

FILMCRITICA



E' terminata la lavorazione di



PROCESSO ALLA CITTÀ

regia di LUIGI ZAMPA

con

AMEDEO NAZZARI
SILVANA PAMPANINI
PAOLO STOPPA
IRENE GALTER
e FRANCO INTERLENGHI

e con la partecipazione di

MARIELLA LOTTI
EDUARDO CIANELLI

Produzione

FILM COSTELLAZIONE

Distribuzione

20th CENTURY FOX



(Foto Vaselli)

FILMCRTICA

Volume III - Numero 14

Maggio-Giugno 1952

SOMMARIO

| | | |
|--------------------------------------------------|-------------------------|-----|
| <i>Il quadro e la cornice</i> | e. b. | 147 |
| <i>Tecnica nella libertà di linguaggio</i> | Nino Ghelli | 149 |
| <i>Pacifismo di guerra</i> | Rudi Berger | 157 |
| <i>Parlatorio</i> | (a cura di Nino Ghelli) | 161 |
| <i>Gli imperatori del grammofo</i> | Sebastian Gasch | 163 |
| <i>Tutti i figli di Dio hanno le ali</i> | Angelo Maccario | 165 |
| <i>Costume: America</i> | ros. | 167 |
| <i>Documentazione:</i> | | |
| <i>Fedeltà al socialismo</i> | Otakar Wávra | 168 |
| <i>L'antiaccademia:</i> | | |
| <i>Profilo dello spettatore di buona volontà</i> | Mimì Ottaviani | 169 |
| <i>Così, se vi pare</i> | Gianni Adinolfi | 172 |
| <i>Questi nostri stracci</i> | A. M. Dondi | 174 |
| <i>Il congresso dell'U.I.C.C.</i> | | 176 |
| <i>Cannes 1952: Conversazioni ad immagini</i> | Edoardo Bruno | 177 |
| <i>André Beccaria</i> | Piero Gadda Conti | 183 |
| <i>Testa d'oro in esilio</i> | Pietro Bianchi | 186 |
| <i>Panorama</i> | Alfredo Di Laura | 189 |



Proprietà letteraria riservata « Filmcritica »

E 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. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis

Le copie arretrate possono richiedersi dietro invio di L. 200



In copertina: Ingrid Bergman in « Europa '51 » vista dal pittore Frasca (Lux)

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



Jean Peters e Marlon Brando in «Viva Zapata» di Elia Kazan, il più interessante film della selezione americana

(XX Century Fox)

IL QUADRO E LA CORNICE

UN FESTIVAL serve sempre a qualcosa, se non altro a fare un bilancio di ciò che si è fatto e soprattutto di ciò che non si è potuto fare. Del perchè e del per come, se ne discuterà dopo, durante quei giorni di incontri, durante le amicizie occasionali, quando gli attori e i registi stessi diventano più avvicinabili e le domande indiscrete sono per qualche tempo cancellate dal vocabolario della cortesia. I film allora passano in secondo piano, o almeno servono solo di pretesto per intavolare discussioni su questo o quel problema, per vedere come si risolvono certe questioni politiche od economiche in Francia, Spagna, Germania, per conoscere meglio e approfondire certe cognizioni sempre sommarie sul cinema della Svezia, della Danimarca, del Giappone, dell'India... Ci si accorge allora come davvero nel film non sempre l'arte è la cosa più importante, più importante il conoscere gli uomini, le reazioni che uno spettacolo produce in un certo ambiente, le reazioni che poi si trasformano in prove sulla emotività del pubblico, sulla sua sensibilità e via di seguito. Ci si accorge che è sempre più interessante studiare a fondo la psicologia dello spettatore, del perchè ride e piange, delle reazioni che in lui provoca questo o quello stimolo. La valutazione allora di ciascuno di questi elementi porta alla scoperta del fattore massa nello spettacolo, porta all'approfondimento del fattore uomo-individuo e aiuta meglio a comprendere certe sue reazioni ed emozioni. Si scoprono allora quei sottili legami che tengono avvinti gli occhi sullo schermo, degli invisibili e imponderabili elementi che accostano la prospettiva, che formano, insomma, col calcolo delle probabilità, il gusto di un pubblico nella sua media. Di un pubblico che è un pubblico di vasto respiro, con elementi e caratteri internazionali, che reagisce con un coefficiente di generalità, che dimostra l'esistenza di una costante, sia pure variabile in mille sfumature.

A festival finito sempre qualcosa rimarrà — anche quando si può rimproverare la cattiva organizzazione, la mancata scelta dei film, la incapacità di selezione per cui è facile vedere un buon film fuori concorso ed uno brutto in concorso —: ma tutto questo appartiene alla polemica del tempo, alla burocrazia di un festival. Se vogliamo, allontanando la prospettiva non è questo che conta, le emozioni restano, i discorsi sono avviati, gli incontri realizzati, la scoperta, rimane e restano pure i buoni film — *Jeux interdits*, *Le Casque d'or*, *L'Homme qui marche sur la queue du tigre*, *Due soldi di speranza*, *Viva Zapata*, *Detective Story*, *Umberto D.*, *Cry the beloved Country*, *Il cappotto*...

Andrebbe tolta via però quell'aria mondana, da festival non impegnato, quell'aria cosmopolita per cui ciascuno cerca di assumere le pose dell'altro

in omaggio ad un malinteso spirito di cortesia, andrebbe tolto quel pettegolo modo di tenere le conferenze stampa, senza un minimo di organizzazione, (lasciando fuor dalla porta quell'aria svagata da gioco per grandi), andrebbero moltiplicati gli incontri, le giornate di studio, le discussioni al tavolo e non soltanto avanti al buffet col bicchiere in mano e il wurstel in bocca. Andrebbe tolta via quell'aria salottiera di gente indaffarata soltanto a farsi fotografare con l'attrice più o meno in voga, resti a casa chi cerca soltanto la poltrona nel vecchio preziosissimo albergo o la ragazza da portare al Chez Brummel, nel Casino. Per ora gli incontri, le scoperte, le discussioni restano al margine del festival, oasi di chi sà accostarsi. Bisognerebbe invece cercare di dare un contenuto sempre più unitario al festival, una fisionomia, un carattere. La cornice elegante va bene ma al patto che dentro la cornice si abbia il quadro da mettere.

e. b.



TECNICA NELLA LIBERTÀ DI LINGUAGGIO

di

NINO GHELLI

LA STRAORDINARIA diffusione che il cinema ha assunto nella società moderna, ha fatto assumere per la prima volta nella storia della civiltà un particolarissimo aspetto ad un fenomeno artistico. Non è infatti difficile affermare, e per farlo non occorre una congrua documentazione, che le opere d'arte pur esercitando un'influenza essenziale sulla civiltà dei popoli ed esprimendone contemporaneamente lo spirito, il gusto, hanno sempre avuto una limitata diffusione, anche presso popoli particolarmente evoluti. Quando infatti si cita la leggendaria passione dei greci per il teatro, o lo straordinario amore del popolo tedesco per la musica wagneriana, o la particolare competenza letteraria del popolo francese e la diffusione che vi hanno le opere narrative, si tratta pur sempre di fenomeni interessanti una ristretta cerchia largamente affinata per gustare talune opere d'arte. Fenomeni artistici di individui, tanto più ristretta quanto più complesso è quel processo di educazione estetica, inteso come educazione di una sensibilità ricettiva particolarmente importante nell'arte moderna come l'espressionismo, manifestatosi attraverso opere fondamentali nella pittura, nella scultura, nell'architettura, nella musica e nella letteratura, sfuggono ancora alla massa, così come oltremodo ristretta è la conoscenza di opere che pur segnano tappe fondamentali nella storia dell'arte: basti per tutte pensare in letteratura alla limitatissima conoscenza di « Ulysses » di Joyce o di « A la recherche du temps perdu » di Proust. D'altra parte, quand'anche si voglia prendere in considerazione il complesso, senz'altro più vasto, delle opere « minori », già non appartenenti più all'arte ma che ne costituiscono i sottoprodotti di più larga diffusione, tale diffusione va però sempre intesa in un senso molto limitato in quanto anche le opere letterarie, musicali, pittoriche di più facile comprensione e più accessibili ad un gusto scarsamente affinato, sono sempre dirette ad un pubblico infinitamente meno vasto di quello cui sono destinate le opere filmiche. Ciò è determinato essenzialmente da due elementi; il primo costituito dalla universalità del linguaggio filmico che è essenzialmente visivo, e quindi dal superamento automatico di quelle difficoltà di traduzione e di esecuzione che ostacolano la diffusione delle opere letterarie, teatrali e musicali; il secondo dalla organizzazione commerciale che sostiene la diffusione dei film in quanto forma di spettacolo, e quindi dall'eliminazione delle difficoltà spaziali che si oppongono alla conoscenza delle opere pittoriche plastiche e architettoniche. Si che può dirsi che le due ragioni di diffusione del film s'influenzano reciprocamente favorendosi: l'universalità del linguaggio e il costituire una forma di spettacolo favoriscono cioè quella organizzazione commerciale che costituisce la principale ragione per cui il film ha assunto un'importanza addirittura eminente nella società moderna venendo ad interessare come fatto storico, anche se non artistico, la sociologia e l'economia.

Nè va dimenticato infine che l'importanza del cinema come fattore commerciale ha indubbiamente influenzato anche quella evoluzione tecnica che

costituisce una delle caratteristiche essenziali del processo filmico. Evoluzione tecnica che, anche se non destinata a snaturare in alcun modo il processo artistico, nel senso voluto dall'Arnheim, in quanto così come l'evoluzione tecnica non può « migliorarlo » non può in alcuno modo condizionarne l'esistenza, resta pur sempre un elemento di decisiva importanza sul piano storico in quanto destinata a influenzare la fantasia creatrice. Giustamente Lumière ha affermato che la tecnica può costituire la ragione della fortuna del cinema o il peggior ostacolo alla sua affermazione come arte, così come Pudovchin ha sottolineato che è difficile stabilire fino a che punto la tecnica influenza l'artista e viceversa. E' evidente infatti che, ad esempio, mentre la mancanza del colore non ha mai costituito un ostacolo alla validità artistica del cinema in bianco e nero, la sua introduzione ha d'altra parte contribuito ad accendere nuovi problemi estetici di particolare importanza.

Il complesso di queste considerazioni rende evidente che, mentre interessano l'arte un numero quanto mai ristretto di opere, un numero infinitamente più esteso interessa la storia che coinvolge anche aspetti economici, sociologici e tecnici. Storia che però trova sempre il suo presupposto nella indagine critica.

Peraltro il complesso delle considerazioni da noi altra volta fatte sulla opera d'arte, dalla sua genesi alla sua conoscenza, può essere applicato, e resta sostanzialmente valido, nei confronti del cinema.

Nei riguardi del quale, come si è già detto più volte, ingannati dalle caratteristiche tecniche del tutto particolari della sua lavorazione, o sedotti da talune « stupefacenti » possibilità proprie del suo linguaggio, si è fino ad



Luise Brooks in « Lulu » di Pabst

oggi largamente caduti nell'errore di ritenerlo una « nuova forma » d'arte con le disastrose conseguenze proprie della costruzione di una estetica « particolare ».

Purtroppo non ancora sufficientemente diffusa è la convinzione che l'arte sia unica e che tutte le suddivisioni in comode caselle con comode etichette non rispondono ad alcun accettabile criterio estetico: essendo ogni opera d'arte frutto di un'intuizione lirica ed esprimendo uno stato d'animo; tale stato d'animo e tale intuizione in quanto individuali, mal sopporteranno di essere classificati in generi. La classificazione in generi, evidentemente di comodo, potrà soltanto prendere per base gli elementi differenzianti del linguaggio delle diverse arti (inteso esso linguaggio, come si è visto, nella sua accezione più grossolana); l'uso però dei quali da parte dell'autore dell'opera non coinvolge evidentemente in alcun modo un giudizio estetico sul valore della stessa in quanto l'autore nell'atto stesso che dà vita concreta all'immagine che porta in sé, si libera della tecnica secondo le esigenze dettate dal proprio mondo poetico. E proprio in virtù di questa assoluta libertà di linguaggio è esatissimo affermare che l'uso più o meno proprio di certi elementi tipici del linguaggio filmico, o la preminenza di taluni mezzi espressivi su altri, non può mai condizionare il valore di un'opera. E le dissolvenze antigrammaticali (in quanto di un montaggio cosiddetto « continuo »), all'inizio di « Brief Encounter » di Lean o lo « stacco » antigrammaticale (in quanto in un montaggio discontinuo), di « Le diable au corps » di Autant-Lara sono evidentemente valide su un piano estetico, così come validissimi sono in senso espressivo gli attacchi di montaggio grammaticalmente errati, per mancanza di corrispondenza delle angolazioni, di « Lulù » di Pabst. Poiché le esigenze grammaticali e sintattiche esistono e sono la base del linguaggio, ma non possono mai divenire elementi di costrizione della libertà fantastica dell'autore nell'atto della creazione. Così pure, proprio in omaggio al principio dell'unità dell'arte, ci sembra assurdo che ancor oggi si insista a parlare di cinema letterario, di cinema pittorico, di cinema teatrale, formulando questi appellativi di simbiosi artistica come specifiche accuse in sede estetica. Infatti si può affermare in senso lato che, per quanto l'inquadratura abbia costituito l'elemento fondamentale del cinema fin dalla sua nascita e per quanto il montaggio sia universalmente considerato elemento fondamentale del linguaggio filmico, essi non sono in senso lato elementi peculiari e caratteristici del cinema.

Non v'è dubbio pertanto che anche l'opera filmica va ricondotta sul piano estetico all'arte in genere e che solo in tal modo potranno evitarsi equivoci che minacciano di farsi ogni giorno più gravi.

Il processo di nascita dell'opera d'arte filmica è un processo intuitivo al pari di quello di ogni altra opera d'arte. Affermazione questa che risolve anche automaticamente l'annosa questione dell'autore del film, in quanto essendo ogni intuizione necessariamente individuale, l'autore del film, se esso è arte, non può essere che uno solo. La nascita del film come opera d'arte non si ha in sostanza che nel momento in cui l'autore lo intuisce fantasticamente, nel momento cioè in cui il complesso degli stimoli derivantegli dal mondo esterno agisce in lui generando nel suo mondo fantastico la nascita dell'idea cinematografica. Nessun dubbio infatti che già nella fase intuitiva l'autore del film sia portato a vedere la propria opera espressa in immagini in movimento ed è proprio questa sua essenziale qualità a giustificare nei suoi confronti l'espressione di « fantasia cinematografica ».



Micheline Presle
e
Gérard Philippe
in
« Le diable au corps »
di
Claude Autant-Lara

Questa essenziale qualità di fantasia cinematografica nell'autore del film, chiarisce anche il perchè l'elemento cultura o l'elemento gusto abbiano spesso, genericamente intesi, un peso non decisivo nella validità di una opera filmica. E chiarisce anche come letterati squisiti come Jacques Prévert, pur esperti del cinema, siano falliti completamente in qualità di autori, e come registi pur provvisti di sommaria cultura, quali Vidor o Ford, abbiano potuto realizzare opere di fondamentale importanza.

La natura intuitiva della creazione filmica propone però immediatamente più di un quesito: data la particolare complessità della oggettivazione tecnica dell'opera filmica, in quale fase interverrà la intuizione? Come verranno a svilupparsi i rapporti intuizione-espressione (come linguaggio) stante la complessità dell'atto artistico filmico? Sarà necessariamente da identificarsi l'autore unico del film d'arte sempre con il regista?

La grande complessità della oggettivazione tecnica dell'opera filmica non influisce evidentemente in alcun modo sul momento in cui si manifesta la intuizione la quale precede ovviamente la fase di oggettivazione tecnica. Può affermarsi invece che essa, per il necessario intervento di un numero notevole di persone, rende ancor più complessa la fase espressiva della creazione filmica e ancor più palese quella necessaria scissione fra intuizione e espressione cui si è precedentemente accennato, ponendo in ancor maggior risalto la straordinaria importanza che nella fase espressiva di realizzazione del film assumono quegli elementi di gusto, di intelligenza e di cultura, esclusi, come si è visto, dalla fase intuitiva. Essi assumono infatti nella creazione filmica una straordinaria importanza proprio come indispensabili elementi

coordinatori e disciplinatori dell'attività di tutti i collaboratori durante la lunga fase realizzativa del film. E proprio alla presenza di tali doti si deve la particolare importanza nella storia del cinema di quegli autori artigiani, che, pur sprovvisti di autentiche qualità poetiche, hanno realizzato opere di assoluta coerenza sul piano dell'intelligenza e del buon gusto. Basti pensare all'importanza storica della quasi totalità degli autori che han reso celebre il cinema americano, da Wise, a Robson, a Hawks, a Hathaway e a numerosi altri. D'altra parte è anche palese come autori di opere valide esteticamente per la presenza di una precisa intuizione poetica, non siano riusciti altre volte, in cui non sono apparsi sorretti da identica vena ispiratrice, a dar vita ad opere che mostrassero un minimo di coerenza stilistica e non soltanto qualche frammento notevole: caso evidentissimo in questo senso quello di Rossellini transitato dal contenuto lirismo di « Roma città aperta » al vieto melodramma di « Amore » o alla sciatteria stilistica di « Stromboli ». Nella fase intuitiva l'autore del film « vede » infatti la sua opera, ma in modo ancora generico, impreciso: soltanto in fase espressiva, a contatto con gli elementi del linguaggio da lui scelto, egli potrà dar vita concretamente alla sua intuizione. E' più che ovvio peraltro che quando si parla di fase espressiva non si intende affatto identificare tale fase con quella realizzativa: proprio in quanto noi abbiamo sostenuto che l'atto creativo si inizia con l'idea del film, precedente al soggetto, e termina al tavolo di montaggio, è evidente che durante tutto l'atto creativo perdura la fase espressiva, e che in esso l'autore del film servendosi di un linguaggio, che per convenzione abbiamo chiamato « filmico » ma che è il « suo » linguaggio, e come tale unico, concretizza oggettivamente la sua prima intuizione fantastica. Questa ipotesi teorica sul processo della creazione filmica è, come si sa, sovente contraddetta dalla realtà: nel senso che l'autore del film interviene spesso quando alcuni elementi del consueto processo di oggettivazione dell'opera, quali il soggetto e la sceneggiatura, sono già stati elaborati. Ma in questo caso tale soggetto e tale sceneggiatura, o il primo solo di tali elementi, costituiscono soltanto degli stimoli casuali, del tutto simili a quelli del mondo esteriore, che danno vita al processo intuitivo. Tale considerazione riduce automaticamente al significato di puro generico stimolo la funzione del soggetto e della sceneggiatura del film quando essi non siano frutto dell'autore di esso. Potrebbe anzi affermarsi che sotto il profilo estetico fino all'intervento dell'autore nel film, non esistono praticamente nè soggetto nè sceneggiatura e che essi nascono soltanto quando l'intuizione dell'autore li rende consoni al suo mondo poetico. D'altra parte occorre non dimenticare che l'autore del film deve necessariamente ricorrere per la oggettivazione della sua intuizione, all'intervento di un gruppo di collaboratori che rendono infinitamente più complesso che negli altri linguaggi l'atto espressivo. E' nostra convinzione però che tutti gli elementi della tecnica in cui intervengono i diversi collaboratori, sono soltanto mezzi esterni a disposizione dell'autore del film per la espressione e la oggettivazione della sua intuizione estetica: l'opera di tutti i tecnici, dall'operatore, al fonico, all'elettricista, è dunque puro materiale inerte nelle mani dell'autore del film, così come puro materiale plastico sono l'attore e la scenografia. E se avviene talvolta che nel processo di analisi di un'opera filmica siano posti in particolare rilievo i valori del soggetto, della sceneggiatura, della recitazione, della fotografia, tali valori vanno attribuiti alla sola personalità dell'autore in quanto o essi perfettamente armonizzano con il resto dell'opera, ed in tal caso è evidente che rientrano nella perfetta unità del mondo poetico dell'autore,

o rispondono alle particolari esigenze di gusto del collaboratore a cui fanno capo, ma rompendo l'unità del film non assumono alcuna validità estetica. Non occorre ancora una volta ripetere che base fondamentale dell'opera d'arte è la sua unità e che pertanto la valorizzazione separata dei diversi elementi tecnici o del modo come sono stati impiegati non può avere significazione estetica all'infuori del mondo poetico dell'autore di essa. Pertanto, mentre ammettiamo la possibilità di esistenza di un frammento valido esteticamente, pur in un'opera sbagliata, quando esso, considerato in se stesso, rappresenti un « momento » creativo unitario, non è ammissibile l'esistenza di separati « momenti » creativi dovuti ai diversi collaboratori, se non a patto di una generale invalidità dell'opera. E' frequente infatti riscontrare la presenza di una discontinuità stilistica, frutto di una pluralità di autori, proprio in quelle opere che, anche se a volte interessanti sul piano storico, appaiono del tutto sbagliate ad un esame estetico.

Si è fino ad ora parlato della necessità dell'esistenza di un autore unico nel film concepito come opera d'arte: resta soltanto da precisare in chi debba essere identificato tale autore. In sede teorica, partendo dall'inderogabile presupposto che all'opera d'arte debba corrispondere un solo autore, questo autore è da identificarsi nella personalità del regista che, come già visto esaurientemente, riassume nella propria, l'attività di tutti i suoi collaboratori. Ed è appunto partendo da tale possibilità ideale che è giusto far risalire al regista tutti i pregi e tutti i difetti del film (soprattutto quelli dovuti a mancanza di unità stilistica). Purtroppo la constatazione « storica » che molto spesso, in opere di scarso valore, il cosiddetto « regista » esercita soltanto la generica funzione di un « direttore tecnico di riprese », ha avvalorato l'assurda ipotesi che alla regia corrisponda approssimativamente la fase di realizzazione, e non di rado si nota la critica soffermarsi diffusamente sull'analisi di un film, emettere un giudizio complessivo su di esso e concludere infine con uno sbrigativo e separato giudizio sulla regia che contraddice spesso quello precedente! Troppo pochi sono ancora coloro che avvertono l'assurdità di un simile modo di procedere nella critica cinematografica, anche se qualsiasi persona sensata, senza essere un critico d'arte, inorridirebbe sentendo affermare ad esempio, che il San Girolamo è opera difettosa di una certa armonia ritmica e troppo permeata di certo minuto realismo, ma che comunque la pittura del Ghirlandaio autore dell'opera (citato come se fosse estraneo al quadro di cui sopra), mostra un bel gusto coloristico e un notevole temperamento artistico ricco di senso ritmico. Mentre nessun critico d'arte si fermerebbe a valutare separatamente il valore del soggetto delle opere di Caravaggio per concludere che è negativo, e nessun critico letterario oserebbe affermare che « I due gentiluomini di Verona » è un'opera mediocre poichè Shakespeare, nonostante le sue qualità « teatrali », non è riuscito a riscattare le deficienze del « soggetto », ancora si parla nella critica cinematografica di valori narrativi e figurativi come indipendenti dall'opera del regista. E benchè sia evidente che una dettagliata analisi dei valori estetici inerenti ai mezzi espressivi del linguaggio, assuma fondamentale importanza ai fini di quella « esatta lettura » dell'opera d'arte che è frutto di una necessaria educazione estetica, è bene ricordare che tali mezzi espressivi devono essere considerati essenzialmente in rapporto al mondo poetico dell'autore del film e soltanto ad esso.

Di più difficile risoluzione è il quesito, di importanza soprattutto storica, se sia legittimo il dubbio affacciato di fronte a certe opere filmiche che l'autore del film, unico, sia da riscontrarsi in una individualità diversa da

quella del regista. Se cioè in sostanza il vero regista del film, inteso esso come elemento fondamentale di coordinazione estetica fra tutti i collaboratori, debba ricercarsi in altri che non in colui cui è affidato tale titolo il quale pertanto avrebbe assolto soltanto il generico compito di « direttore di ripresa ». Per quanto la questione sia marginale in senso estetico, in quanto è indifferente la denominazione che assume l'unico autore del film, pure, sul piano storico, è di notevole importanza. E proprio sulla base di considerazioni storiche che può riconoscersi che probabilmente in talune opere il decisivo influsso della personalità artistica, cioè del mondo poetico, di uno di coloro che usualmente esercitano una funzione collaborativa (soggettista, sceneggiatore, operatore, scenografo, interprete, ecc.), ha concentrato in lui le qualità creative che usualmente si estrinsecano nella personalità del regista il quale ha finito egli stesso con l'obbedire alla suggestione del mondo poetico della personalità predominante. E' ovvio comunque che mentre sul piano storico la ricorrenza di taluni elementi stilistici in opere di diversi registi può rendere legittimo il dubbio in questione e suggerire indagini induttive in tal senso, l'attività critica deve ignorare, pur mettendo in rilievo le eventuali incongruenze o notazioni stilistiche osservate, ogni illazione sull'autore del film, per concludere che esso sia altri che il regista, a meno che ciò non sia dettato da inoppugnabili considerazioni storiche. Ciò proprio per la particolare importanza storica che noi riconosciamo alla critica, e che come tale deve rifuggire da conclusioni empiriche o puramente induttive.

Si è detto infatti come, sotto un profilo storico, il cinema ha una fondamentale importanza, oltre che sul piano dell'arte, anche sul piano della società e del costume. Da questa considerazione è derivato l'equivoco che la critica estetica del film debba preoccuparsi ancor più che quella relativa ad altri linguaggi (pittura, scultura, ecc.), prima che dell'individuazione degli autentici valori poetici dell'opera sottoposta a giudizio, e conseguentemente di una valutazione che guardi soltanto al fatto estetico, delle risonanze politiche, morali, sociali, che il film può determinare come spettacolo.

Di qui la tendenza ad un contenutismo ancor più pericoloso di quello che pure aveva animato certa critica letteraria e figurativa. Un contenutismo cioè che tende più che alla rivalutazione del fatto umano nei confronti del fatto estetico, addirittura ad un'ignoranza completa di quest'ultimo assumendo varie vesti, pedagogica, educativa, sociale, una più assurda dell'altra sul piano estetico.

NINO GHELLI



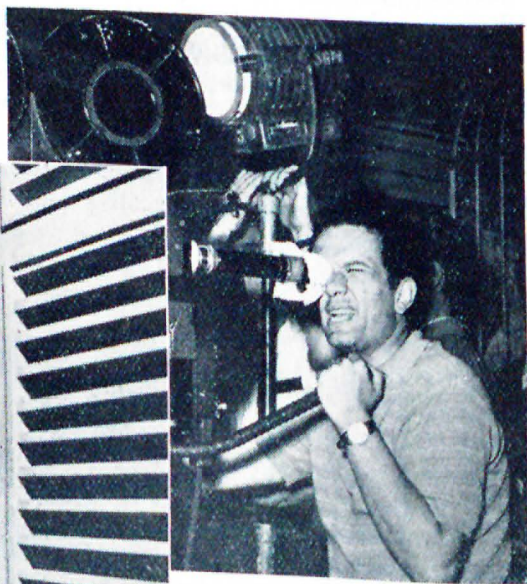
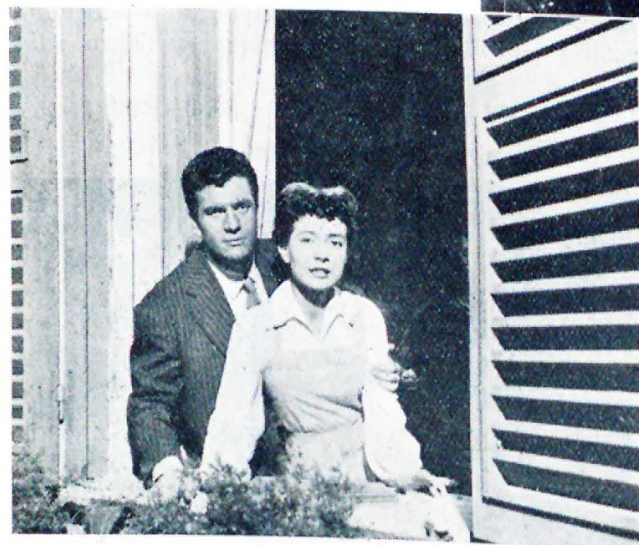
Eduardo De Filippo, tra Leda Gloria e Lea Padovani, in « Om-bre vive » di Baffico

DAL CENTRO SPERIMENTALE AL TEATRO DI POSA



ROSY MAZZACURATI, figlia dello scultore Albino, viene dal Centro Sperimentale di Cinematografia e termina in questi giorni di girare il suo primo film, «Art. 519 Codice Penale», che è anche il primo lungometraggio diretto da Leonardo Cortese. Rosy deve al caso e alla sua preparazione il debutto in teatro di posa. Ammalatasi infatti improvvisamente Liliana Bonfatti, scritturata appunto per il film, Cortese si trovò senza una delle interpreti principali e si recò al Centro sperando di trovarvi la ragazza adatta. Tra i vari provini effettuati a questi nuovi elementi, quello di Rosy risultò il migliore: e fu prescelta. Rosy, al Centro Sperimentale ha interpretato «Angela non rubare», un cortometraggio di esercitazione pratica degli allievi registi.

Rosy Mazzacurati, sedici anni
Leonardo Cortese, regista
Lei, con Henry Vidal



(ZEUS FILM)

PACIFISMO DI GUERRA



di

RUDI BERGER

DA qualche tempo i nostri schermi sono di nuovo affollati da pellicole di guerra. Sono film pacifisti, naturalmente, come s'addicono ad un'epoca che dalla guerra è uscita da non molto (e come converrebbe fossero i film di ogni epoca e di ogni paese). Oppure, se non proprio pacifisti, si spacciano per tali, il che è già alquanto diverso. Vorremmo perciò brevemente occuparci di tre di questi film che hanno, con visuale diversa, un tema comune: la Germania al cospetto del conflitto. Vi è, anzitutto, il discusso e discutibile « Rommel, la volpe del deserto » di Henry Hathaway. Non penso qui di mettere minimamente in dubbio l'abilità, il mestiere di questo regista fortunato che sa adeguarsi, nella scelta dei temi e nel modo di trattarli, a quanto possa far presa ed a quanto possa colpire l'immaginazione del pubblico. In verità, è proprio questa un poco eccessiva capacità di adattamento di Hathaway (si pensi all'ottimo stile cronachistico di « Casa della 92^a Strada » e di « Chiamate Nord 777 » in confronto alla pittoresca pletorica del vecchio « Lancieri del Bengala ») che lascia perplessi. Comunque, nel film su Rommel, non è certamente più questione di stile o di forma. « L'adattamento » del regista consiste piuttosto in altro, nell'allontanarsi cioè dall'oggettività e dallo scrupolo del vero che sembrarono i pregi più consistenti delle due opere sopra menzionate. Quella strada era già stata parzialmente abbandonata con « 14^a ora », dove la cronaca aveva ceduto al ben calcolato gusto del sensazionale ad ogni costo, celatosi con scaltrezza dietro paraventi pseudo-psicologici e freudiani. Ciò che preoccupa, in questa riabilitazione cinematografica del feldmaresciallo

tedesco sulla falsariga del libro di Desmond Young, non è tanto l'aver trasformato in vittima un uomo che aveva tutto salvo la stoffa del martire, quanto le facilmente individuabili ragioni che devono aver indotto gli autori a compiere questo falso storico. Permettetemi una precisazione che ritengo necessaria perchè non si possa equivocare su quanto dico: ho il piacere e l'onore di non occuparmi di politica, ma — come ogni persona pensante — non scorgo la minima attendibilità nel comportamento di questi Tedeschi del film di Hathaway che, a sentire i loro discorsi, erano, salvo rare eccezioni, animati dai più fieri sentimenti antinazisti, incominciando dallo stato maggiore. Chiunque conosca i Tedeschi, chiunque conosca i militari, sa che la maggior parte delle battute di questo film, che da noi è comparso ampiamente mutilato di tutto ciò che poteva urtare suscettibilità italiane, sono assurde. La psicologia del protagonista, del resto impersonato con efficacia da James Mason, e la sua crisi sono schematicamente rappresentate secondo i canoni della più spicciola e pedagogica tradizione propagandistica del cinema; una propaganda a rovescio cioè, che d'un tratto trasforma in esseri ragionevoli e modelli di esemplari virtù i complici del regime più feroce che l'Europa moderna ha conosciuto. Non è dunque in questa esaltazione della casta militare più famosa del mondo che ravvisiamo un contributo alla reciproca comprensione fra i popoli, e le parole di Churchill, poste a chiusura del film, con lo spirito del film stesso non hanno attinenza. Qui, non di cavalleria si tratta, ma di ben altro. Dopo di che non mi meraviglierei più di nulla; neppure se come risposta al film americano, dall'altro lato dell'attuale schieramento, si realizzasse un'apologia di Federico il Grande o di Guglielmo II, e precisamente con le stesse finalità.

Su un piano assai più serio si muove Anatole Litvak con « I dannati », su soggetto di Peter Viertel. E' questo uno dei primi ragguardevoli esempi di collaborazione cinematografica americano-tedesca. Con sobrietà ed acutezza vi è impostato un conflitto di coscienza. Siamo agli ultimi mesi di guerra, durante l'avanzata alleati in Germania. Un giovane tedesco (impersonato con convincente risultati da Oskar Werner) comprende che l'inutile prolungarsi delle ostilità non può significare che la rovina completa del suo paese. Si rende conto tanto della mostruosità dell'ideologia che ha portato all'abbruttimento morale della sua patria, quanto della necessità di accelerarne al massimo la sconfitta. Perciò, caduto prigioniero, offre agli alleati i propri servizi quale informatore. Viene « paracadutato » dietro le linee con l'incarico di trasmettere notizie sui movimenti delle truppe tedesche; assolverà il suo compito, insieme ad un ufficiale americano, e quest'ultimo soltanto alla fine, quando il giovane « traditore » si sacrifera e pagherà con la vita per il suo gesto apparentemente spregevole o per lo meno equivoco, comprenderà la nobiltà dei suoi sentimenti. Di alto livello tecnico, il film dipinge con scarna ed incisiva forza il caos spirituale e materiale nel quale il paese votato alla sconfitta è caduto: il febbrile eppur abulico muoversi di civili e di soldati fra le macerie e nelle stazioni ferroviarie scoperciate, il clima rassegnato fra sconcerto, indifferenza e forzata, falsa allegria che regna nelle clandestine birrerie notturne è stato colto con la fedeltà e la misura del documentario; e sono brani che traggono la loro suggestione e la loro vigoria dalla polemica implicita nell'immagine stessa. Non ugualmente felice è il ritratto psicologico di taluni personaggi; troppo simbolica ad esempio la figura della prostituta « di cuore », conscia della sua caduta ed anelante ad una purificazione ormai impossibile mediante il suo atto di carità (o di ribellione?), alla quale Hildegard Neef

(già Kneef) ha però conferito verità ed intensità espressive bellissime. Così pure l'animalesco e grosso nazista, posto accanto al mite e fragile protagonista, costituisce un « contrasto » che sa di maniera. Interessante ed indicativo per contro il filosofeggiante colonnello sofferente di cuore (come non pensare ad un suo lontano e più illustre parente, il personaggio interpretato da Stroheim in « La grande illusione »?) consapevole dell'assurdo dovere che il destino gli ha assegnato, e che pure non esita a compierlo fino all'ultimo, ben sapendo che gli ulteriori sacrifici, le nuove vittime non cambieranno più le sorti della guerra. Personaggi non ugualmente approfonditi, ma che formano nell'insieme un affresco oggettivo ed abbastanza esatto. E se anche il film, nell'ultima parte, assume l'andamento forzato dell'avventura angosciosa, simile ai « gialli » d'intreccio, gli resta pur sempre il merito di aver indagato su un problema che, particolarmente ai Tedeschi, è sempre risultato spinoso ed insolubile: l'alternativa fra il dovere ufficiale, imposto, e la coscienza dell'individuo.

E chiudiamo questa nota con « Tempi magnifici » di Erik Ohde, un film tedesco comparso da noi ora, cioè due anni dopo la sua « composizione ».



« I dannati » di Anatole Litvak

Infatti più che di un film si tratta di una raccolta di brani, di reportages, mescolati ad una caleidoscopica antologia di film muti, a partire dall'inizio del secolo. « Vi hanno collaborato » — dice la didascalia iniziale dell'edizione tedesca — gli operatori di tutto il mondo; però non lo sapevano ». Non sapeva neppure il regista, oppure fingeva di non sapere, e lo dimostra la scernita del materiale che aveva a disposizione. Antologia tutt'altro che esauriente, antologia che soprattutto manca di quel senso delle proporzioni che un'opera del genere dovrebbe avere per essere utile ed accettabile. Il film che nella sua parte centrale vuole essere una satirica o tragicomica rassegna del costume, all'inizio e nell'affrettato finale indugia sui personaggi politici più in vista, accenna al loro peso sugli eventi luttuosi che scoppieranno, e lo fa, più che con le immagini, con l'equivoco commento di una voce fuori campo, oppure d'un personaggio coro, rappresentato dall'«uomo della strada» che si meraviglia, osserva, profetizza, e naturalmente sbaglia. C'è in questo personaggio l'evidente intenzione di raffigurare simbolicamente il popolo tedesco e di mostrarlo ingenuo e « vittima ». Ma al suo « pacifismo » finale ci riesce difficile credere, quando, ironizzando con mitezza sui suoi trascorsi errori, egli si giustifica dicendo che « tutto, all'inizio, ci sembra bello, e perciò sbagliamo, perchè poi le cose si volgono al peggio ». Una tale constatazione semplicistica, unita al paradisiaco sogno infantile d'un mondo senza passaporti e confini, come è auspicato dal nostro personaggio-coro seduto sullo zoccolo d'un monumento cavalleresco di fronte alle macerie fresche, non persuade nessuno, tanto più se egli, con sommo candore, coinvolge nelle sue umanitarie fantasterie il ricordo dell'imperatore Guglielmo che, come ognuno sa, della pace fu un vero campione...

RUDI BERGER



L'articolo di André Bazin, pubblicato sul N. 13, è stato gentilmente concesso in esclusiva da « LES CAHIERS DU CINEMA ».



(a cura di Nino Ghelli)

LA nascita di questa rubrica risponde ad una precisa istanza di carattere culturale e storico. Quella stessa istanza che aveva indotto Francesco Pasinetti ad iniziarla sulle colonne del nuovo « Cinema » e che egli spesso in circoli di amici, fin dai tempi del vecchio « Cinema », manifestava come una inderogabile necessità per poter assurgere il cinema a significato d'arte. Questa rubrica, continuazione ideale di quella di cui purtroppo ci resta una sola puntata, è quindi, oltre che una testimonianza di viva simpatia allo scrittore scomparso, un mezzo con il quale da queste colonne si vuol insistere, e sempre più urgentemente, sull'inserimento dei problemi del cinema in quelli dell'estetica, della filosofia, e della cultura in genere.

Nella crescente confusione nel campo del cinema ove si dedicano alla realizzazione le più disparate personalità, contribuendo a mantenere quel clima di equivoco pionierismo, forse molto pittoresco, ma certamente tutt'altro che autenticamente produttivo; ove nelle dissertazioni critiche discettano gridando forte con la più stupefacente ignoranza sconosciuti « maestri » di musica, di arti figurative, di letteratura, e ove con la più candida malafede si tenta ad ogni passo di creare nuovi miti, di scoprire nuove glorie e soprattutto di confondere le lingue e di pescare nel torbido, noi pretendiamo non di mettere un qualche ordine o di accreditare la saggezza, compito smisurato e comunque molto superiore alle nostre forze, ma di avviare sereni colloqui con quei lettori che, forse disorientati da tanta difformità di giudizi e da tante cervelotiche affermazioni, di questioni estetiche filosofiche o culturali vogliano trattare non importa con quale competenza ma in serietà di coscienza.

Ma, si osserverà e non ingiustamente da qualche parte, val proprio la pena, rinnovando le fatiche di Ercole, di dipanare gli equivoci, confutarli, chiarire, se alla loro base non è una sana responsabilità di cultura ma soltanto interessi più o meno accortamente nascosti da chi nell'errore voluto cerca il proprio tornaconto? Dovremo dunque tornare a ripetere fino alla noia che politica e sociologia sono estranei all'arte, che contenuto e forma costitui-

scono una sintesi inscindibile, che nell'arte non altro interessa che il mondo dell'artista creatore colto nella sua più genuina e sincera espressione, che l'arte non è verità storica o scientifica, ma soltanto espressione, creazione di bellezza?

Val proprio la pena di affannarsi a stabilire sane basi di discussione, presupposto indispensabile per un qualsiasi dialogo fra gli uomini, chiarendo equivoci ormai annosi e decrepiti se la ragione della loro esistenza va ricercata nella ostinata ignoranza di chi non vuol indagare in se stesso e negli altri, di chi rifiuta di aggiornarsi di studiare e di documentarsi sfruttando una fama non sempre degnamente acquisita in altri campi? Dovremo dunque ancora ripetere che il cinema è arte come la musica, la pittura, la letteratura, l'architettura, ecc., e che rifarsi alla «meccanicità» della «Camera» per confutarlo è roba da medio-evo o meglio da era delle caverne? Affermare ancora che i linguaggi in quanto mezzi espressivi hanno una importanza essenziale nell'opera d'arte la quale è viva e tangibile nel mondo reale, come elemento oggettivo, e non è affatto vivente soltanto nella pura interiorità dell'artista e del soggetto conoscente? Chiarire ancora che fondamento e finalità dell'atto critico in quanto indagine estetica, è la individuazione della presenza o meno della qualità bellezza nell'opera d'arte risalendo poi dalla sua apparenza oggettiva al chiuso mondo dell'autore? E sostenere ancora che l'accostamento proficuo del cinema alla cultura va inteso non su un piano di superficialità e di faciloneria ma sul piano di una studiosa ricerca in cui i problemi del film abbiano come inevitabile premessa una visione filosofica del problema dell'arte? Dovremo parlare ancora del film d'arte come opera di collaborazione, della purezza dei mezzi espressivi, del cinema teatrale, del teatro cinematografico, e di altre simili assurdità?

Confessiamo che un senso di stanchezza ci coglie dinanzi alla vastità di temi sui quali gli equivoci si moltiplicano, alla enorme quantità di tentativi che l'ignoranza e la disonestà muovono ad ogni passo per confondere il faticoso cammino della cultura. Soprattutto un senso di stanchezza ci coglie confrontando la povertà delle nostre forze con così immane compito.

Pure rimane in noi la convinzione invincibile che la moralità della cultura consista proprio in questo senso di responsabilità che la chiama a combattere tenacemente, ignorandone volutamente ragioni e origini, le Idre dell'errore e della cattiva fede. Crediamo anche, invincibilmente, che la perpetua ricerca socratica sia uno dei più alti doni che Dio abbia fatto all'uomo.

In questa convinzione abbiamo invitato i lettori a collaborare a questa nostra fatica: e che i nostri colloqui siano, prima di ogni altra cosa, colloqui onesti di uomini liberi.

Gli imperatori del grammofono



di

SEBASTIANO GASCH

CON il pretesto che il cinema folcloristico, ed in particolare quello andaluso, è gradito al pubblico, molti produttori spagnoli pensano di orientare i loro sforzi verso la produzione di films di forte sapore andaluso. Ma, adagio con il folclore! Che tipo di folclore si deve portare sullo schermo? Quale invece, non merita di essere impresso sulla celluloide? Innanzitutto, vediamo in cosa consista esattamente il folclore.

Sarebbe un errore credere che lo studio del folclore sia un passatempo. E' una scienza, e coloro che vi si dedicano sono dotti che spesso consacrano l'intera vita a questo ramo particolarmente umano dello scibile, i cui vincoli

con l'etnografia, la geografia, la storia, la climatologia, la geologia, la sociologia — e ne omettiamo molti altri —, sono evidentissimi.

Ciò premesso, ci si può chiedere: che relazione esiste fra ciò che è autenticamente folcloristico ed autenticamente spagnolo, e quegli spettacoli in cui un gruppetto che non sa neppure battere le mani, un chitarrista che ignora le più elementari norme dell'arte che pratica, un uomo ed una donna che fingono rispettivamente di ballare e di cantare, in uno scenario di notevole cattivo gusto e spaventosamente volgare non fanno che travisare la verità del « jondo » con grossolane mistificazioni?

Di fronte a questa degenerazione non si può che evocare con nostalgia l'età d'oro dell'arte « flamenca ». Quei bei tempi in cui il grande Chacón, che non era ancora don Antonio, offriva il miracolo della sua arte ai clienti del sivilgiano café de Silverio. Quando Fosforito elettrizzava il pubblico sotto le lampade a gas del palco del Burrero. E quando Juan Breva, il re del canto classico « malagueño », alternava le notti al Café del Imparcial con le rappresentazioni al Palazzo Reale di Madrid. Molta acqua è passata sotto i ponti, da allora. E l'arte « flamenca » autentica ha cessato di esistere. L'ha uccisa la serie di « imperatori del grammofono » e di « divi dall'ugola d'oro » a colpi di fandango e di ornati tropicali, dolciastrici, sonnolenti, « milongas » e « colombianas ». Ossia, il canto più facile. Il più corrotto e superficiale.

Da tale degenerazione neppure il ballo ha potuto salvarsi. Cosa rimane, effettivamente, di quel ballo antico e puro, grande e profondo, fatto di sapienza e di oscure tradizioni, le cui radici si dovrebbero ricercare nei secoli, le cui origini si perdono nei visceri del mondo? Chi esegue a perfezione quel ritmico « zapateado » antico o chi balla per diletto con quella sobrietà e accento che dava tanto sapore e carattere ai balli? Nessuno, o quasi nessuno.

Precisamente, sono queste fantasie pseudo folcloristiche che vengono portate sui nostri schermi. Toreri, cantanti e ballerine falsi, con molti costumi a balze e mantiglie di « madroños ». A nostro parere, ciò che conviene fare è un cinema prettamente spagnolo, di puro sapore spagnolo, come quello di Emilio Fernández, con talento, sensibilità, vigore e forza, con temi elementari, vivi e diretti nella nostra terra. Pio Baraja, García Lorca, ed anche Blasco Ibañez, hanno scritto pagine autenticamente spagnole che reclamano a gran voce il cinema.

Meglio ancora, credo converrebbe coltivare con preferenza il documentario della danza spagnola. Marcel Pagnol scriveva davanti al letto di morte dell'indimenticabile attore francese Raimu: « Mi rendo conto ora dell'instimabile valore del cinema che conserva la voce ed il sorriso degli amici scomparsi ». Effettivamente, l'unico mezzo per avvalorare la danza è il cinema, poichè neppure gli scritti, lasciatici dai coreografi scomparsi, nè la memoria, nè la fotografia che riesce solo a dare un'idea esatta dell'atteggiamento immobile di una ballerina, possono darci una riproduzione fedele di un ballo. Solo il cinema, con il colore, con il rallentatore, che permette di scomporre una danza nello stesso modo in cui un orologiaio scompone i pezzi di un orologio, può perpetuare la più effimera, la più fugace, la più peritura delle arti.

Per non esserci accorti in tempo, che rimane ora di un Nijinsky? di una Isadora Duncan? Che rimane della grande ballerina spagnola Argentina? Tutto ciò fa soffermare sulla necessità di cinematografare le danze di Vicente Escudero, di Pilar Lopez, di Rosario e Antonio, per renderle durature, per perpetuare la loro fama presso i posteri.

SEBASTIAN GASCH

TUTTI I FIGLI DI DIO HANNO LE ALI

di

ANGELO MACCARIO

A dieci giorni dalla chiusura del Festival Cinematografico, siamo tornati a Cannes. Nell'interno del « Palais » — dove per tre settimane si sono ininterrottamente susseguite le proiezioni di lunghi e di cortometraggi (« Non conosco niente di più lungo » — ha detto Jeanson — « di un... cortometraggio! »...) — si è in piena fase di smantellamento. Gli « stands » al secondo piano — dove signorine più o meno sorridenti e amabili ci hanno offerto per venti giorni informazioni, opuscoli e fotografie — sono ormai stati demoliti. Il « materiale » non adoperato è tornato là donde era venuto, Roma o Città del Messico, Madrid od Hollywood, Londra o Nuova Delhi. E sono stati vuotati anche gli scaffali dei vari uffici (tranne quello della stampa), la segreteria e la tesoreria, la sala delle conferenze e l'altra dei telefoni.

Di tanta celluloida passata sullo schermo, di tanta carta pubblicitaria distribuita, di tante discussioni diurne o notturne lungo la « Croisette » o al « Blu-Bar », di tante nervose polemiche, che cosa rimane, a Festival concluso ed ormai passato agli atti? Rimangono centinaia di ritagli di giornali e riviste che da ogni parte del mondo sono giunti — e continuano a giungere — alla garbatissima signora Rochefort, direttrice dell'ufficio-stampa, e vengono ad ammucchiarsi sul suo tavolino particolare, a testimoniare dell'interesse suscitato dal quinto Festival del Film. Questi ritagli — che la signora Rochefort cortesemente ci ha mostrato ed, in qualche caso, tradotto e riassunto in francese — concordano tutti su di un punto: nel riconoscere cioè la superiorità dimostrata in questa pacifica competizione dall'Italia. Con bella obiettività giornalisti americani ed inglesi, svedesi e spagnoli, olandesi ed egiziani, ecc. ecc., hanno informato i loro lettori che la nostra cinematografia è, oggi, all'avanguardia, in campo internazionale. Ciò è motivo, per noi, di grande soddisfazione e di legittimo orgoglio.

In verità, è apparso chiaro come il cinema italiano sia più sincero, più fresco, più vicino alla complessa problematica dell'uomo d'oggi, più sensibile alle questioni che investono non soltanto l'individuo ma la collettività, ed anche artisticamente (ed è quel che più importa) più originale, libero ed evoluto di qualunque altro: almeno nei suoi prodotti migliori. Dopo il

Quarto Festival, durante il quale avevamo ottenuto il premio per la miglior selezione nazionale con « *Milacolo a Milano* », « *Il cammino della speranza* », « *Napoli milionaria* » e « *Cristo proibito* », Arturo Lanocita aveva scritto sul « *Corriere* » che « non c'è ragione di gonfiare smodatamente il petto, ma l'occasione è buona per asserire che la strada migliore è la nostra: quella, cioè, di un cinema che affermi verità eterne, non partigiane, e le affermi poeticamente. Ciascuna delle nostre quattro pellicole aveva una sua sostanza lirica ed etica, che conduceva ad una stessa foce: la comprensione fra gli uomini, la pietà per i miseri, l'ansia della giustizia. La bontà, insomma; dobbiamo pur dirla, questa parola, bontà, che l'uso ha tanto logorato ma che non è ancora interamente consumata. Sempre valida a tutte le latitudini, *annes o dovunque* ». A maggior ragione queste parole possono venir ripetute oggi, dopo il successo — sanzionato dalla giuria — riportato dai nostri films al Quinto Festival. La stampa internazionale ha infatti ravvisato il « messaggio » di bontà e l'invito alla solidarietà umana che anche quest'anno le nostre pellicole recavano. Da sottolineare il fatto che tutti e quattro i films presentati dall'Italia Cannes si chiudono con sequenze che indicano agli uomini la via della speranza e della consolazione (che non vuol dire affatto rassegnazione o supina e passiva acquiescenza al corso degli eventi): i due giovani innamorati di « *Due soldi di speranza* » si allontanano dal paese, tra la cordiale e chiassosa simpatia dei conterranei, sicuri di riuscire a forgiarsi in un prossimo domani una pacifica o comunque godibile esistenza; il vecchio pensionato di « *Umberto D.* » si allontana in un giardino pubblico, ritrovando — dopo il tentato e mancato suicidio — una tal quale gioia di vivere nella compagnia d'un cagnolino e nella rumorosa festosità d'un gruppo di bimbi in vacanza; la guardia e il ladro si allontanano, in « *Guardie e ladri* », coll'acquistata certezza che la loro improvvisa ma tanto affettuosa e singolare amicizia compenserà il secondo del tempo che dovrà trascorrere in gattabuia e sarà in ogni modo servita ad insegnargli le nozioni elementari del vivere civile; infine, il fantasma del protagonista si allontana, nel « *Cappotto* », dopo aver impartito al Sindaco, suo borioso antagonista, una lezione di modestia e di umiltà, mostrandogli come tutti gli uomini abbiano diritto ad essere trattati con rispetto e tolleranza, su un medesimo piano di parità. Come s'è visto, cinque personaggi che si allontanano: e quattro pellicole (Castellani, De Sica, Steno e Monicelli, Lattuada) che, all'unisono, terminano con una meditata e sofferta invocazione all'amore delle creature umane.

Non dissimile la conclusione che si è tratta — sul piano morale e sociale — dal Festival: assistendo in così relativamente breve lasso di tempo ad un così gran numero di pellicole provenienti da ogni parte del mondo (escluso, purtroppo, il cosiddetto « blocco orientale »), ci si rende conto come il cinema — se fosse sempre e soltanto in mano ad artisti autentici — potrebbe rappresentare davvero un utilissimo mezzo di conoscenza e di comprensione fra i popoli. E ci si convince, soprattutto, vedendo muoversi sullo schermo francesi e indiani, norvegesi e brasiliani, italiani e giapponesi, ecc. ecc., che le loro vicende non differiscono granchè, e che tutti gli uomini sono mossi dagli stessi impulsi e dagli stessi sentimenti e nutrono press'a poco le stesse ansie e le stesse aspirazioni: un po' d'amore, un po' di pace, un po' di libertà...

Ossia ci si persuade — come direbbe O'Neill — che tutti i figli di Dio hanno le ali...

ANGELO MACCARIO

AMERICA

Un acuto giornalista, di quelli cioè che fanno funzionare più il cervello che le gambe, più la penna che le forbici, amava ripetere — non a torto — che gli italiani, prima di partire per l'America, dovrebbero levarsi di mente tre pregiudizi: che in quella nazione si faccia fortuna con gran facilità, che l'americano medio sia tanto ignorante da accontentarsi di tutto ciò che gli viene posto sotto il naso, e infine che l'italiano sia un conquistatore nato. Di quest'ultima « verità » sono responsabili in egual misura Rodolfo Valentino e Mussolini: il primo accreditò la splendida fola che gli italiani, in tutto simili a lui, fossero eternamente protesi alla conquista del sesso, l'altro ci volle tanto inoculare il culto dell'efficienza fisica da fare del nostro pacifico popolo una razza di avventurieri, con il risultato di trasformare l'Italia in una eterna festa di Piedigrotta.

Circa le favolose fortune, rapidamente accumulate, si può chiedere qualche notizia ai nostri emigranti, le cui rimesse alle famiglie costarono lavoro e poi lavoro e ancora lavoro.

Il secondo pregiudizio, come del resto tutti i pregiudizi, nasce dall'ignoranza. Sono ormai lontani i tempi, in cui il giornale filmato « Pathé » riferiva le notizie più importanti dell'universo, mentre la vittoriana e sentimentale Mary Pickford divideva gli allori con l'agile e pronto Douglas Fairbanks. Oggi, quando un ragazzo americano esce dalla scuola media crede veramente che la democrazia cominci e finisca con Washington e Abramo Lincoln o, nel migliore dei casi, arrivi fino a Roosevelt.

L'America ha oggi il Rotary Club e l'I.M.C.A., come l'Europa la Massoneria e i gesuiti; ha i suoi giornali, forse meno seri del « Time » e del « Le Monde », ma certo altrettanto informati; ha i suoi uomini di affari, come Hoffman e Zellerbach, che s'interessano di politica, non meno del Senatore Falck o della dinastia dei Krupp.

Forse l'americano medio è più ignorante di un francese di provincia, proprio per la sua tendenza ad estraniarsi da tutto ciò che non riguarda il suo lavoro quotidiano; forse non bastano i comitati e le organizzazioni, non i corsi di storia alle Università per mutarne radicalmente la mentalità. Tuttavia, un processo è in atto.

* * *

Un giornalista americano, a nome Moncrier, osservava, in un suo recente volume che, quando Roosevelt cominciò ad interessarsi di politica internazionale, non conosceva gli Stati esteri che dalla raccolta dei francobolli.

A noi europei può sembrare una « boutade »; ma non lo è. Generazioni intere di americani vissero nella beata illusione che la geografia era stata una fedele alleata nel preservali dalle brutture materiali e ideologiche del vecchio continente. Anche questo sogno è finito, poichè New York è sull'Elba e Chicago in Corea.

L'ottimismo, il cui esempio più clamoroso rimarrà l'America risata rooseveltiana, ormai cede il passo a grossi problemi: i negri, gli ebrei, la questione sociale, la penetrazione religiosa, il matrimonio, i problemi sessuali, il divorzio, i figli. Per ognuno di questi temi, c'è una vasta letteratura, che il cinema ha influenzato e dalla quale esso stesso è stato influenzato.

Poichè un fatto è certo: il cinema, con i suoi Santi e i suoi martiri, con i suoi papi e antipapi, sta al centro della vita americana sia nel Nebraska come nel deserto dell'Iowa, sia nell'Indiana come nell'Ohio. Con lo stesso slancio irrazionale, con cui si va ad una cerimonia religiosa, i buoni americani si recano ogni sera al cinema a godersi la loro parte di sogno, in silenzio, al buio, senza muoversi, per non rompere l'incanto.

Non può certo mancare all'appuntamento la solita dattilografa di Saint-Louis: essa, racconta Soldati in America Primo Amore, « sgrana gli occhi nel buio, si abbandona, si tuffa nel film: tutta pronta e protesa a ricevere il thrill. Il Brivido. Il Sano Brivido. Il massimo dell'ammirazione estetica per lei. That was a thrill! a wonderful thrill! Quello sì è stato un brivido! Una meravigliosa pelle d'oca. E la vita attorno a lei, se non addirittura la sua vita, sembra darle ragione ».

ROS.

FEDELTA' AL SOCIALISMO

di

OTAKAR VAVRA

La Pace! Il popolo cecoslovacco, sotto la direzione del suo amatissimo presidente Klement Gottwald, si è unito con entusiasmo alla campagna della pace e del progresso. Con l'aiuto della sua migliore amica, la potente liberatrice Unione Sovietica, e dell'educatore e duce di tutta l'umanità progressista, il grande Stalin, il popolo cecoslovacco costruisce il suo Stato socialista — egli lotta per la pace.

A questo pensiero il nostro popolo dedica con entusiasmo tutto il suo lavoro, la sua sapienza, la sua ingegnosit  e la sua arte, poich  ognuno di noi, ciascun uomo progressista della Cecoslovacchia, ha conosciuto il tradimento della borghesia, la crudelt  del fascismo, e nei periodi pi  difficili, si   convinto dell'autentico patriottismo del nostro Partito Comunista, ed ha riconosciuto come unica amica l'Unione Sovietica, che ci ha aiutati a creare la nostra armata popolare.

L'eroica armata sovietica ha liberato la nostra patria. Sotto la protezione dell'Unione Sovietica il nostro popolo ha potuto cacciare i traditori e i collaborazionisti e prendere solidamente in mano il potere della nuova repubblica democratica popolare. Di tutto ci  noi siamo immensamente riconoscenti al generalissimo Stalin e a tutto il popolo sovietico.

Anche l'arte del film cecoslovacco, come tutta la cultura nazionale,   stata liberata. Per la prima volta nella storia del nostro cinema, i lavoratori della cultura hanno preso il film in mano sia dal punto di vista ideologico che da quello artistico. Essi non sono pi  obbligati, per timore della propria esistenza, a servire i bassi interessi commerciali della classe reazionaria dei produttori capitalisti, che impediscono sempre pi  il lavoro artistico dei cineasti progressisti dell'occidente e li mettono in prigione per la minima parola di verit . I nostri artisti del cinema progressista nella Cecoslovacchia popolare hanno ottenuto una libert  artistica reale. Seguendo l'esempio dei maestri sovietici, essi si sono posti a fianco dell'eroico popolo lavoratore, e si sono prefisso il compito di aiutarlo nella lotta per i pi  nobili ideali progressisti dell'umanit , per una fraternit  dei popoli, per la pace, per un uomo nuovo, per una umanit  migliore — per il socialismo.

Il grande protettore del nostro cinema, il presidente Klement Gottwald, ha dichiarato: «Noi partecipiamo alla salvaguardia della pace soprattutto edificando presso di noi il socialismo, e denunciando sulla nostra terra tutto ci  che pu  ancora giovare ai fautori della guerra o alla preparazione della guerra, continuando a denunciare la nostra reazione, a costruire il socialismo, a battere e distruggere la reazione, isolandola, mostrandone al popolo l'aspetto ripugnante: tale   il nostro contributo al mantenimento della pace».

Qui   chiaramente dimostrato anche il compito attivo di tutta la nostra cultura e del nostro cinema soprattutto come arte capace di rivolgersi alle pi  vaste masse. Sappiamo bene naturalmente che gli imperialisti fautori di guerre non si arresteranno certo n  di fronte alla letteratura n  davanti ai film; ma noi dobbiamo costantemente e infaticabilmente convincere i lavoratori del mondo intero, far loro prendere coscienza degli orrori che deriverebbero da una nuova guerra, e mostrare a dito quelli che preparano questa guerra e per quale scopo la fanno. Noi dobbiamo risvegliare, fra i lavoratori di tutto il mondo, la coscienza di appartenere a quel gruppo di centinaia di milioni di uomini che, tanto a Oriente che a Occidente, non vogliono la guerra ma che vogliono creare, edificare, e vivere una vita felice e migliore. Noi dobbiamo persuaderli che se i lavoratori di tutto il mondo dicono: «No!» ai fautori della guerra, la guerra non avr  luogo.

E questo   anche il compito del cinema progressivo. Se vogliamo portare un concreto aiuto alla lotta per la pace mondiale, nel momento in cui nel campo imperialista si   gi  passati all'aggressione aperta e si prepara una nuova guerra mondiale,   neces-

(Continua a pag. 173)

Profilo dello spettatore di buona volontà

di

MIMI OTTAVIANI

PER nessun'altra espressione artistica quanto per quella cinematografica è ragionevole iniziare un discorso per disegnare il profilo del « consumatore ». Sembrano, questi problemi marginali o addirittura estranei all'operazione del giudizio, e quando almeno sono affrontati con vera curiosità critica e malgrado tutto vengono a contribuire al miglioramento delle prospettive culturali, il risultato è accolto con indulgenza, come si fa di solito per i colpi di testa fortunati. Più che altrove da noi, che siamo così efficacemente messi in guardia dal non scambiare l'Arte per un comodo osservatorio.

Ma per il cinema, fortuna o sfortuna che sia, e probabilmente un poco dell'una e un poco dell'altra, le cose vanno diversamente. E ciò per il concorso di cause reperibilissime, quali le difficoltà che per esso ha incontrato e incontra il teorico alla formulazione di una pacifica estetica cinematografica, la mastodontica incastellatura industriale e commerciale che lo sorregge e lo impaccia: il suo pubblico, esigente, intemperante, ingenuo o sofisticato, sbadato e docile oppure teso, guardingo, alla fine irritabilissimo.

Spettacolo cinematografico e pubblico si condizionano a vicenda, e l'indice di variabilità di questo rapporto è molto mobile perché varia non meno da paese a paese che di anno in anno, senza pace e spesso senza regolarità. Questo fatto ci induce e autorizza ad occuparci del cosiddetto momento psicologico, il quale è parte fondamentale di un « processo cinematografico » che oggi siamo in grado di esaminare, e non si riferisce affatto al « dato cinematografico » quale spetta ai teorici di definire a beneficio di una intelligenza più sicura e di una educazione filmologica meno indisciplinata e aleatoria.

Di questo momento psicologico del cinema si sono già interessati, come è noto, molti studiosi. Basti ricordare i lavori di Arnheim, del Kracauer, di Chiarini, di Cohen-Séat. In questa sede, tuttavia, generalizzare è pericoloso e meno che mai ci si sente autorizzati a « iurare in verba magistorum »; perciò questo « profilo » non può essere che una proposta modesta e concreta che eviti l'enunciazione di principi e la ripetizione di cose già note. Si tratta semplicemente di richiamare l'attenzione sulla presenza — soprattutto relativa all'ambiente italiano — di un tipo di spettatore speciale, qualificabile, cioè, attraverso alcune manifestazioni che vorrei chiamare « di pionierismo cinematografico ». Questo spettatore, del resto è facile immaginarlo, fu lentamente conquistato al film, e poi dal film attirato in una atmosfera ricchissima di suggestioni e problemi. Ma, quel che più conta, ha reagito alle varie sollecitazioni del cinema, preoccupandosi, bene o male, di controllare o quanto meno di intendere proprio la disposizione nuova della sua personalità riguardo al nuovo mezzo. Da questo punto comincia una vera e propria avventura, che non riguarda più i singoli termini di spettatore-pioniere e film, ma costituisce una linea direttiva del processo cinematografico del nostro tempo.

L'attenzione perciò dovrà essere richiesta anche riguardo a quella divisione di psicologia di chi crea il film e psicologia di chi vede il film, che fu riaffermata nel congresso di Filmologia dell'agosto 1949 a Venezia, per osservare che quel principio conduce a distinzioni per lo meno arbitrarie.

Ma veniamo al nostro spettatore.

La nascita dello spettatore in quanto tale coincide con la nascita del cinema, ovvia constatazione che introduce a dire che il primo spettatore di cinema è un esemplare ancora vivente. Ha poco più di sessanta anni, all'incirca l'età dei nostri padri. Possiamo dunque farci raccontare quali siano state via via le sue reazioni. Ne prendiamo nota con meno interesse che di disappunto, perché bisogna concludere che il cinema per loro ha contato ben poco. Una rapida inchiesta condotta presso uomini politici d'ogni tendenza, avvocati, diplomatici,

medici (del resto le interviste a letterati e artisti non interessati al cinema hanno dato risultati equivalenti) le risposte-confessioni hanno avuto il medesimo tono: al cinema si va per passare il tempo e per distrarsi. «Distrarsi» è una parola molto ampia, ma che comunque contempla la distensione nervosa, l'abbandonarsi al piacere ricreativo, il riposo. Ecco perché essi sono soprattutto portati ad apprezzare il puro senso spettacolare, la trovata brillante, la battuta spiritosa, la singolarità dell'intreccio. Perché il cinema non li riguarda direttamente il cinema non è vita ma divertimento, gradevole mondo fittizio e limitato. La totalità degli interpellati ha dichiarato di preferire «Giustizia in tatta» a «Enrico V», «Via col vento» a «Cristo fra i muratori». Non ci sfugga in tale atteggiamento un lieve tono snobistico che del resto non è difficile spiegare. Essi hanno visto nascere il cinema nelle baracche, hanno assistito alle prime pellicole come «curiosità» e devono aver cominciato allora a pensare che il cinema non fosse una cosa seria. Una delle pellicole italiane proiettate con maggior successo al cinema Radium di Roma intorno al 1900 fu «l'Inferno di Dante». E certo l'inevitabile confronto con l'opera letteraria, deve essere stato umoristico. Quelle impressioni e quelle opinioni non riescono ancora oggi a tramontare: la generazione che ci precede conta degli spettatori assidui e magari acuti ma che non sentono il cinema come elemento proprio e misurato in esatta corrispondenza con la vita che conducono.

123

Il disappunto che ci ha colti mentre abbiamo liquidato la generazione dei nostri padri per essere rimasta estranea al cinema, cederà il posto ad una sorta di preoccupazione per la condotta della maggior parte dei giovanissimi, quelli che sono entrati al liceo quando la guerra era finita. Si obietterà che la loro evoluzione non è ancora compiuta. Ma non si tratta qui di evoluzione quanto di disposizione attuale, significatissima di per sé al punto di influenzarne l'evoluzione. Questi ragazzi «vivono» nel cinema poiché in esso sono cresciuti e si sviluppano. Ci vanno come ad una loro avventura personale e non si propongono di scoprire il cinema perché aspettano che il cinema scopra loro. Fanno insomma quello che noi ancora facevamo sui libri preferiti, e certo con minor fatica, perché il libro (prendiamo una descrizione di Balzac) impegna il lettore ad una ricostruzione d'ambiente e di situazione, mentre il film dà già tutto costruito. Il fatto di leggere meno, (e certo ci si riferisce alle letture effettivamente formative), fa sì che abbiano scarse possibilità di confronto, per cui essi vivono nel cinema senza criterio di scelta o il minimo dubbio sulla attendibilità del mondo di celluloidi. Anche nell'ambito dei testi filmistici essi applicano scarsa virtù di scelta, la singola pellicola, cioè il film, non ha personalità, di per sé non li interessa affatto; il cinema si presenta per loro in blocco come una «situazione» di sfogo, di nuovi orizzonti, di evasione. Una adesione di tal genere, se nei confronti del cinema ci riconferma del suo stato di «puerilità» attuale, come insieme, (e qui ci sovverano le indagini e le statistiche), da parte dei giovanissimi ci fa temere di una quasi fatale passività anche in futuro, a questo modulo cinematografico. Il rimedio non può venire che dal cinema stesso, nel senso che esso si indirizzi ad una produzione di film d'arte, ma sempre più coerenti alla vita e rispondenti ad un valido motivo interiore. In una sempre maggiore aderenza alle esigenze dell'umanità e alla coscienza di un'epoca, risiede il processo psicologico del cinema.

Dai due gruppi accennati (non sembri arbitrario aver limitato l'indagine a una categoria di spettatori che hanno presupposti culturali e presentano affinità di destinazione, infatti è ad essi che si rivolge direttamente ogni produzione artistica), si diversifica il nostro spettatore di buona volontà. L'abbiamo chiamato «pioniere» perché la sua funzione è di punta e la sua situazione scomoda. E' anzitutto il primo spettatore ad avere preso coscienza del fatto cinema, il primo ad aver rilevato la necessità di inserire questa «novità» nell'ambito di una cultura tradizionale. Generalmente egli appartiene ad un «cine-club» e la verità è che quella che solo pochi anni fa era considerata una sospetta di provincia — dimostra di esercitare una notevole azione orientativa sul gusto del pubblico. In questo piano, il nostro spettatore si muove necessariamente sulla scia della critica militante e cade qui a proposito rilevare che il primo insegnamento decisivo per la sua formazione l'ha ricevuto da Pasinetti. Il merito più grande della lezione pasinetiana consiste nell'aver fissato quella legge fondamentale del «saper vedere un film» con animo attento al fatto tecnico, la necessità di una studiosa lettura, che è principio valido sempre, che è anzi l'unica cosa valida per cominciare a capire qualcosa dell'arte. Il principio pasinettiano ha costituito storicamente una messa a punto e si è dimostrato obbligatorio fin quando occorreva far maturare e correggere ciò che c'era di acerbo e di caotico in un periodo di grande fervore critico. L'avvio ad una nuova critica non poteva essere più cosciente, preparato, sicuro: è vero che l'insistere su questa posizione,

oggi, condurrebbe ad una critica «trascrittiva» che non ci interessa più, ma resta comunque il fatto che di lì si è partiti.

Dunque, nel nostro spettatore c'è anzitutto un'esigenza di cultura, il che sposta automaticamente lo scopo divertimento al terzo o quarto posto. Il lato umoristico del suo pionierismo lo scopriremo poi quando lo vedremo inseguire un film fino nelle più malagevoli sale di periferia, estrarre un taccuino per l'annotazione di nomi e date, rivedere un cattivo film perché gli interessa lo sceneggiatore. E talvolta gli è accaduto (tebbene, che ci confessi proprio tutto!) di aver ritrovato il tono per rileggere Shakespeare o Dostoevsky dopo le versioni cinematografiche che ne sono state fatte.

Ma intanto c'è il suo impegno, il suo chiedere al cinema un progresso comune e il suo credere al film (non più al teatro) come forma d'arte aderente ai tempi.

Abbiamo accennato sopra alla necessità che il cinema diventi più «maturo»: in ciò la presenza dello spettatore di buona volontà ha il suo peso, sia perché ormai i registi non possono non tener conto della sua esigenza e quindi a lui possono liberamente rivolgersi, sia perché, in modo più attivo, egli può intervenire nell'opera di creazione. Siamo giunti ad un momento in cui il cinema può mietere i suoi primi frutti, e un segno è dato dal fatto che sta sorgendo un primo gruppo di registi i quali, per essere stati come quel tale spettatore, sono educati al cinema, ne portano con sé il clima, conoscono le esigenze che esso crea e che, solo può soddisfare.

Notiamo in loro un atteggiamento diverso, una virtù narrativa più serrata, più esattamente allusiva.

L'apparire di questa novità, anche se per ora si tratta di indizi, ci fa immaginare quale sarebbe il punto di arrivo dell'attuale processo cinematografico: quasi un'ideale catena in cui il migliore degli spettatori, divenuto regista, risolvesse e proponesse sempre nuovi termini a chi domani continuerà il suo lavoro. Così si realizzerebbe un vero discorrere senza dover sempre ricominciare da capo, come facciamo ed è necessario fare ancora adesso.

Di questo tipo di discorso (che un pedante definirebbe influenza del cinema sul cinema) abbiamo un esempio nel film «Cronaca di un amore» di Michelangelo Antonioni. Quel «qualcosa di nuovo» che il pubblico ha avvertito, anche se ha giudicato negativamente certi lati del film, è proprio la «temperatura» psicologica del film stesso. Un elemento importante ne è il paesaggio. Milano, per Antonioni, si configura direttamente in visione cinematografica, non nel senso cioè di una interpretazione inventata per il cinema ma in quello di un modulo della città vista col cinema e offerta col tono di chi è abituato a vedere certi sfondi di Londra, Chicago o Parigi significare un'atmosfera, alludere ad una vicenda. Altro elemento è la personalità di Paola. Curioso modo di agire, il suo, come in preda ad una mania, a un male che — a pensarci bene — è quasi un nuovo bovarismo. Se pensiamo all'ambiente modesto da cui proviene, dobbiamo convincerci che Paola «posa», che ha scelto un puntello su cui appoggiare la sua struttura di nuova dama. E non ha dovuto cercarlo lontano poiché da tempo ne aveva il suggerimento nel suo repertorio: Paola ha imparato da certo cinema a fare «la gran signora». Non c'è un atteggiamento né una parola di lei che non si riporti ad un modo di fare delle dive: dalla sua pazza prodigalità alle sue frasi convenzionali («mio marito di fare delle dive», dalla sua pazza prodigalità alle sue frasi convenzionali («mio marito compera tutto, ha comperato anche me»), «sai che cosa direbbe un principe orientale.....»), dalla sua fiducia nel «maquillage» alla certezza nella sua destinazione fatale. Ma è soprattutto l'atteggiamento morale che si configura in lei, involontariamente, «come nei film». Paola è insoddisfatta e annoiata, vuole «essere più amata», sentirsi «eroina di un dramma, anche se il dramma bisogna costruirselo per forza. Su questa via arriva all'adulterio e all'istigazione al delitto: ancora nella sequenza in cui istiga Guido imita il gesto di sparare come abbiamo visto sparare nei film da che cinema è cinema.

Dunque in un racconto che ha pure la tecnica del romanzo d'appendice, Antonioni ci ha denunciato un male estremamente moderno.

In questo senso lo spettatore di buona volontà ha ragione di sentire suo questo film. E ne ricaverà anche un insegnamento utile, perché quello che è debole e pericolante in «Cronaca di un amore» è debole e pericolante proprio nella personalità del nostro spettatore.

Voglio dire che la tendenza ad esigere film misurati sulla propria esperienza di spettatore porta ad inevitabili chiusure: su questa osservazione ritengo si possa concludere la storia dello spettatore di buona volontà. Un apporto più libero e sostanzioso è forse in elaborazione e proprio per opera dei migliori di quei tali giovanissimi che noi ora guardiamo con diffidenza, ma dei quali non possiamo ignorare un «sentimento» del cinema più inseparabile e fervido.

MIMI OTTAVIANI

COSÌ, SE VI PARE

di

GIANNI ADINOLFI

Barbaro sul numero 4 di *Filmeritica*, sotto il titolo « Importanza del realismo », tra l'altro scrive « giudicare le opere d'arte significherà studiarle anche nella loro portata sociale, nell'efficacia maggiore o minore che esse hanno nel contribuire a creare un nuovo clima storico, una nuova storia. Indagini che non sono affatto estranee alla definizione del valore artistico delle opere ma proprio la base e l'essenza stessa di questa valutazione ».

Il che, secondo noi, è un po' inesatto, e c'industriremo per quanto sarà possibile, di dimostrarlo. Già lo stesso Barbaro, accortosi forse della sua vulnerabile asserzione, subito dopo avverte « che bisogna, nel valutare i film, tener conto della disposizione dell'animo degli spettatori ». E così egli, prevedendo una probabile obiezione, spiega l'insuccesso dei film neorealisti al loro primo apparire in Italia.

In verità noi crediamo che i critici oltrealpini valutarono quei film indipendentemente dalla debole risonanza avuta nella nostra patria: e che gli spettatori italiani poi, illuminati dalla critica, riuscirono a comprendere l'alto valore dei film neorealisti. Questi, di conseguenza, « una volta compresi », poterono agire da catalizzatori sul pubblico per creare una nuova storia. Con ciò non intendiamo affermare che d'allora il livello dell'educazione artistica cinematografica in Italia si sia elevato, ma che per quei film fu sufficiente quella guida, e che per altri si richiede una ben salda preparazione.

La terra trema di Visconti d'altronde riconferma, e in modo troppo evidente, la nostra affermazione. Quest'opera, « non essendo stata compresa » dalla massa, non ebbe una larga portata sociale, e pur tuttavia essa resta l'opera italiana più impegnativa e più riuscita artisticamente di questo dopoguerra.

Casi simili sono riscontrabili anche in letteratura, e non solo in questa: la poesia del nostro Risorgimento, pur non fornendoci opere di sublime bellezza poetica, ebbe una efficacia educativa non comune, e contribuì a creare una nuova storia. Invece la *Divina Commedia* di Dante, che indubbiamente grandeggia per compiutezza artistica, non ebbe una larga portata sociale.

Si può allora affermare che un'opera per avere una portata sociale deve essere innanzi tutto compresa, e, poichè non tutte le opere sono facili a comprendersi, non è possibile identificare la valutazione artistica di un'opera con la sua portata sociale.

Soltanto così è spiegabile l'insuccesso dei film neorealisti quando furono proiettati per la prima volta in Italia, insuccesso dovuto non all'indisposizione d'animo degli spettatori, bensì al loro gusto tardo e non educato.

E non si dimentichino a tal proposito le veritiere parole del Goethe: « Preso nella sua massa, il pubblico non è capace di giudicare nessun ingegno, quale che sia, perchè i principii sui quali deve appoggiarsi la critica non sono innati in noi, e neppure il caso può farceli conoscere: per servirsene occorre averli conquistati con lo studio e con la pratica ».

Barbaro sostiene inoltre « l'arte è lo specchio della realtà, e il realismo critico è una meno alta forma d'arte ». E qui si può far notare che ogni atto spirituale dipende dall'ambiente che lo circonda, ma l'artista prima di restituire all'esterno ciò che ha intuito lo sottopone al vaglio del suo « libero » sentimento poetico; e che, stando così le cose, si può dedurre che Barbaro voglia, anche se esplicitamente non lo dice, collocare le opere dei grandi precursori ad un livello artistico inferiore rispetto alle altre perchè non esprimono la realtà che non tarderà a venire. In altre parole egli considererebbe, ad esempio, l'opera di Dante arte minore, perchè questi « auspicò » l'unità e l'autonomia spirituale dell'Italia, vale a dire egli fece solo del « realismo critico », e quindi « una meno alta forma d'arte ».

* * *

Interessante ed acuto ci è parso l'articolo di Di Giammatteo « Non basta un rifiuto per superare le leggi » (*Cinema* n. 59) di cui condividiamo tutto quanto egli scrive nella prima parte. Dissentiamo, invece, dalla seconda allorquando parla di « Francesco, giullare di Dio » di Rossellini. Premettiamo che ciò non è dovuto al suo giudizio dato a tale film, bensì al metodo con cui lo ha impostato.

Di Giammatteo scrive: « Il regista non è stato in grado di interpretare i personaggi e l'epoca in cui vissero, di situarli nella storia ». Orbene si deve proprio ammettere che la mancanza di una interpretazione storica menomi la validità artistica di un'opera? E' da ricordare piuttosto come Marangoni nel suo « Saper vedere » ha dimostrato che la Madonna del Bargello, pur essendo una figura decisamente priva di carattere mistico, è un'opera d'arte. E non diversamente sulla stessa questione, sebbene con personaggi diversi, si esprime Croce: « Bel servizio si renderebbe alla Francesca di Dante se la si ripresentasse nel suo aspetto e nei suoi gusti e nella favella di donna romagnola.... ». Ma si potrebbe perfino obiettare che i giudizi del Marangoni, e mettiamo anche del Croce, non siano insindacabili. E sia pure, ma rimarrebbe da dimostrare che le creature, solamente perché prive di verità storica, non sono da considerarsi su un piano artistico. Bastava, invece, far notare che i sentimenti di cui sono animati i personaggi del Rossellini non sono « concreti », in quanto il loro autore « intendendo dare un valore assoluto a quella semplicità, umiltà, fervore, non si è accorto che in questo suo senso, « assoluto » significa « generico », cioè inesistente sul piano dell'arte ». La quale appunto, come si sa, rifugge da tutto ciò che è « generico ».

* * *

Da una concezione prettamente contenutistica sembra invece partire Aristarco nel recensire « Eva contro Eva » di Mankiewicz. Egli così dice: « E' proprio nel modo di presentarci un siffatto personaggio, la continuazione tra Eva ed Eva, il lato negativo dell'opera. La continuazione è infatti presentata come un fatalismo, di fronte e contro il quale nulla resta da fare »; e più avanti ancora, « una posizione così arretrata determina naturalmente la struttura dell'opera, i suoi limiti formali.... ».

Ma non sono questi i canoni estetici su cui si fondava la vecchia critica contenutistica? In verità ci rifiutiamo di credere che già siano state dimenticate le lezioni del Leopardi, o, se si preferisce, dell'ultimo Chaplin. Questi, infatti, hanno creato delle opere, le quali esclusivamente per il loro contenuto non si prestano ad un'analisi condotta sulla falsariga di quella fatta per « Eva contro Eva ». Anzi le posizioni di Leopardi e di Chaplin, essendo ben più arretrate di quella di Mankiewicz, avrebbero dovuto determinare maggiori limiti formali alle opere stesse: il che non mi pare.

GIANNI ADINOLFI

FEDELTA' AL SOCIALISMO (continuazione da pag. 168)

sario che tutti gli artisti progressisti convincano i popoli dei loro paesi che nella lotta per la pace, il ruolo principale è affidato alla classe operaia strettamente legata a quella contadina e agli intellettuali progressisti. Noi dobbiamo fare in modo di condurre il popolo verso un patriottismo socialista e un internazionalismo proletario più approfonditi, di manifestare attraverso le nostre opere in favore di un nuovo rafforzamento dei legami di amicizia e di amore verso la grande Unione Sovietica, la più potente garanzia delle forze della pace del mondo intero.

Nei nostri Festivals Internazionali del Cinema noi formiamo una nuova tradizione progressista, perché essa ci permette di giudicare le opere della cinematografia mondiale non soltanto per la migliore realizzazione, la migliore interpretazione e la migliore fotografia, ma anzitutto per il modo con cui rispondono alle più gravi questioni della nostra epoca: per la maniera con cui contribuiscono alla lotta per la pace, per la liberazione del lavoratore dallo sfruttamento, per come prendono parte agli sforzi costruttivi del popolo lavoratore per il mantenimento e la difesa della pace.

Il nostro Festival diventa veramente internazionale, poiché è il pensiero della pace e del lavoro che maggiormente unisce gli uomini e i popoli.

Noi assolviamo questo compito nei nostri film ogni volta che rafforziamo la coscienza dell'uomo lavoratore, che mostriamo, nella continuità storica, la lotta contro l'oppressione nazionale e sociale, che mostriamo la nascita dell'uomo nuovo, patriota socialista cosciente, e che glorifichiamo il suo eroismo edificatore, che è il migliore appoggio della pace. Noi assolviamo questo compito ogni volta che glorifichiamo il lavoro eroico dei nuovi uomini socialisti che difenderanno la pace mondiale se necessario anche con le armi in pugno, insieme a tutti i lavoratori coscienti del mondo intero.

OTAKAR VÁVRA

Da: « Pour la paix, pour un homme nouveau, pour un meilleur monde ».

Le film Tchécoslovaque d'Etat au VI Festival
International du Film de Karlovy Vary - 1951

Film Tchécoslovaque d'état - 1951.

Questi nostri stracci

di

A. M. DONDI

Su *Cinema* n. 73 un lettore nella rubrica «Lettere» polemizza sia con un emigrato italiano in Brasile che col direttore del settimanale illustrato che del primo ha pubblicato uno scritto in cui si lamenta la bassa moralità dei nostri films neorealisti, bassa moralità, intesa come vendita all'estero delle nostre miserie, delle nostre piaghe sociali, dei nostri poveri stracci. Siamo in linea di massima d'accordo col lettore, anzi ci sembra che egli non abbia detto abbastanza sulla spinoso problema (vi ha solo accennato) e ne traiamo noi lo spunto per affrontare a viso aperto un argomento per alcuni scottante, ma importantissimo e attuale, anche a costo di ripeterci in cose già risapute.

Oggi, più che mai, si parla della pretesa immoralità del nostro cinema, vi è anche chi lo accusa di mostrare, sotto le vesti di una falsa arte, le cose più ignobili della vita; le proteste non sono giunte solo dal Brasile, ma anche da emigranti in Inghilterra, Australia, Sud America, e molte ancora ne giungeranno. Recentemente alla proiezione inaugurale di un Cineclub della Lombardia, durante un dibattito sul film presentato «Miracolo a Milano» alcuni soci hanno chiesto il perchè di questo «continuo compiacersi della miseria, e se ciò è morale o non piuttosto immorale». Ora sta a vedere se veramente questo nostro cinema è «immorale» nel trarre spunto per alcune sue opere dai nostri «stracci», o se invece non è il caso di vedere un po' più serenamente ed onestamente il perchè si dicono e si mostrano certe cose, certi fatti. Vedere insomma perchè noi riteniamo questi film «utili» (e non vorrei che qui mi si fraintendesse) e «moralì». Dopo la guerra, con l'innegabile aumento del livello artistico del film italiano, che ha superato qualsiasi altra cinematografia straniera, grazie a quella scuola neorealista che ebbe origine da «Osessione» di Visconti nel 1943, si è creduto di scoprire anche un aumento di «immoralità».

Vediamo in breve ciò che di «immorale» si accusa nei film italiani; ragazzi depravati in «Sciuscia», signorine in «Paisà», apparizione di prostitute con relativa casa clandestina ne «Il bandito», invertiti in «Germania anno zero», case di tolleranza in «Ladri di biciclette», gente che fa la fame ne «Il cammino della speranza», «La città

si difende», «Umberto D.». Questi, si dice, gli argomenti edificanti da cui il cinema italiano trae la sua Arte. Cinema che della guerra, con toni crudi e veri, ci ha mostrato le conseguenze: una società non troppo sana, l'immoralità dilagante, la delinquenza sfrenata. Non è forse questa, illustrata dai nostri film, la tragica realtà del dopoguerra?

Come da noi questa piaga sociale, la miseria, fa da canovaccio al neorealismo, in America il gangsterismo, piaga sociale che invano si tenta di cicatrizzare, continua a fornire lo spunto a film veristi che talvolta raggiungono un ottimo livello artistico. Il gangsterismo è del resto legato strettamente alla miserie, e la rappresentazione di questo lato della vita americana, quando non si ferma all'aspetto esteriore, si presta egregiamente ad opere di alta umanità, quali «Scarface» di Hawks o «Jungla d'asfalto» di Huston. Dunque, anche gli americani producono film non troppo edificanti. «Gli stracci sporchi non se li lavano in casa». Questi film vengono distribuiti in tutto il mondo, e tutti possono rendersi conto di ciò che là accade, e la loro corruzione non deriva dalla guerra, ma dai «dollari».

Di ciò gli americani non ne fanno una «gloria nazionale», come non ne fa, degli stracci, il film italiano, che pur a volte infarcito di scene audaci e spregiudicate, ha quasi sempre un contenuto più morale ed onesto. Ad esempio nel film di Lattuada «Il bandito» un fuori legge, convinto dei suoi errori, si lascia uccidere dalla polizia dopo aver compiuta l'ultima buona azione, mentre nell'opera di Lang «La strada scarlatta», l'assassino lascia morire sulla sedia elettrica il presunto colpevole.

Nel primo ci sono «gli stracci», nel secondo solo rivoltelle. Qual'è l'opera immorale, e quale la morale? Al pubblico cosciente sta di giudicare. Le opere realistiche italiane d'oggi non si compiacciono di mostrare il luridume della Nazione e non attingono apposta i soggetti dalle brutture e dalle miserie della vita. Cercando di indicarci una strada buona da seguire per sanare queste piaghe, non ci dicono solamente «commuovetevi», ma ci presentano la drammatica realtà nuda ed evidente, cercando di cogliere in essa ciò che vi è di umano e di vero, stimolando indirettamente la nostra sensibilità. Confrontiamo, ad esempio, un

buon film americano «La vita è meravigliosa», in cui il protagonista si salva dalla miseria per la generosa colletta degli amici, con il finale doloroso ed amaro di un altro film che parla di stracci «Ladri di biciclette» in cui il protagonista, dopo aver tentato di rubare invano un'altra bicicletta, rimane senza lavoro. L'ottimista Capra non poteva esprimersi diversamente. Tutti i suoi film hanno quell'impronta di serena bontà, ma nella realtà non sempre casi del genere hanno un lieto epilogo. Il mondo buono di Capra esclude per contrasto quello cattivo, poichè la bontà trionfa, mentre la tragedia intima e sentita dell'operaio di De Sica, ci fa pensare che soltanto se saremo migliori, potremo impedire questi drammi della vita. Film, questi, lontani dagli intenti superficialmente «psicologizzanti» (a tal proposito mi si affaccia alla mente il ricordo di quel brutto film «realista» che è «Anna Szabò» di Mariasy), film che parlano sì, dei nostri stracci, delle nostre palci, delle nostre baracche, ma non, come ho già detto, per compiacersene, nella smania di dire sempre del nuovo, ma film che tuttora mostrano per risvegliare gli italiani, affinché escano dalla scatola chiusa in cui sono sempre vissuti, si guardino attorno, vedano che c'è ancora molto da fare nel nostro paese. Che ci sono, insomma, ancora molti stracci da lavare. Che quello

che si è fatto, dalla fine della guerra, non è poco, ma bisogna fare ancora, ancora molto. Questo hanno voluto dire «Ladri di biciclette», «Il cammino della speranza», «La città si difende», «Miracolo a Milano» e ultimo «Umberto D.». Film poetici, semplici nella loro potenza espressiva, scarni, disadorni. Film che non hanno voluto e non vogliono servire, quali strumenti, a nessuna propaganda politica e faziosa contro il nostro Paese.

E l'Italia, prima Nazione nel mondo, ha avuto il coraggio di dire la verità, senza vergogna, senza falsi pudori, senza paura. Le nostre opere, così discusse per l'asprezza di certe scene, sono più sinceramente oneste e più valide dispensatrici di umanità e di comprensione di altre opere straniere, senza stracci, senza miserie, che coprono con un manto moraleggiante un mondo corrotto, tragico ed egoista. Il cinema italiano ha fatto sue le parole di Dreyer e di Rotha: quello che importa in un film non è il dramma obiettivo delle immagini, ma il dramma delle anime.

Il film, come ogni altra espressione è la manifestazione dei rapporti sociali che dipendono dalle esigenze materiali della vita.

Se deve avere un significato, se deve sopravvivere, un film deve servire un fine che non sia egoista.

A. M. DONDI



In tutte le librerie:

«CINEMA DELL'INTELLIGENZA»

a cura di EDOARDO BRUNO e ALFREDO DI LAURA

Contiene:

colloqui con: Luigi Bartolini, Fortunato Bellenzi, 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 123 - Roma

Essendo esaurite le copie per gli abbonati, non si inviano più copie in omaggio.

IL CONGRESSO DELL'U.I.C.C.

QUATTORDICI Circoli del Cinema, nell'ottobre scorso avevano gettato le basi di un nuovo organismo, l'U.I.C.C. (Unione Italiana Circoli del Cinema). Nei giorni venticinque, ventisei, ventisette aprile questo organismo ha tenuto il suo Primo Congresso Nazionale; nel frattempo i circoli dell'Unione, sono raddoppiati di numero. Un piano molto vasto di lavori attendeva i congressisti: approvazione dello statuto, elezione delle cariche sociali, relazioni della segreteria, programma dell'attività futura.

Il venticinque aprile, a Palazzo Marignoli, i lavori hanno avuto inizio. Erano presenti numerosi invitati, fra cui Carl Vincent, Luigi Chiarini, Renato May, Glauco Pellegrini, Carmine Gallone.

L'On. Andreotti e l'avv. De Pirro hanno inviato telegrammi di adesione e di augurio. Il prof. Sala, direttore del Centro Sperimentale per la Cinematografia e della Cineteca Nazionale, ha nel pomeriggio visitato i lavori. La prima parte di questi ha visto l'approvazione, dopo accurato esame e lunghe discussioni, dello Statuto, che era stato elaborato da una apposita commissione. Esso prevede un

Consiglio Direttivo — composto di sette membri i quali eleggono fra loro un **Esecutivo** di tre membri.

Collegio Sindacale (competenza finanziaria) e

Collegio Probivirale (sorveglianza della lettera e dello spirito dello statuto), hanno il controllo dell'opera del C.D.; il Collegio Probivirale può sospendere il C. D.

Le elezioni per le cariche sociali hanno dato i seguenti risultati:

CONSIGLIO DIRETTIVO: *Venturini* (Padova); *Cincotti* (Napoli); *Gherardi* (Genova); *Ciani Passeri* (Firenze); *Barzisa* (Verona); *Biggi* (Savona); *Malaspina* (Treviso) - membri supplenti: *Melanotte* (Torino); *Orsoni* (Venezia); *Santoro* (Cremona).

COLLEGIO SINDACALE: *De Tomasi*, *Bollo* (Genova); *Foggi* (Lucca); - membri supplenti: *Pedroni* (Gorizia); *Rabotti* (Reggio Emilia).

COLLEGIO DEI PROBIVIRI: *Sacco* (Genova), *Tortolina* (Padova); *Barsotti* (Lucca); *Oliva* (Castelfranco Veneto); *Speri* (Forlì).

(Precedentemente i delegati del circolo di Reggio Calabria avevano rinunciato ad ogni candidatura, per specifico mandato del loro consiglio direttivo).

Lo sviluppo ed il funzionamento, ottimi e più che soddisfacenti, dell'Unione durante i suoi primi sei mesi di vita sono stati illustrati da Valentino — per la segreteria di Reggio Calabria — e da Venturini, per la segreteria di Roma.

Sono emerse necessità di ulteriore rafforzamento strutturale e, in vista d'un prossimo aumento dei Circoli aderenti all'Unione, culturale, nel campo cioè del reperimento di film.

A proposito dei contatti ufficiali con dirigenti della F.I.C.C. Vollaro (Reggio Calabria) ha svolto una particolareggiata relazione; e dalla discussione seguita è risultato che il Congresso non è contrario alla riunificazione, purché essa avvenga sul piano dei presupposti che hanno dato origine alla «scissione». Eventualità questa considerata da numerosi delegati piuttosto lontana, dato che l'attuale situazione della F.I.C.C. non sembra differire molta da quella di sei mesi fa.

Al termine della discussione sono state poste in votazione due mozioni, soltanto apparentemente divergenti. Infatti entrambe hanno ammesso che l'Unione non debba prescindere dai circoli rimasti fuori da essa, ma mentre la prima parla esplicitamente delle trattative con la F.I.C.C., la seconda di proposito non ne parla, per non impegnar l'Unione in contatti il cui esito può rimanere incerto.

Alla fine è stata votata all'unanimità la seguente mozione conclusiva:

«L'assemblea Generale del I Congr. dell'U.I.C.C., riunita in Roma il 25, 26, 27 aprile 1952, udita ed approvata la relazione della segreteria provvisoria; preso atto dello spirito concorde che ha animato i delegati durante i lavori; sanciti i principi costitutivi sui quali si fonderà la vita dell'Unione; esprime la certezza che da questo primo incontro fra i circoli ad essa aderenti derivi un sempre maggior rafforzamento strutturale, organizzativo e culturale dei circoli, in quel medesimo spirito di autonomia e di libertà che finora ha ispirato e sorretto la loro azione; ringrazia tutti gli enti e le autorità ed in primo luogo la Cineteca Nazionale, per l'appoggio fattivo che essi hanno dato all'attività dell'Unione, auspica infine che l'opera che i Circoli dell'U.I.C.C. svolgeranno in futuro valga ad incrementare lo sviluppo del movimento dei Circoli del Cinema Italiani, in funzione d'una libera e concreta cultura cinematografica».

CONVERSAZIONI AD IMMAGINI

di

EDOARDO BRUNO

A ripensare a questo festival, messi da parte gli incontri, le conoscenze occasionali, i discorsi nelle osterie, fatti secondo l'abitudine italiana di gente comoda e proclive alla conversazione, ti vengono in mente, di tutte le decine di film visti e proiettati, solo alcuni titoli, pochi titoli, poche immagini. Ma sono esemplari.

Esemplari come quel paese fantastico, tutto cantato, recitato, giocato, di Boscotrecase, presso Napoli, nel film di Castellani, appunto, *Due soldi di speranza*, che quel paese racconta, apre, distende. Castellani ha dietro di sé una carriera felice, ha immagini piacevoli disseminate qua e là, i merletti e gli amori del romantico *Colpo di pistola*, gli occhi melanconici di Isa Miranda in *Zazà*, una Roma affrettata, sdolcinata e spesso commossa di *Mio figlio professore* sino alla scanzonata storia del toscano in giro per l'Italia sposato a due donne, bigamo e onestissimo, di *E' primavera*. Prima c'era stata la « rivelazione » di *Sotto il sole di Roma* ma, in effetti, oltre una certa calda e affettuosa scoperta di una Roma dimessa, nel film non c'era altro che potesse interessare.

“Due soldi di speranza”, “Jeux interdits” “L’homme qui marche sur la queue du tigre”... ricordi come da una conversazione ad immagine in un’osteria popolare francese.

Due soldi di speranza si è presentato quasi di improvviso sulla linea di *E' primavera* ma molto più avanti nella linea poetica. Sin dall'inizio il racconto esplode con quella corsa della madre tra le braccia del figlio, di quella madre con gli occhi furbeschi che sa ammiccare, gridare, gesticolare al momento opportuno, che sa come prender la gente e la vita: e l'invenzione di quella scena di che simula la vendetta alla italiana col coltello inventato e il pianto pronto a calare dagli occhi, è una scena da commedia dell'arte che non si dimentica. Antonio è il giovane, l'ex militare ora disoccupato, l'uomo buono che ha dentro di sé la morale naturale, che al paese fa il sacrestano e in città il comunista, che inventa il lavoro moltiplicando con la bicicletta le copie di un film che a Napoli una signora proietta in quattro locali diversi, che col suo sangue tiene in vita un bambino malato e gli dà aria, luce e felicità di campagna, che per restare in paese diviene l'aiutante di vecchi cavalli, impegnandosi a portarli su, con le loro carrozze, per la strada impossibile sotto un sole infernale; e Carmela è la giovane, la « guagliona » quindicenne, innamorata di Antonio, da volerlo mangiare come un piatto di spaghetti, da baiargli in viso, come un cane, che vorrebbe morderlo a fondo. Carmela, la

ragazza con la fiamma nel corpo, ragazzina più che donna, impetuosa d'amore, fiduciosa del suo Tonio da rinunciare alla casa per andar incontro all'ignoto. E tutto il paese è lì, tra loro, in mezzo a loro, le donne pettegole che cantano dal poggio stornelli ironici, che inventano canzoni che sono frustate per Carmela e il suo amore, il padre di Carmela colla sua testardaggine muta, la madre infelice, il prete, il sacrestano. Boscotrecase, Cusano nel racconto, palcoscenico aperto alla vita cantata da commedia dell'arte, con la musica di Cicognini che sottolinea col suo « pizzicato » le aperture e le chiusure di scena, l'aria che circola libera in questo che è forse il più bel film italiano di questi ultimi anni. Con l'amore, l'ingenuità, l'operosità di gente semplice, la fiducia, la speranza in Dio nei momenti più duri e difficili.

Immagini esemplari; film esemplare. Come, per altro verso *Jeux interdits* di René Clement. Meditato, composto, racchiuso nella parabola di due occhi di bimba è un film essenzialmente concepito su una linea narrativa che si riallaccia, per tradizione e per gusto, alla vena più dimessa e intimista della poesia francese contemporanea. Lo scoprire gli occhi attoniti di una bimba, i rapporti di amicizia tra lei, Paulette (5 anni) e Michel (10 anni), i loro giochi proibiti all'ombra del vecchio mulino, i loro giochi infantili, giochi di quegli anni di guerra, di bombardamenti, di deportazioni. I loro macabri giochi nati nel segno della disperazione con gli occhi ripieni di immagini dolorose la strada densa di centinaia di profughi, il ponte mitragliato a bassa quota, la madre e il padre uccisi, improvvisamente. Giochi proibiti, giochi che hanno il sapore degli anni di morte, un piccolo cimitero di animali e di insetti raccolti pietosamente da quelle mani infantili che avevano imparato troppo presto a toccare la morte degli altri. Il cimitero, il loro piccolo segreto, le preghiere appena imparate, formulate a filo di labbra, le croci rubate nel cimitero dei grandi, i fiori bianchi di morte nati senza sole dentro il mulino. Michel ha dieci anni: già un ometto esemplare abituato a menar le capre su per i prati, che accoglie Paulette nella casa dei suoi, la sorveglia, le canta la ninna-nanna, le dà il bacio della buonanotte, sente una specie di gelosia all'affetto di lei per gli altri di casa. Poi c'è il loro segreto, il loro gioco di bimbi venuti su nella guerra, il loro accarezzare quelle tombe minuscole anche di notte al lume della lanterna. Ma tutto ciò non dura che poche settimane, forse pochi giorni soltanto. La Croce Rossa richiede Paulette: e Paulette va via in una immensa chiesa affollata di profughi, sola, sperduta, attonita, senza piangere o ridere. E poi ancora una voce, una voce qualunque, un nome qualunque — Michel — detto chissà da chi: ed è come un richiamo, i suoi occhi si riempiono di lacrime e Michel, molte miglia più lontano di lei, solo nel cimitero ormai senza senso, distrugge quel sogno, quel gioco proibito, disperato nella solitudine che gli diviene realtà a soli dieci anni.

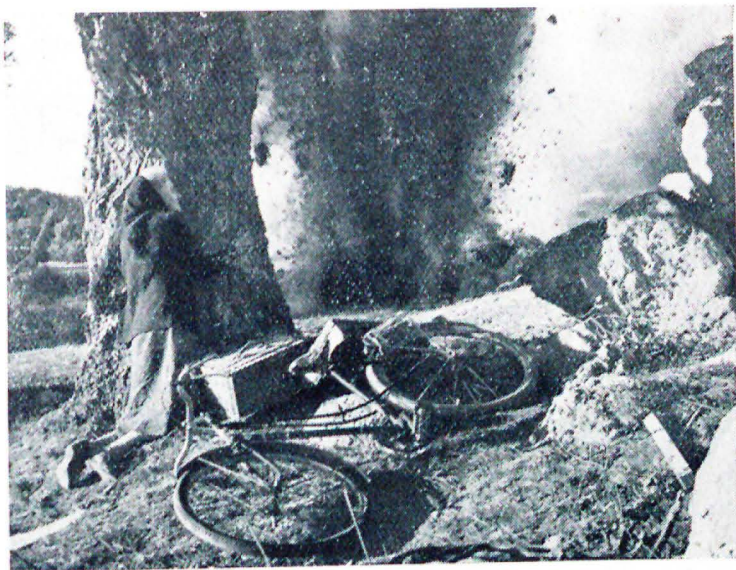
Un film esemplare, quasi perfetto se Clement non avesse in due o tre momenti indugiato con una certa compiacenza su alcune immagini un po' caricate — la bimba col cane morto affogato, la lotta tra i grandi nel cimitero, la croce spezzata — allentando così la tensione dell'opera, smagliando un poco il racconto.

Di Akira Kurosawa l'anno scorso a Venezia ci fu proiettato *Rasho Mon*, un film *éclatante*, più ad effetto forse che a consistenza poetica, più a suggestione improvvisa che a valore drammatico.

André Bazin recensendolo ne ha tracciato un profilo perfetto, forse al di là dell'effettivo valore poetico (*):

(*) Da « Radio Cinema » n. 120 del 4 maggio 1952.

« Jeux Interdits » di
René Clement



Ce film surprendra d'abord par l'audace de son sujet et plus encore par la façon dont il est raconté. Un crime a été commis dans une forêt par un bandit. Celui-ci a tué un riche voyageur après avoir violé sa femme sous ses yeux. Le drame a eu quatre acteurs, témoins ou victimes: un bûcheron qui passait par là, le bandit, la femme et le mort. Chacun d'eux devant le tribunal raconte l'événement, mais les quatre versions sont différentes. Je dis bien les quatre, car nous connaissons même la version du mort par le truchement d'une sorcière et son témoignage n'apparaît ni plus ni moins véridique que les autres. On pensera à Pirandello et à *Chacun selon sa vérité*, pourtant le propos du film n'est pas tant de nous faire douter de la réalité que d'illustrer un certain pessimisme moral. En effet, dans chacun de ces récits, les personnages sont tour à tour sympathiques ou méchants, courageux ou lâches suivant le témoin. C'est donc moins la vérité matérielle qui est en cause que la vérité morale: existet-il un homme bon?

L'audace de cette histoire pourrait être insoutenable n'était le style poétique et tragique de la mise en scène. On ne songe pas plus à l'atrocité de la situation initiale (répétée quatre fois) qu'à l'obscénité des origines de la « fille de Minos et de Pasiphaë » quand on voit au théâtre la *Phèdre* de Racine. Le cinéaste se place d'emblée dans le registre de la transposition du style tragique, sans que cependant — et c'est là peut-être le plus admirable — nous ayons jamais le sentiment de la convention ou du symbole. L'histoire nous paraît de bout en bout aussi vraie, aussi réelle, qu'un drame occidental, et nous croyons aux personnages de la même façon. Cette synthèse de la transposition du style tragique aux personnages de la même façon. Cette synthèse de la transposition du style tragique propre au théâtre et du réalisme propre au cinéma, si rarement réussie en Occident (dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, par exemple) est accomplie ici sans difficulté dès la première image du film.

Ma in effetti la cosa più rimarchevole in quel film restano i cieli e quegli alberi colti con una immediatezza di stile perfettamente aderente alla tradizione dell'arte pittorica giapponese, quel saper cogliere negli attori il sorriso, la violenza, il pianto dell'uomo.

Sbalorditiva e sbalordisce la forma, la maniera d'espressione violenta e precisa. Ma quel film in tanto interessava realmente quanto più si avvicinava al valore dell'arte giapponese, a quei cieli, a quegli alberi, a quel dettagliare uomini e cose e non in base alla storia narrata e a certe trovate drammatiche. In questo senso allora *L'homme qui marche sur la queue du tigre*, sempre di Curosawa, proiettato a Cannes, mi sembra più valido e più interessante di *Rashô Mon* proprio nel senso poetico. Il film sarà accolto con grande freddezza,

può essere: non ha nulla di immediato, nulla di rapido, solo una marcia sner-
vante di un curioso drappello di uomini e una sosta alle porte di un tempio,
nel XII secolo.

Il cappotto è senz'altro un buon film, interessante come nessun altro lavoro
di Lattuada, un po' smagliato come racconto, ma unitario assolutamente nello
spirito, nell'ispirazione, nel valore poetico.

Pochi film visti hanno quest'unità di atmosfera, sanno creare un clima
dentro il quale muovere i personaggi, freddarli quasi in un attimo fuori dal
tempo, senza costume e senza realtà: c'è una scena, il ballo dell'ultimo del-
l'anno in casa di un gerarchetto locale, che dà la chiave a questo surrealismo
(alla Donghi si potrebbe quasi dire, ma si è certi di fare un paragone solo
vagamente approssimativo) senza l'aria che circoli, con le figure che sanno di
Gogol più di quanto l'apparenza non lasci pensare. Pare un film dipinto sul-
l'avorio, condotto con mano maestra, che guarda alle cose con l'aria ovattata
di nostalgia, che sente quel paesaggio invernale, quella neve che avvolge
Pavia, la fa intima, inedita; con gli occhi, i baffetti il sorriso di Rascel,
interpretati in chiave umana, senza sottintesi polemici, il ribelle passivo, il
succube che rovescia la situazione nel modo più passivo che si possa imma-
ginare, morendo di malattia.

E il festival si può dire, finisce qui: gli altri film si annebbiano al
ricordo, restano solo immagini staccate come quelle bellissime dei poliziotti
francesi che si gettano, in punta di piedi, sulla vittima da trascinare alla
ghigliottina e le urla del condannato che si ripercuotono come atti di accusa
in *Nous sommes tous des assassins*; come le mirabili scene di Kazan in *Viva
Zapata*, — tutta la fine, superba lezione d'arte che si apre con l'urlo disperato
di Jean Peters che intuisce la morte di Emiliano —; ma di questo film come
di *Detective Story*, de *Il cappotto* e di altri ripareremo a suo tempo o altri
ne parleranno in questo stesso numero.

A me premeva mettere a fuoco i ricordi, come da una conversazione ad
immagine in un'osteria popolare francese, a La Cicogne, ad esempio.

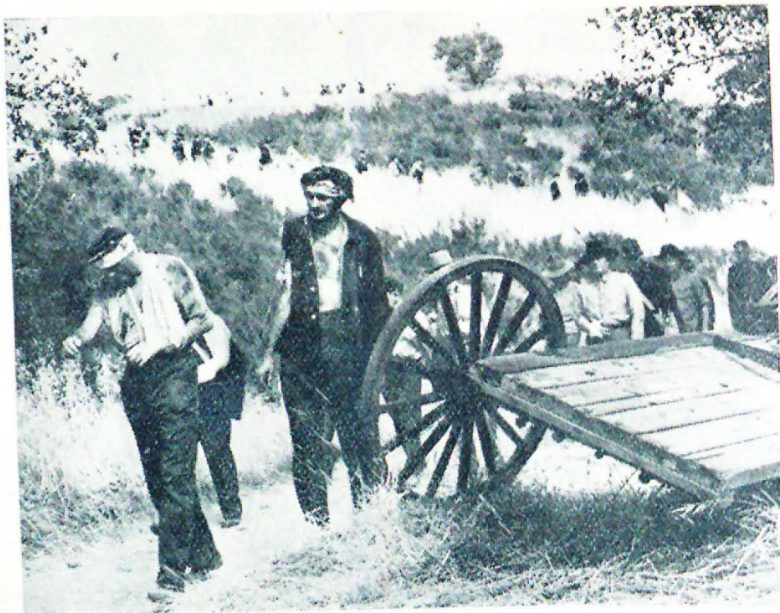
EDOARDO BRUNO



La prova del fuoco

(THE RED BADGE OF COURAGE)





LA PROVA DEL FUOCO

Soggetto: Dal romanzo di Stephen Crane.
Sceneggiatura: John Huston
Fotografia: Harold Rosson
Commento musicale: Bronislau Koper
Interpreti: Audie Murphy, Bill Mauldin
Regia: John Huston
Produzione: Gottfried Reinhardt
Metro-Goldwyn-Mayer

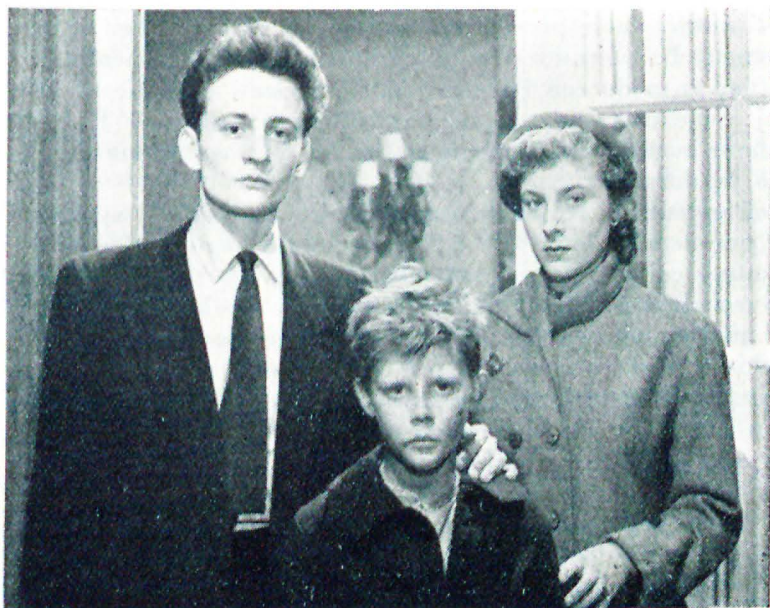
Pioveva. La processione dei soldati stanchi divenne un corteo coperto di fango, abbattuto, che marciava borbottando e diguazzando in un brago di liquida melma scura, sotto un cielo basso e maligno. Eppure il giovane sorrideva, perchè comprendeva che il mondo era un mondo per lui, sebbene molti scoprissero che era fatto di imprecazioni e di stampelle. S'era liberato della rossa nausea della battaglia. Il tetro incubo era passato. Era stato un animale coperto di vesciche e di sudore, nell'arsura e tra le fatiche della guerra. Adesso si volgeva, assetato come un amante, a immagini di cieli tranquilli, di molli prati, di freschi ruscelli; a un'esistenza d'eterna, dolce pace.

Sopra il fiume, un raggio di sole dorato uscì dai plumbei ammassi di nubi.

Stephen Crane: «La prova del fuoco»
(Einaudi ed.)



ANDRÉ BECCARIA



Nous sommes tous des assassins di André Cayatte

di

PIERO GADDA CONTI

IN genere al cinema francese di questi anni si suol rimproverare di non aver nulla da dire, o, per lo meno, una certa scettica eleganza ed una certa corrotta compiacenza per motivi lubrichi, o macabri, o cinici: salvo sempre, naturalmente, onorevoli eccezioni. In questo panorama André Cayatte, che considera lo schermo soprattutto come una potente arma al servizio di precisi ideali di giustizia, è il regista dell'opposizione: rappresenta, cioè, il polo opposto al clima dominante. Credente tra scettici, e rude tra elegantissimi, i suoi messaggi sono, prima che d'arte, di vita. L'arte è il suo mezzo, non il suo fine.

Come è noto egli ha ideato una sorta di trilogia giudiziaria. Il primo atto è stato « Giustizia è fatta », che aveva per tema la relatività e la soggettività della giustizia terrena, nel suo aspetto più discusso: cioè il funzionamento di una giuria popolare. Terzo atto sarà, pare, « L'affaire Selznec » che chiederà la riabilitazione di un condannato e la revisione di un processo. Secondo atto è questo « Nous sommes tous des assassins », presentato al Festival

di Cannes, dove il pubblico, forse sconcertato dalla violenza del film, gli ha fatto accoglienze controverse. All'opera di Cayatte è però andato, come riconoscimento della sua importanza, il « Prix Special du Jury ».

La vicenda di « *Nous sommes tous des assassins* » è alquanto — forse troppo — intricata, perchè il film, che è una requisitoria implacabile contro la pena di morte, vuole presentarci, a titolo di esempio, una intera galleria di condannati. La polemica non riguarda che secondariamente la loro colpevolezza, od il modo con cui sono stati processati e giudicati. Solo di uno di essi ci viene narrato ampiamente l'antefatto: gli altri li troviamo già nella nuda cella dove attendono la morte, in una agonia morale di cui non conoscono la durata.

« Ogni sentenza di tribunale è un arbitrio, e la pena di morte è l'estremo limite di questo arbitrio »: tale è il pensiero del regista. Vediamo ora come ha combattuto col film la sua battaglia.

Il personaggio studiato più ampiamente è quello di un giovane, cresciuto in un ambiente gravato da tare ereditarie. Sua sorella, che frequenta le case chiuse, si è rivolta a lui per nascondere il cadavere di un tedesco ucciso durante l'occupazione. Il ragazzo viene, così, a contatto con elementi della Resistenza e impara ad uccidere per la causa della Liberazione: poi continua per suo conto, ormai preso nel cerchio di una follia omicida. Uccide il suo comandante, uccide una ragazza che non voleva saperne di lui... Il film, in questo come negli altri casi, non difende il condannato. Solo insiste su due punti. Primo: sulla responsabilità collettiva e sociale per i molti delitti dovuti all'ambiente. Secondo: sulla inutilità della pena di morte, che non ha affatto il carattere di « difesa preventiva » che vogliono attribuirle i suoi apologeti.

C'è un degenerato che ha ucciso una propria bambina perchè gli impediva di dormire. Al processo dice al Presidente: « Conoscete voi delle persone che, abitando comodi appartamenti, uccidano per questo i propri figli »?

C'è un còrso, che ha ucciso per rispettare le regole della vendetta, tradizionali nella sua isola. E' condannato alla ghigliottina; ed il film ci mostra che appunto per ciò la catena della vendetta continuerà: un altro còrso, suo parente, commetterà un duplice omicidio per vendicarlo. A che è dunque servito, alla società, il sopprimerlo?

C'è infine un dottore, che è stato accusato di avere avvelenata la moglie. Lui, però, continuerà a protestarsi innocente, fino al momento della esecuzione.

La complessità di questi casi genera un po' di confusione nella mente dello spettatore. Il problema della condanna della pena di morte è difficilmente isolabile.

La polemica, quindi, si dirama e si allarga. Perciò, agli effetti spettacolari, il film non ha le seduzioni di « *Giustizia è fatta* », per quanto alla sceneggiatura abbia collaborato col regista, come per il fortunato precedente, Charles Spaak. Quest'opera è più potente per la cruda violenza delle immagini e per il disprezzo che mostra verso ogni possibile blandizie. Toglie il fiato; è tetra, intricata, selvaggia.

Gran parte del film si svolge nelle prigioni e ci dipinge, nel modo più fosco, ma evidentemente veritiero, gli usi e costumi carcerari nei riguardi dei condannati a morte. Fino a qualche anno fa, solevano preavvisare il condannato perchè preparasse l'animo all'estremo momento. Ma accadde che un ghigliottinando, impazzito nell'attesa, uccidesse il secondino che era ve-

nuto a dargli la lugubre notizia. Da allora si apre la porta della cella ed un gruppo di agenti si precipita, di corsa, sul condannato come su di un animale pericoloso, legandolo. E' una pratica ripugnante. Il regista ha insistito su questo e simili aspetti del dramma carcerario. Ne è uscita un'opera che farà meditare e scuoterà le coscienze, ed è appunto ciò che il suo autore voleva; ma dalla quale esula, necessariamente, ogni amenità.

La fotografia è scabra ed efficace, volutamente antidecorativa e di tono documentario, con qualche esagerazione nell'insistere su tonalità fosche. Molte scene, forse troppe, si svolgono in una semioscurità.

La interpretazione è alquanto disuguale e mescola attori professionali e occasionali: qualcuno, come il contadino di « Giustizia è fatta », è ereditato dal film precedente. Notiamo il Laydu, (il « curato di campagna »), e, tra gli italiani, il Nazzari, nel ruolo del medico e Yvonne Sansen in quello della prostituta, sorella dell'omicida maniaco.

Credo che il Cayatte voglia, per questa sua nuova nobilissima fatica, un giudizio morale prima ancora di un verdetto estetico. E questo non può essere che di caloroso consenso; anche se, non esistendo, in Italia, la pena di morte, egli lotta per una causa che la nostra legislazione ha già vinto.

PIERO GADDA CONTI



Renato Rascel, protagonista de « Il cap-potto » di Alberto Lattuada, ha dato senza dubbio la più bella interpretazione maschile di tutto il Festival

“Testa d’oro,, in esilio



di

PIETRO BIANCHI

ALTRI parlerà in questa rivista del raccolto cinematografico, piuttosto scarso a nostro avviso, offerto dal festival di Cannes, festival che l'anno scorso ci diede opere di ben altro valore. Ma pioggia e amore del cinema aiutando, ci siamo presi il gusto di andare a vedere nelle sale normali i film dell'ultima produzione francese. Abbiamo visto « La vérité sur Bébé Donge » di Henry Decoin, preso da un romanzo di Simenon, e che si giova, su un piano industriale assai dignitoso, della presenza di Gabin e dell'ex-moglie del regista, Danielle Darrieux. Abbiamo visto « L'homme de ma vie », in cui Jeanson continua « Le garçon sauvage »; abbiamo visto soprattutto « Casque d'or ». L'unico film francese da festival, e, a nostro avviso, non solo da festival ma senz'altro molto bello, ce lo ha dato, infatti, fuori, in un cinemino della Rue d'Antibes, Jacques Becker, l'intelligente regista di « Goupi-mains-rouges ». Perché il nuovo film, che si chiama « Testa d'oro », di Becker sia stato escluso dalla competizione, è un mistero che non siamo in grado di approfondire. Becker (con Compañeez, autore dello scenario) ha avuto un'intuizione eccellente: ha riproposto la letteratura « populiste » alla nostra simpatia e alla nostra attenzione; ma ha anche capito, nel medesimo tempo, che essa, vuotata di ogni significato dopo le eccellenti prove fornite anteguerra da Duvivier, da Renoir e da Carné, rischiava di apparirci invecchiata, in una parola esaurita nei temi e inattuale. E' qui che è insorta la grande idea di Becker. Uomo di cultura, egli si è ricordato che la letteratura « populiste » (cioè non popolare, ma ispirata dal popolo) era sorta non nel periodo tra il '30 e il '40, come lasciavano supporre agli ignari i film pessimistici di Gabin (aggiungiamo la propaganda di Vichy che, oltre che agli aperitivi e al maltusianesimo, aveva attribuito la sconfitta alle pellicole « deprimenti »); ma molto prima, verso il 1900, con

i romanzi di Charles-Louis Philippe e di Marguerite Andoux. Sembra una scoperta da quattro soldi, ma è fondamentale. In costume, immersi nel clima di cinquant'anni fa, i personaggi dalle tristi peripezie, con i loro tristi amori, assumono, di colpo, una « presenza » patetica di straordinaria efficacia. L'avventura del falegname, bravo giovane ma troppo attaccato al « punto di onore » (Serge Reggiani), che si innamora di « Testa d'oro » (Simone Signoret); che per passione e voglia di lei diventa due volte assassino, e finisce sulla ghigliottina, ha, per merito di Becker e dei bravissimi interpreti (ai due nominati va aggiunto Claude Dauphin, nella parte del « villain » della vicenda) un potere di commozione e una capacità di aura poetica di grande potere. Si esce dalla visione di « Casque d'or » commossi e nello stesso tempo appagati, come succede per ogni opera d'arte riuscita. La schiavitù, gli orgogli, la santità della « condizione operaia » sono stati compresi da Becker con una intelligenza indagatrice eccezionale: e quanto al gusto, egli ha saputo renderci un'atmosfera « principio di secolo » con pochi tratti: la fusciacca che avvolge i pantaloni degli operai, gli squallidi commissariati di polizia, la ricchezza doviziosa e innocente delle campagne, che ricorda il Renoir di « Una gita in campagna ». « Casque d'or » è un film asciutto e intelligente, tipico di questo vecchio paese, come « Due soldi di speranza » lo è del nostro. « Casque d'or » ha pochi difetti, tra i quali una certa povertà del dialogo e la non chiara presentazione « professionale » della protagonista, una « cocotte ». Ma tutto il resto è stupendo, dalle battute d'attacco, con le barche domenicali sulla Senna (l'azione si svolge nel 1898...) alla scena, piena di una minuziosa osservazione del vero, della festa nuziale a Joinville; il tutto culmina in una pagina cinematografica d'eccezione che fece, ci dicono, impennar la censura, l'esecuzione capitale del protagonista nella mattinata caliginosa. Becker è riuscito là dove molti sono falliti, versando cioè vino nuovo negli orci vecchi. Fuori di metafora, il vino nuovo è la drammatica esperienza del proletario innamorato tra ladri, confidenti della polizia e « filles » dal cuore appassionato; gli orci vecchi sono i grandi, patetici pittori della « belle époque » Renoir, Degas, Pissarro, Toulouse-Lautrec.

In fondo ciò che stupisce chi arriva in Francia dall'Italia è il senso vecchiotto, *démodé*, abbandonato di parecchi aspetti della vita comune: i barbieri son già chiusi al mezzogiorno della domenica, i treni, più lenti dei nostri, ti affumicano, nei ristoranti sei servito da donne... Tutto questo serve mirabilmente per capire non solo Becker ma il Delannoy del « Ragazzo selvaggio » e di « Dio ha bisogno degli uomini »; come serve a far capire i soggetti e i dialoghi di Henri Jeanson, quel suo perpetuo rivoltolarsi con le frasi nelle lenzuola di un letto non troppo pulito; come serve a capire le poesie di Jacques Prévert che vengono cantate indifferentemente da Yves Montand, dai Frères Jacques, da Juliette Gréco. Non meraviglia che, sempre nel campo del cinema, venga scoperta un'attrice della forza di Madeleine Robinson (« *Garçon sauvage* ») proprio quando essa non è più tanto giovane quando appare un poco « *fanée* »; mentre è la stessa Robinson apparsa alcuni anni prima in un film, « *Les frères Bouquiquant* », ispirato dal romanzo di uno scrittore, Jean Prévost, che continuava intelligentemente la tradizione del « roman populiste », iniziata dal povero Philippe agli inizi del secolo.

Il consenso al film di Becker nasce quindi, in uno straniero, con un'adesione meno viziata da preoccupazioni da quel che può accadere nei conazionali del regista. Il panorama è da noi meglio dominato; appunto come stranieri ci troviamo sul cocuzzolo della montagna, e non alla svolta del fiume. È giusto dire (come è stato detto) che Becker s'è ricordato della « Banda

Bonnot » e addirittura delle illustrazioni dedicate a quel clamoroso « fait divers » dagli incisivi disegnatori del « Petit Journal Illustré ». Ma questo non significa nulla; anche noi abbiamo letto su « Le Monde », l'altro giorno, che il marito della vera « Casque d'or » ha citato in giudizio, per danni, la società produttrice del film, uscendone del resto con le ossa rotte. Ciascuno è padrone di prendere il suo bene dove lo trova; anche Stendhal prese lo spunto del « Rouge et noir » della « Gazette des tribunaux ». Ciò che veramente importa è la scienza delle immagini, la progressione fatale degli accadimenti, in una parola sola, la poesia. E questa Becker l'ha presa dal suo patrimonio privato. Il miracolo, o se preferite, il piccolo « frisson » rivelatore nasce sempre al cinematografo come nelle altre arti dalla presenza e dalla comunicazione allo spettatore o al lettore di un'intuizione originale e profonda. Col solo gusto figurativo, Becker avrebbe rifatto certi pittori impressionisti, con il solo gusto della cronaca nera avrebbe evocato i « desperados » del Novecento; unendo una cosa all'altra ha invece messo in opera un film incisivo, delicato, malinconico come certe « rengaines » musicali.

PIETRO BIANCHI



Panorama

di

ALFREDO DI LAURA

I trentacinque film a lungometraggio rotolati sullo schermo della V edizione del Festival di Cannes, erano presentati da diciotto paesi: solo l'Italia e gli Stati Uniti avevano una selezione di quattro film, gli altri paesi un numero variante da uno a tre. Seguendo in ordine alfabetico le nazioni scese in lizza, decise a fare bella figura, notiamo a tutta prima l'Argentina fare un certo sforzo, almeno di recitazione, con *Paso en mi barrio* (E' accaduto nel mio quartiere): la storia, debole e moraleggiante, ha un'ingenuità ottimistica, ma non esce dalla mediocrità.

L'Austria si è presentata con un solo lungometraggio diretto da Wolfgang Liebeneimer: *Der Weibsteufel* (L'indemoniata); protagonista è Hilde Krahl, presente al Festival anche in un altro film, tedesco, *Herz der Welt* e alla quale, meritatamente, sarebbe stato possibile assegnare il premio per l'interpretazione femminile. Questa pellicola austriaca, pur essendo finissima di descrizioni e dandoci una magica fotografia del Tirolo, rimane tuttavia un drammone popolare a forti tinte, per cui una donna, onesta e morigerata, spinta dal marito contrabbandiere a mostrarsi graziosa verso un milite della polizia confinaria e tradita anche da questi nel suo amore disinteressato, diviene perversa e cinica; come logica finale il marito viene ucciso dal milite infuriato e la donna si getta in un grosso torrente.

Più sensazionale e interessante è invece un film di paternità belga, ma dovuto ad una coproduzione belga-tedesca: *Le banquet des fraudeurs* (Il banchetto dei contrabbandieri), diretto da Henri Storck; sceneggiato e dialogato da Charles Spaak, tutto lieto di lavorare una buona volta per il suo paese; con i consigli tecnici di André Cayatte. Quest'opera discontinua, capricciosa, senza ritmo e sconclusionata, si batte per un ideale supranazionale, che sopprimerebbe gli ingiusti e soffocanti ceppi delle frontiere e delle barriere doganali. Quasi con giovanile slancio, il cinquantenne Spaak ha voluto infarcire l'opera di troppi elementi eterogenei così da far perdere anche allo spettatore più diligente, il filo della narrazione: finché si giunge al paradossale banchetto finale in cui i contrabbandieri, tedeschi e belgi, che con il loro traffico illecito sono riusciti a salvare gli operai di una fabbrica di scarpe dalla disoccupazione, brindano alla loro strana attività, che riesce a legare i popoli, anche a dispetto delle frontiere. Tutta l'opera è venata da una sottile presa in giro della gretta mentalità nazionalistica che vuole porre confini, barriere e divisioni a danno non solo della fratellanza dei popoli, ma della loro stessa economia: da qui il *leitmotiv* del film: aprire una frontiera è niente; bisogna aprirle tutte.

Il Brasile ha presentato con *Tico Tico no fuba*, diretto da Adolfo Celi, la vita romanizzata dell'autore poco fortunato della famosissima canzone «Tico Tico»: la prima parte del film, molto decorosa, è, a tratti, costellata di scene e immagini di gustoso umorismo e di sapiente mestiere: l'ultima parte invece, piuttosto manierata e sovente pretenziosa, fa scendere tutta l'opera.

L'Egitto, che, con la sua produzione fortemente industrializzata, assolve il ruolo di fornitore di film spettacolari per il mondo arabo, si è presentato a Cannes con due opere: la prima, *Il richiamo del Nilo*, è una confusa storia così zeppa di argomenti e di luoghi, da far venire la tentazione di contare sulle dita solo le situazioni tralasciate; l'altra: *Una notte d'amore*, del peggior dolcificante fumettismo, narra la lacrimosa storia di una trovatella, piena di nobili virtù, infermiera, che deve subire i più atroci affronti per la sua posizione «illegittima» da parte di una società spietata; ma che potrà nell'amore di un valente medico, ovviamente ricco, costruirsi un focolare rispettato. Deboli, poveri e mal recitati, questi film potevano benissimo essere risparmiati a questo Festival, già così poco brillante.

La Francia si è presentata quest'anno con una bella selezione: *Fanfan la Tulipe*, scintillante opera dell'onestamente mediocre Christian Jaque; il quale, sapientemente coadiuvato dai dialoghi pomposi di Henri Jeanson e dagli esuberanti valori, più che espressivi, fisici



di Gina Lollobrigida e di Gérard Philipe, ha conquistato le simpatie del pubblico e l'approvazione della Giuria.

Nous sommes tous des assassins, di André Cayatte, è senza dubbio una delle opere più importanti e più serie dal punto di vista concettuale, di tutto il Festival. Ma forse proprio per questo, l'opera di Cayatte appare piuttosto un saggio, un *pamphlet* sociale o un articolo di fondo. La sceneggiatura di Charles Spaak e di André Cayatte è più portata a esporre che a dimostrare; più ad emozionare che a convincere. Cayatte lascia allo spettatore un interrogativo, una curiosità finale: se voleva far odiare, sentimentalmente, la pena di morte, egli ha veramente raggiunto il suo scopo. Comunque il problema della pena capitale, che in Francia (e in molti altri paesi civili) è piuttosto scottante, può avere una certa importanza anche per l'Italia, dove, purtroppo, con troppa facilità, si sente auspicare da persone dabbene una «maniera forte e decisiva».

Trois femmes è una raccolta di tre novelle di Maupassant: *Boitelle*, *L'heritage* e *Mouche*, sotto la direzione del giovane regista André Michel. Il primo è un racconto paesano: un soldatino vuole sposare una donna negra, che però lo abbandona, vedendo la fredda accoglienza dei genitori e dei paesani del fidanzato. *L'heritage* è un racconto borghese: una sposina, che per ottenere una ricca eredità, deve, entro un tempo fissato, generare un figlio, essendo il marito debole e malaticcio, viene messa in relazione con un giovanotto, il quale, a risultato felice, viene rapidamente e superbamente allontanato. *Mouche* è invece una ragazza molto cordiale, che s'innamora di tutti e cinque i canottieri, a cui è di compagnia e, naturalmente è contraccambiata da tutti. E quando Mouche entra in istato di gravidanza, i cinque canottieri si assumono insieme la paternità del nascituro. Mouche disgraziatamente abortisce, ma i giovanotti sono sempre disposti a voler molto bene alla piccola compagna. Tre storie leggiere; solo *Mouche* però sa sfuggire all'amaro pessimismo Maupassantiano. Tre pezzi di notevole valore arti-

- « Detective story » di Wyler
- Neorealismo spagnolo: « Surcos »
- Svezia: « Hon Dansade en Sommat »

stico e ricchi di qualcosa di più che della sola speranza.

La Germania presente al Festival con tre opere, non ha superato i limiti di un decoroso mestiere: *L'ultima ricetta medica*, diretto da Rolf Hansen, pur volendo puntare su elementi simbolici di lotta fra bene e male, è terribilmente meccanico negli effetti e ingenuo nella struttura della storia.

La canzone di una notte, di Erich Engel, è privo di soggetto credibile: il «deus ex machina» è costituito da un magnetofono che risolve l'intrigo giallo rosa nel modo più spicciativo. Michel Auelair ha troppo l'aria ispirata da compositore di genio per essere un buon personaggio e Hanna Rucker canta molto bene delle orribili canzoni assai lontane dalla splendida operettistica tedesca.

Né si salva dalla mediocrità il pretenzioso *Herz der Welt* (cuore del mondo) di Harald Braun e Herbert Witt, deciso a mostrarci gli sforzi della ultra pacifica Bertta von Suttner, in un'Europa bellista e militarista. Che la Germania voglia rifarsi una verginità pacifista con simili pellicole, può suonar falso ad orecchie abituate a rombi di guerre. Il film inoltre è costruito nel modo pesante, lento e farraginoso di tutti i dignitosi film storici tedeschi.

Il Giappone ha senza dubbio un po' disilluso. Lo stesso premio dato per la fotografia e per la composizione plastica a Kohei Sugiyama è, per il film *Il romanzo di Genji*, opera lunga, dall'intreccio avviluppato, basato su leggende poco note a noi occidentali. Il film *Dans la tempête* invece, presentato fuori concorso e senza sottotitoli in francese (il che ha nuociuto molto alla buona comprensione dell'opera) narra, in maniera scabra e incisiva la storia di un criminale di guerra giapponese che, tornato in patria, riesce ad affrontare le sue responsabilità e, dopo aver regolato una delicata questione familiare, va a costituirsi. Stupendo il personaggio della madre che, dopo aver visto il figlio salvo dalla guerra, lo deve perdere di nuovo.

La Gran Bretagna si è presentata con due soli film e quasi in sordina. *Cry, the beloved country*, (Piangi, amato paese) prodotto e diretto da Zoltan Korda, è un



- * «Cry, the beloved country»
- * «An American in Paris»
- * «Subida al Cielo», di Bunuel

coraggioso film contro il razzismo sudafricano; seguendo un vecchio negro alla ricerca del figlio, traviatosi nella grande città di Johannesburg, Korda ci mostra, con piglio realistico, le condizioni disperate, di miseria e di abiezione, dei negri sudafricani. Quest'onesto sforzo, che in alcuni punti (specialmente quando i negri stringono la mano del padre di un grande amico dei negri assassinato, per errore, da una banda di ladri negri) raggiunge vette di pura emozione, penso che sia stato il grande dimenticato del Festival.

Encore invece, composto di tre racconti di Somerset Maugham, affidati a tre registi — Harold French, Pat Jackson, Anthony Pelissier — risente di quel clima del narratore, borghese e salottiero, amante di emozioni false e superficiali; grazioso il secondo episodio — *Winter cruise* — ma facile nella eccessiva caratterizzazione.

Al Marocco è stata attribuita la paternità nazionale dell'*Otello* di Orson Welles, benchè buona parte dei mezzi tecnici e finanziari fosse italiana e americana. Il fatto comunque che questo film abbia spartito *ex aequo* il Gran Premio con *Due soldi di speranza* di Castellani, è molto secondario e anzi, ha sollevato forti critiche sia in Francia che altrove. Il film, salvo la parte iniziale, è formalista e pretenzioso.

Il messicano Julio Bracho, regista de *La Ausente* (L'assente) ha costretto il Festival a sopportare un lungo fogliettone di una mediocrità e un cattivo gusto eccezionali. A salvare la reputazione del Messico non rimaneva che *Subida al Cielo* (Salita al cielo), di Luis Bunuel, che è una colorita e saporosa satira realistico-surreale del moderno Messico.

La Spagna ha partecipato al Festival con tre film di valore assai diverso. Il *Parsifal* è un poema sacro-cavalleresco di spiccato valore simbolistico: il regista Carlos Serrano de Osma, al suo primo lungometraggio, ha compiuto uno sforzo certamente notevole per superare le aspre difficoltà del soggetto, non riuscendo però a dare all'opera né unità di stile né ritmo drammatico. Con *Maria Morena* siamo al film spettacolare e folcloristico, basato sulle belle doti personali della cantante e ballerina Paquita Rico: disonesto mestiere e opera adatta per grosso pubblico. Di gran lunga più interessante è il terzo film della selezione spagnola: *Surcos* (Emigrati) di José Antonio Nuevos Conde. Attirata dal miraggio dei facili guadagni della grande città, una famiglia contadina abbandona la terra per vivere miseramente in casoni popolari a fianco di gente o cattiva o abietta. I figli, trascinati dal vizio, dalla disgrazia o dalle cattive compagnie, si disperdono, finchè la morte violenta del maggiore spinge il paterfamilias a ritornare ai campi. L'opera più che per la tesi, che è partigiana e antisociale, interessa soprattutto per la rappresentazione di una Spagna odierna, reale, povera. Buon passo avanti per una cinematografia a base di folclore e di film storico!

Gli Stati Uniti sembravano dispostissimi ad occupare i primi posti del Festival con la loro selezione. Ma se escludiamo l'inutile *Medium* che, non si sa per quale ragione, ha spinto, la Giuria a creare *ad hoc* un premio speciale per il film lirico, i film statunitensi non hanno avuto una forza compatta e strabiliante.

Se *Un americano a Parigi* è avvincente nel balletto e nelle ricostruzioni della Parigi dei maestri impressionisti, è scadente però nella storia che lo qualifica per un normale film dove la parte musicale ha il predominio e l'intreccio è un puro pretesto o legame. *Detective Story*, tratto dal dramma omonimo di Sidney Kingsley, è diretto con preciso mestiere da William Wyler che però, desideroso di mettere in luce tutti i particolari gustosi, curioso di sbizzare tutti i caratteri più secondari, e insieme preoccupato di non perdere di vista il dramma del personaggio principale, impersonato da Kirk Douglas, ha tralasciato proprio il pregio più fine dell'opera: quella vita totale di un qualsiasi posto di polizia americano, la cui anonima regolarità può essere spezzata solo da un dittatore, da un pazzo o da un santo.

Viva Zapata è senza dubbio l'opera più degna della selezione americana. Il regista Kazan, in pieno possesso dei mezzi tecnici, si può permettere, su una sceneggiatura di John Steinbeck, di costruire delle scene entusiasmanti: ma i personaggi sono più caratterizzati che giustificati, le situazioni abbozzate e irrisolte, la storia tortuosa e asmatica. Comunque il vigore delle idee proposte e il preziosismo della regia rendono *Viva Zapata* una delle opere più significative e interessanti del Festival.

È un ultimo commento va alla Svezia col suo *Hon Dansade en Sommar* (Ella non ha danzato che una sola estate), diretto da Arne Mattson. Il film vuol mettere in contrasto la serena libertà di due giovani amanti contro l'assurdo rigorismo di un pastore e di un gruppo paesano. Questi intenti polemicisti guastano il film fino a farlo scendere in un gratuito espressionismo di maniera; la figura del folle incendiario è bassamente letteraria; le scene di nudità possono sembrare ingenui dal punto di vista formale e semplicistiche dal punto di vista poetico; lo stesso sproloquio finale del pastore rigorista e dello zio libero pensatore, pongono l'opera su un piano di ridicoli contrasti da romanzone popolare.

ALFREDO DI LAURA

TESTI CINEMATOGRAFICI

EDIZIONI DI FILMCRTICA

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 Ibart, 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 FILMCRTICA 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
BRESSION.

DISTRIBUZIONE

EDIZIONI DELL'ATENE0



« Ragazzo selvaggio » di Jean Delannoy (Lux)