Se ci manca il sole, se ci manca il denaro e se ci manca l'immensa quantità di spettatori, ci vediamo costretti a fare di questa necessità una virtù.

Inoltre dobbiamo guardare i problemi con i nostri occhi. Dobbiamo avere il coraggio di affrontare, per mostrarli all'umanità, quei problemi che ci interessano e che le altre nazioni non conoscono, ma che in un imprevedibile periodo di tempo impareranno a conoscere.

Quanto abbiamo già fatto in questo campo? Nel 1937 abbiamo avuto in Germania 150 milioni di spettatori più che nel 1932. Questo vuol dire che da noi il cinema è diventato effettivamente un'arte popolare che attrae gli strati più vasti del nostro popolo, li attira e li entusiasma.

Non è neppure questa la causa per cui tutti i nostri film avevano un livello basso, in ogni modo noi dobbiamo creare una produzione che possa lasciarsi vedere da tutto il mondo. Quando io penso a film come *Patrioten* o *Urlaub auf Ehrenwort* o *Unternehmen Michael* oppure a film divertenti come *Sherlock Holmes* o *Der Mustergatte*, credo che presto potremo mostrarci arditi e tranquilli nel mercato mondiale. Non si tratta di quell'umorismo senza scopo ed illogico, che pure qualche volta ci diverte nei film americani, ma si tratta di una buona dose di umorismo tedesco, di concezione tedesca delle cose, di solidità tedesca, del sistema tedesco con cui vengono trattati i problemi, e della facoltà che hanno i tedeschi di ambientarsi e di personificare determinati tipi umani. Sorprendente è il fatto che questi film sono stati contemporaneamente anche i nostri grandi successi di cassa.

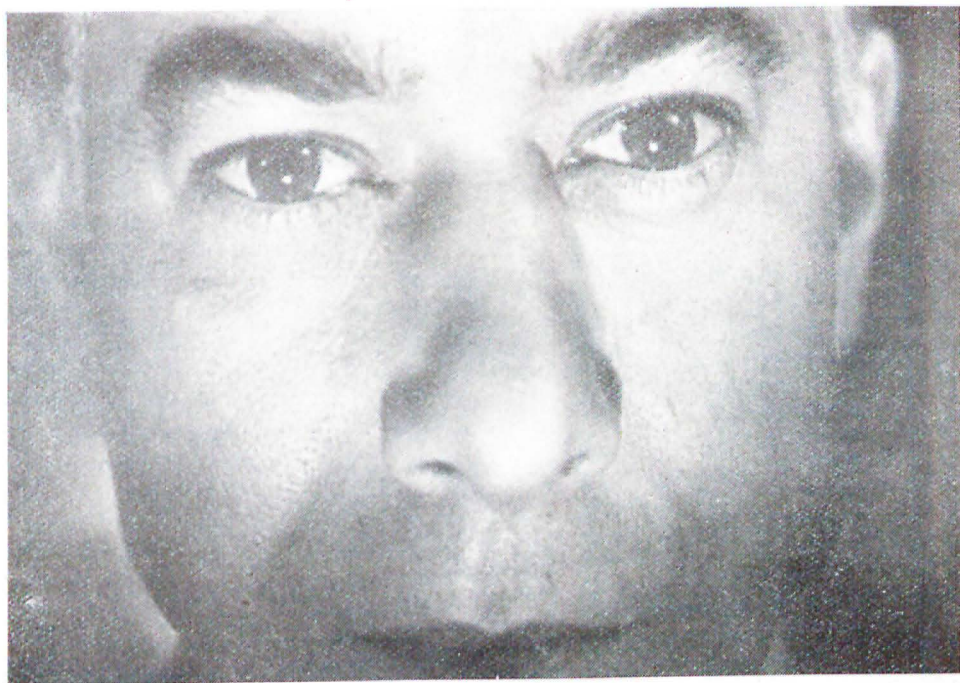
So benissimo che non possiamo osare di superare con un solo salto la distanza che separa un'arte estranea alla vita dalla vita stessa, ma che occorre che noi ci avviciniamo passo passo a quest'ultima. Perciò credo che proprio questo debba essere il nostro programma per l'anno cinematografico che ora si inizia. Quello che ci resta da fare non è più di natura organizzativa. L'anno passato potei dire: gli artisti devono essere preparati in precedenza e la produzione deve essere suddivisa nell'intera annata. Molto semplice! Nell'insieme, quando si domina l'intero mercato cinematografico, tutto questo non è troppo difficile. Ancora l'anno prima potei dire: noi dobbiamo aumentare gli spettatori del cinema di 50 o 60 milioni. Cosa non troppo difficile! Ma questa volta sono in programma compiti di carattere artistico.

Noi, un popolo che ha dato Goethe e Schiller, Beethoven e Bach, Dürer e Holbein, non siamo dei nuovi arrivati nel mondo della cultura e dell'arte! Non abbiamo nessuna ragione di occultare la nostra luce.

Ora tocca agli artisti ad essere al fronte! Sono i grandi poeti e gli scrittori dei soggetti, i registi e gli attori, che devono ormai prendere la parola e parlare ad un popolo che aspetta il loro verbo. Ed essi possono essere certi che questo popolo li comprenderà.

Io credo dunque che per il venturo anno di attività artistica non possa esservi per voi programma migliore di quello che il Poeta una volta assegnò agli artisti: «Voi avete nelle vostre mani l'avvenire, la patria, il cuore ardente della gioventù».

## GIUSTIZIA SENZA PROCESSO



Titolo originale: « Sérénade au barbare » - Regia: Jean Stelli - Interpreti: Paul Meurisse, Tilda Thamar, Gérard Landry e Vera Norman - Distribuzione: Zeus



«Due soldi di speranza». Regia: Renato Castellani - Sceneggiatura e dialoghi: Titina De Filippo e Renato Castellani - Interpreti: Maria Fiore e Vincenzo Musolino. (Universalcine, Produzione Sandro Ghenzi - Esclusività E.N.I.C.)

## Film consolanti

di

ANGELO SOLMI

**L**o scorso anno, a quest'epoca, la produzione cinematografica italiana si dibatteva in una preoccupante crisi di iniziative e di idee, crisi destinata a riflettersi sul livello artistico dei nostri film, col risultato di giungere a Venezia con due sole opere di un certo (ma non altissimo) interesse. Quest'anno, viceversa, la situazione appare radicalmente mutata in meglio; non solo il programma di lavorazione è vasto e promettente, ma alcuni dei film già terminati appaiono fra i più interessanti del dopoguerra.

Fra queste opere (veramente « consolanti » per tutti coloro che amano il buon cinema), la prima in ordine d'importanza è *Due soldi di speranza* di Castellani; in essa il regista ha affinato, pur senza allontanarsene, la formula di *Sto sotto il sole di Roma* e di *E' primavera*, dando una risposta positiva alle molte domande poste dal neorealismo e risolte generalmente con pessimista e sconfortante amarezza. L'ottimismo di *Due soldi di speranza* è tanto più convincente in quanto ragionato e sereno, poichè giunge come logica conseguenza dell'impostazione generale del film, senza nulla di forzato o di banale. Sotto i panni del protagonista, povero « cafone » disoccupato di una borgata alle pendici del Vesuvio, innamorato di una ragazza che il futuro suocero gli nega perchè lo sposo « non ha una posizione », c'è tutta la rassegnata e tranquilla filosofia dell'anima napoletana, interpretata da Castellani con rara acutezza. Il dialogo vivace e spontaneo, la felice scelta degli attori — quasi tutti alle loro prime armi nel cinema — la sceneggiatura brillante e piena di trovate (basti ricordare la varietà di mestieri tentati dal protagonista), l'accurata fattura tecnica, fanno di *Due soldi di speranza* una delle opere più riuscite del cinema italiano. Simbolicamente il film si riassume tutto nel colpo di scena finale: il povero « cafone » si ribella al suocero egoista e meschino, e gridandogli che si prenderà la fidanzata così com'è, senza un soldo di dote, fa levare le vesti alla ragazza perchè rimanga con la sola camicia. La gente comprende e solidarizza con i due giovani, che vengono rivestiti a nuovo dal gran cuore popolare, e s'incamminano verso una promessa di migliore destino, che, se anche obbiettivamente si presenta incerto, è ormai nel loro intimo una sicura realtà. Sembra, così raccontato, un finale da fiaba: ma è una fiaba bella e confortante che confina col vero e che ha le sue radici nella tradizione di bontà e di altruismo della gente partenopea.

Se con *Due soldi di speranza* rimaniamo ancora fermi a un mondo provinciale e dialettale (sia pure su un elevato piano d'arte), con *Il Cappotto* di Lattuada il cinema italiano affronta un tema della grande letteratura internazionale, svincolandosi dai limiti — talvolta angusti — ai quali sembra preferibilmente legato.



« Il cappotto » di Alberto Lattuada, interpretato da Renato Rascel

*Il cappotto* è tratto, com'è noto, dalla celebre novella di Gogol, scritta centodieci anni fa: ma Lattuada ha avuto la felice intuizione di mutare l'ambiente, con un'abile trasposizione geografica e cronologica che porta il racconto in un'epoca che è la nostra e in una località che, se pure non definita, è egualmente molto vicina a noi. Nessun tentativo, dunque, per ricostruire una falsa Pietroburgo di cartapesta e per rivestire i personaggi di pellicce e « kolbak ». Soltanto una generica nota nordica, data dalla neve e dal triste volto invernale di una grigia città provinciale. Per questa venne scelta molto accortamente, in sede di lavorazione, Pavia, la più « settentrionale » delle nostre città del settentrione, la più sottilmente decadente, quasi corrosa da un velo di malinconia, tanto adatta alla cornice del racconto da far pensare che Gogol stesso non ne sarebbe insoddisfatto.

Definito l'ambiente, Lattuada è rimasto poi ben aderente al modello letterario nella descrizione dei caratteri, puntualizzati e precisati con forza drammatica e satirica non comune. Anche qui, d'altra parte, ha avuto una geniale trovata, utilizzando Rascel come protagonista. Finora Renato Rascel aveva sciupato le proprie indubbie qualità in una serie di filmetti commerciali di avvilita mediocrità; come Totò, sembrava anch'egli ormai perso per il grande cinema. Lattuada ha potuto salvarlo in tempo e l'ha fissato in un personaggio destinato — riteniamo — a rimanere a lungo nel ricordo. Rascel impiegato d'ordine squallido e avvizzito sulle sue carte, terrorizzato dai « pezzi grossi » suoi superiori, ossessionato dal logoro cappotto e tutto preso dall'idea di possederne uno nuovo, esce dal film di Lattuada come una figura vera e viva, dall'umanità trasparente e complessa al tempo stesso.

Nella versione cinematografica del *Cappotto* c'è non solo la più efficace sintesi dell'arte di Gogol, ma anche di tutta la letteratura russa posteriore che, riprendendo i motivi gogoliani, accentuò ed esasperò la satira del mondo burocratico (si ricordi, ad esempio, la celebre « Morte dell'impiegato » di Cechov e l'affermazione di Dostojevski secondo cui tutta la letteratura russa moderna è uscita dal « Cappotto »). E poichè i caratteri e le situazioni dise-



gnate da Gogol e dai suoi continuatori, evadono dai limiti spaziali per cui furono create e contengono motivi universalmente validi, Lattuada si è preoccupato di cogliere questo più vasto significato: in una delle prime inquadrature del film due teste, una in primo piano e l'altra più arretrata, accennando alternativamente e supinamente di sì o di no alle parole di uno dei « pezzi grossi » che campeggia al centro della scena, rappresentano l'introduzione e lo specchio di tutta l'opera.

Alcune sequenze (l'inaugurazione degli inutili scavi archeologici, che sono pretesto a losche speculazioni, la lettura del verbale fatta da Rascel, la visita di quest'ultimo al sarto, la fotografia al cappotto nuovo, la festa in casa del superiore) raggiungono sorprendenti effetti d'arte, nella loro paradossale irrealtà; in qualche altro punto il tono appare più apertamente comico (la ricerca del gruzzolo nel materasso), mentre alcuni personaggi minori, come quello del sarto borioso e del segretario generale si staccano su tutti per la profondità e la perspicacia dell'indagine psicologica.

ANGELO SOLMI

*L'Italia parteciperà al Festival di Cannes con i seguenti film: Umberto D. di Vittorio De Sica; Il cappotto di Alberto Lattuada; Due soldi di speranza di Renato Castellani; Guardie e ladri di Steno e Monicelli.*



Una scena del film « Guardie e ladri » di Steno e Monicelli, con Totò e Aldo Fabrizi



« Quando i mondi si scontrano ». Con Barbara Rush e Peter Hanson - Produzione George Pal  
Regia di Rudolf Maté - Un technicolor Paramount

## TESTI CINEMATOGRAFICI

EDIZIONI DI FILMCRITICA

### 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 Mafai,  
Domenico Purificato, Giovanni Stradone

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

Lire **600**

\*

### FILM E CULTURA

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

Sono finora usciti i nn. 1 e 2

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

\*

*Tra breve in tutte le librerie: nella collana TESTI E SCENEGGIATURE:*

- 1) L'ASSO NELLA MANICA di BILLY WILDER;
- 2) EVA CONTRO EVA di J. L. MANKIEWICZ;
- 3) LA PROVA DEL FUOCO di JOHN HUSTON;
- 4) DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA di ROBERT  
BRESSON.

DISTRIBUZIONE

EDIZIONI DELL'ATENE0



«TOTO' A COLORI», diretto da Seno. Produz. Ponti - De Laurentiis - Amati. Distrib. Lux