

FILMCRITICA



N. 15 - Venezia 1952

~~Mensile - L. 300~~
Mensile - L. 100



Bette Davis, drammatica - (Fox)



Settembre
mese Micucci



DAVID e BETSABEA
MIA MOGLIE SI SPOSA
L'ULTIMA MINACCIA
PROCESSO ALLA CITTA'
OPERAZIONE "CICERO"
PARRUCCHIERE PER SIGNORA

VIVA ZAPATA

GRAN PREMIO AL FESTIVAL DI CANNES PER IL MIGLIOR ATTORE MASCHILE
(MARLON BRANDO) CHE SARA' PRESENTATO
IN GRANDE CONTEMPORANEA EUROPEA DAL 26 SETTEMBRE 1952

Esercenti, unitevi a questa
manifestazione di simpatia
per un comune amico

TESTI CINEMATOGRAFICI
EDIZIONI DI FILMCRTICA

FILM 1952

di GIOVANNI CALENDOLI

Questo volume, che apparirà tra breve, contiene un panorama della stagione cinematografica: tutti i film più importanti sono esaurientemente analizzati nella prospettiva di un ragionamento critico più ampio. Completa il volume una accurata filmografia.

CINEMA DELL'INTELLIGENZA

1

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:

L'ASSO NELLA MANICA di BILLY WILDER

VIVA ZAPATA di ELIA KAZAN

DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA di ROBERT
BRESSION

DISTRIBUZIONE
EDIZIONI DELL'ATENEIO

FILMCRITICA

VOLUME IV - Numero 15

Luglio-Agosto 1952

SOMMARIO

<i>Allineati con la pace</i>	e. b.	5
<i>I film della «condizione umana»</i>	Giovanni Calendoli	7
<i>Rapporti di linguaggio tra cinema e romanzo</i>	Barthelemy Amengual	11
	Pietro Bianchi	18
	Gaetano Carancini	
<i>Autonomia o biennale?</i>	Giovanni Calendoli	
	Mario Natale	
	Arturo Lanocita	
<i>L'antiaccademia: Documento di una realtà</i>	Franco Dorigo	20
<i>Parlatorio</i>	(a cura di Nino Ghelli)	22
<i>I film</i>	Edoardo Bruno	25
<i>L'arte dei tecnici</i>	Paul Rotha	33
<i>Costume: Ebrei</i>	ros.	43
<i>Repertorio e film d'estate</i>	Rudy Berger	44



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: Merilin Mourol, la più bella d'America - (XX Century Fox)

WILLIAM WYLER, BARMAN



William Wyler ha diretto recentemente per la Paramount «Pietà per i giusti» (Detective Story). Il film tratto dalla nota commedia di Kingley e interpretato da Kirk Douglas e Eleanor Parker è apparso come uno dei più importanti film della stagione.

ALLINEATI CON LA PACE

“**S**ENZA dubbio esiste il problema del comunismo, e io, come sindaco e come cattolico, ho spesso l'occasione d'incontrarmi con dei comunisti. Vorreste che parlassi loro di crociate o di dogmi? Il più delle volte si tratta di gente che ha fame. Non posso non trattarli come fratelli, ricordare a ciascuno di essi che Gesù è morto in croce per lui ».

Così ha risposto La Pira durante il Primo Convegno per la civiltà e la pace cristiana, che si è tenuto nei giorni scorsi a Firenze, a chi in nome di Cristo proponeva di agire in termini di estrema violenza contro il comunismo « in difesa della pace nel mondo ».

Comunismo e cattolicesimo sono certamente i due poli attorno ai quali si impernia il dramma più attuale dell'umanità di oggi, ed è inutile che altri si affanni ad atteggiarsi a superatore della questione, facendosi banditore dei termini di forza e di violenza. Facendosi banditore di una civiltà nuova di netta distinzione della bontà dalla cattiveria, e invocando in termini violenti l'avvento di un mondo purificato. Il dramma cristiano di oggi è tutto qui: combattere con la violenza il comunismo significa non combattere più per Cristo.

La pace nel mondo alla quale tutti tendiamo è appunto per questo assai più difficile per noi cattolici. Impossibile tracciare una separazione netta nel mondo che non sia al tempo stesso un andare contro i principi di Cristo il quale non esitò a mettersi dalla parte degli altri, che non esitò a rovesciare il clichè di un mondo di casta, dove addirittura era proibito persino avere dimestichezza con i peccatori, gli « appestati del mondo ».

Per questo a Firenze il più bell'intervento *cristiano* è stato quello del delegato indonesiano che, dichiarandosi non cristiano, ha tradotto in mirabili parole il concetto, l'essenza del Vangelo: « Noi ci accostiamo allo spirito del vostro Vangelo, perchè crediamo di trovare in esso qualcosa che manca nel nostro spirito: una concezione eroica del sacrificio, l'annullamento dei pregiudizi di casta, la carità, un fiammeggiante desiderio di pace. Non pensate tutti che, alla base della vostra concezione di vita debbano praticamente trovarsi la carità e la pace? ». In effetti se ci guardiamo attorno non ci sarà difficile scorgere che la mancanza della tolleranza è la tara più spaventosa di questo secolo, di questo mondo uscito tormentato e distrutto proprio dall'in-

tolleranza, nazismo e fascismo. I lettori che ci hanno seguito sin dal primo numero, che hanno rivissuto il nostro stesso itinerario faticosamente sofferto, che con comprensione ci sono stati vicini nell'estate scorsa, quando per una esigenza di fede e di ricerca abbiamo rotto l'equivoco che ci aveva spesso trascinati « al di là dei fatti », potranno facilmente comprendere come noi ci siamo trovati vicini a questo convegno della Pace Cristiana, vicini alla mozione conclusiva, vicini alle parole di La Pira, vicini a quel messaggio di umanità e di progresso. E capiranno il nostro allineamento a questo cattolicesimo inteso nel suo più intimo significato, rivissuto modernamente, capiranno questo nostro volerci impegnare per un cinema e una cultura di tolleranza e di pace.

e. b.



I FILM DELLA "CONDIZIONE UMANA,,



di

GIOVANNI CALENDOLI

L'ETICHETTA del «neorealismo» applicata al film del dopoguerra italiano, come tutte le etichette, nasce da un processo di approssimazione molto sbrigativo. Non è davvero il caso di ripetere per l'ennesima volta che tutta l'arte si ispira alla realtà e che tutta la realtà, anche quella più cruda e più violenta, nell'opera d'arte appare sempre trasfigurata.

Ma basterebbero queste semplici considerazioni per dimostrare come le vere caratteristiche della nostra più recente cinematografia non debbano ricercarsi in un ritorno alla realtà inteso in modo estrinseco e materiale. Anche quella dei cosiddetti «telefoni bianchi», assurti a simbolo di una concezione provincialmente mondana della vita nella commedia cinematografica italiana dell'anteguerra, era ed è una realtà effettivamente esistente. Anche i grandi alberghi e le case dei magnati americani ricostruiti da Cedric Gibbons hanno un loro posto nel mondo.

«Realtà», e «realismo» sono dunque, sotto un certo aspetto, termini vuoti di senso. Tutto ciò che ci circonda, tutto ciò che noi stessi immaginiamo è reale. La realtà non può essere divisa come una torta e non si possono chiudere gli occhi dinanzi ad una parte di essa.

Quindi la caratteristica determinante dei nuovi film italiani deve essere ricercata nella particolare attitudine dinanzi alla vita e alla realtà che essi hanno voluto esprimere e nei particolari problemi artistici che han-

no voluto risolvere. E si tratta di vedere se in tutti i film possa essere trovata una caratteristica comune che li unisca come termini interdipendenti di un medesimo movimento, sia pure in una varietà di espressioni personali, o se, invece, le singole opere siano la manifestazione di individualità nettamente distinte.

Una caratteristica comune, a nostro avviso, è indubbiamente rilevabile. Tutti i film del dopoguerra italiano, almeno quelli significativi, nascono da uno stesso desiderio fondamentale che è quello di vedere l'uomo nella sua «condizione umana», nella realtà sociale della quale è parte, nel mondo specifico dove si svolge la sua esistenza. Questo desiderio è stato sollecitato dalle tragiche esperienze della guerra. Gli anni della violenza, della morte, della paura hanno scoperto nell'uomo contemporaneo un fondo di brutalità e di dolore, di barbarie e di disperazione dal quale egli stesso è rimasto profondamente stupito. L'uomo non credeva di essere quale è apparso dopo tanti secoli di civiltà ed allora si è posto alla ricerca della sua più profonda verità, quella che sta oltre la patina elegante dei «telefoni bianchi», ed ha tentato di spiegarsene le ragioni.

L'origine prima dei film italiani, che sono stati raccolti in modo piuttosto spiccio sotto l'insegna del «neorealismo», risiede in questo stato di animo e perciò in ognuno di essi si può vedere una spietata, implacabile e crudele analisi, che talvolta può sembrare persino cinica, ma al tempo stesso anche una pietà attenta e sensibile alla miseria umana.

Le sequenze più aspre ed agghiaccianti dei film italiani di questi ultimi anni sono pure le sequenze nelle quali quasi sempre più risplende l'amore: le sequenze desolate dell'ultimo episodio di *Paisà* sul quale domina, come una condanna inumana, la deprimente monotonia della palude; le sequenze che illustrano con un senso di poetica comunione gli interni trogloditici delle case dei pescatori ne *La terra trema*; le sequenze di *In nome della Legge* che presentano i «mafiosi» nella loro tormentata e pensosa umanità. E' stato detto che queste opere mettono in piazza gli «stracci sporchi» di casa e, per contro, è stato risposto che l'arte deve essere denuncia. E' vero, invece, che l'arte deve essere arte, naturalmente nella pienezza dei motivi e di preoccupazioni che la sua creazione inevitabilmente comporta; ma è anche vero che l'orgoglio nazionale non deve essere inteso alla maniera dello struzzo.

Gli «stracci sporchi» di *Roma città aperta*, di *Paisà*, di *La terra trema*, di *Sciuscià*, di *Ladri di biciclette* non sono una sadica coreografia; ma le immagini attraverso le quali un'arte cerca di definire, di spiegare una condizione umana, con la coscienza che aver *definito* e *spiegato* significa anche aver *risolto*, perché nella maggior parte dei casi l'uomo è vittima di mali che non conosce e che non supera proprio per questa sua ignoranza.

Sotto tale aspetto il film italiano di questi ultimi anni è intimamente legato alle vicende e alle esperienze del dopoguerra e costituisce certamente un portato diretto della tragedia che l'Italia ha sofferto. In un clima di euforia e di spensieratezza opere come quelle che abbiamo ricordato non sarebbero pensabili. Tutto in esse parla di amarezza e di delusione; ma anche di speranze,

Se l'arte è trasfigurazione della realtà, essa è già superamento di questa realtà e perciò speranza intesa nel senso più ampio, non come superficiale ottimismo, ma come dimostrazione di coscienza e di vitalità.

La vasta ripercussione che le opere del cinema italiano hanno susci-



«Ladri di biciclette»
di De Sica

tata nel mondo si deve appunto al fatto che, pur riflettendo più particolarmente aspetti e vicende del nostro dopoguerra, essi hanno espresso uno stato d'animo diffuso nel mondo intero ed hanno risposto ad un'esigenza che tutti gli uomini, usciti da una prova tremenda, hanno sentito con intensità maggiore o minore.

Tutto questo non ha nulla a che vedere con una esposizione di «strac-ci sporchi» e, veramente, criticare da un così ristretto punto di vista un complesso di film legati da una comune preoccupazione di umanità è un assurdo. Se noi rivolgendo lo sguardo ai concreti caratteri delle opere, dovessimo definire i film del neorealismo, li definiremmo senz'altro i film della «condizione umana», anche per mettere in rilievo quell'accento critico e polemico che in essi è sempre più o meno evidente.

Ma una polemica perde il suo carattere meramente dialettico e diviene materia d'arte soltanto quando si conclude con un'affermazione morale, umana, ideale che per la sua compiutezza sia suscettibile di essere rappresentata in un mondo vivo di personaggi e di vicende. Tale affermazione del film italiano del dopoguerra non è stata ancora raggiunta: in essi la polemica si ferma sempre al dato critico e per questo forse, sebbene il complesso del movimento abbia indiscutibilmente un'importanza sotto tutti

gli aspetti notevole, nessuna opera singolarmente considerata è stata fino ad oggi un capolavoro.

Da *Roma città aperta* a *La terra trema*, da *Paisà* a *Bellissima*, da *Sciuscìà* a *In nome della legge*, da *Ladri di biciclette* a *Caccia tragica*, tutti i film più indicativi del cosiddetto neorealismo pongono molto chiaramente un problema, ma non ne indicano la soluzione e si chiudono in una posizione di agnosticismo che toglie ad essi il respiro della perfezione poetica.

Fra i film di questi ultimi mesi, anche *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis, che pure è un regista orientato ideologicamente, si conclude con un interrogativo senza risposta. Di chi è la colpa della disgrazia che ha stroncato la vita di un gruppo di ragazze in cerca di lavoro? Di tutti e di nessuno, cioè della società il cui ordinamento è inadeguato alle esigenze dell'uomo. Ma dove risiede l'insufficienza e come può essere risolta?

Questa risposta dà sempre l'arte quando sia veramente tale; non la dà naturalmente sotto forma di messaggio razionalmente articolato, ma attraverso la potenza umana dei suoi personaggi e il respiro poetico delle vicende rappresentate. Di tale risposta anche il nuovo film italiano deve essere capace se vuole pervenire ad una completa affermazione d'arte.

GIOVANNI CALENDOLI





« La febbre dell'oro » (1927)

RAPPORTI DI LINGUAGGIO

tra cinema e romanzo

di

BARTHELEMY AMENGUAL

PER lungo tempo gli estetizzanti del cinema e i cineamatori arrabbiati si sono affaticati per dimostrare che il Cinema, Settima arte, ispirata da una Decima Musa, non aveva alcun tratto in comune con le sei cucine. Dall'altro lato i nemici o i falsi amici del cinema si sforzavano di trovarle tarle al nuovo: il cinema non era se non una macchina per stampare il teatro, per visualizzare la musica, per illustrare la letteratura. Qualche estremista infine gridava che il cinema, annunciato, preparato, chiamato oscuramente nella notte dei secoli dalle altre forme d'arte, rappresentava lo sbocciare supremo del genio umano, sintetizzava definitivamente i diversi mezzi d'espressione dell'uomo e, naturalmente, rendendo gli altri mezzi imperfetti e inutili, li avrebbe interamente sostituiti. Giuocando sul paradosso, sono questi estremisti che si avvicinavano maggiormente alla verità perchè malgrado le loro esagerazioni ristabilivano l'unità dell'Arte. *L'arte è una*, e perciò esiste una estetica.

Per venire al mio soggetto dirò anzitutto che fra romanzo e cinema corre una grande affinità. Entrambi sono delle Arti del tempo e dello spazio, tutte e due si fondano sull'immagine, verbale o visuale. Ma soprattutto ed essenzialmente tutti e due rispondono ad una medesima vocazione, ad una stessa finalità.

Perchè si scrivono dei romanzi? E perchè vengono letti?

Bisogna giustamente considerare che questi due atti sono complementari e pressochè equivalenti. Lo scrittore fa un libro, lo crea. Il lettore lo rifà, in una nuova creazione, senza la quale il libro non sarebbe che un esercito di zampe di mosche morte in un quaderno di carta. L'autore vive una certa avventura e la racconta: egli dice « io ». Il lettore rivive quella stessa avventura in modo immaginario, per procura. Un romanzo è una specie di rivincita che autore e lettore si prendono sulla loro vita. Nel romanzo essi vivono in condizioni perfette, ideali, ciò che non possono vivere nella realtà, o ben anche ciò che vivono ogni giorno ma imperfettamente, frammentariamente, giacchè nella vita reale noi siamo prigionieri del tempo, dello spazio e della nostra soggettività. Malraux dice: « Nella realtà la vita domina la coscienza. In arte la coscienza vuole dominare la vita ». Detto in altre parole: il romanzo ci fa vivere la coscienza vuole dominare la vita ». Detto in altre parole il romanzo ci permette di dominare il mondo, di ordinarlo, di ricostruirlo, in luogo di subirlo passivamente, di essere incanalati da lui in un destino impostoci. Il romanzo ci permette di ripensare la nostra vita, di ricostruirla, di darle una forma che sia la sua morale la sua bellezza e la sua verità. Il romanzo ci rende intatta, assoluta, illimitata la nostra libertà.

Si possono scorgere facilmente i pericoli del romanzo. Poichè il mondo che il romanziere ci offre e che noi vivremo può essere aperto o chiuso. Se è un universo chiuso, ci proporrà una evasione: autore e lettore si rifugieranno nel mito e nella finzione. Ma se questo mondo è aperto sul mondo reale di oggi il romanzo non è più una evasione — almeno non lo è più che parzialmente —. Ci permette allora una presa di coscienza più esatta della nostra condizione, ci ridimensiona e ci aiuta ad agire e a viver meglio per nostro conto nella nostra situazione.

Inoltre molti romanzi — particolarmente nella tradizione letteraria francese — sono dei racconti autobiografici. Un eroe principale, che il più delle volte è l'autore stesso, ci narra la sua vita. Perchè? Per la stessa ragione per cui noi sentiamo il bisogno di confidarci agli amici, di ascoltare le loro storie dopo le nostre confessioni. I moralisti e gli psicoanalisti sono d'accordo: dietro la confessione confidenziale c'è il desiderio di rivivere una seconda volta ciò che si racconta (per l'incoscienza il racconto ha la stessa realtà dei fatti evocati); c'è il desiderio di donare alla propria storia, alla propria vita, una struttura reale obiettiva (la storia si stacca dal narratore come il neonato dal grembo della madre); il desiderio inoltre di trasformare un'avventura individuale in un'avventura comune; il gusto infine di ritornare su se stessi, di vedersi vivere come se si trattasse della vita di un altro, giacchè colui che racconta si rivede in colui che ascolta come se si scorgesse in uno specchio. Ascoltate il tedesco Jean-Paul Richter, scrittore romantico: « In piedi dinanzi allo specchio, io mi son detto con terrore: " Voglio vedere a che rassomiglio nello specchio quando ho gli occhi chiusi " ». Non è davvero una storia di pazzi. E' un desiderio umanissimo: vuol guardarsi con gli occhi chiusi, vale a dire ciò che è quando non si guarda coi propri occhi. Vuole vedersi come gli altri lo vedono, per scoprirsi tale quale è per gli altri. Vuole uscire da se

stesso e diventare un altro. E il romanzo può realizzare questo sogno. Il romanzo e, molto meglio, il cinema. « Il cinema, dice Valéry, risponde meravigliosamente al desiderio e al bisogno dell'uomo di vedersi vivere ». Dinanzi ad un film infatti, come dinanzi ad un romanzo, io mi spersonalizzo e divengo, per proiezione, per simpatia, l'eroe del film, sì da vivere al suo posto, nel suo stesso mondo. E poichè io mi trovo dunque contemporaneamente nella sala e sullo schermo, io mi vedo vivere. Quando parto, mi vedo partire di spalle e posso, come ha detto un critico, mettermi alla finestra per vedermi passare per la strada.

Quante povere ambizioni tristemente egoiste, sterilmente solitarie! potrà dire qualcuno. Questo narcisismo porterà rapidamente alla schizofrenia aggiungono; ma si ingannano giacchè se la lettura, questo vizio senza punizione, e il cinema ci propongono delle vite di ricambio significa che l'uomo è fondamentalmente, sostanzialmente un animale sociale. L'uomo ha bisogno degli altri e non vive che per gli altri. Il romanzo e il cinema gli permettono di aprirsi agli altri, di penetrare nel loro mondo; di comunicare coi suoi simili, di arricchirsi della loro umanità.

Grazie a questi viaggi immaginari, a questi sdoppiamenti di apparenza narcisistica, il lettore e lo spettatore satolli sanno che degli uomini muoiono di fame; quello che lavora apprende che milioni di operai sono in sciopero; quello che dispera scopre che la speranza può trovare la sua ricompensa; colui che dice sì all'ingiustizia o che non si pronunzia, apprende che altri muoiono e combattono per la giustizia; colui che riposa nella mediocrità quotidiana apprende che il mondo rinasce nuovo e pieno di meraviglie ogni mattina. E il lettore e lo spettatore sanno tutto ciò non teoricamente, astrattamente, come lo si apprende nel giornale, ma concretamente, totalmente, globalmente di cuore e di spirito, direi quasi per esperienza.

Romanzo e cinema raccontano dunque entrambi delle storie e per le stesse ragioni. Così senza alcuna sorpresa si può scoprire nei romanzi i principali procedimenti d'espressione, le principali forme dello stile cinematografico. Più che scoprirle possiamo dire che le riconosciamo. E' sempre la questione dell'uovo di Colombo. E prima di passarne qualcuna in rivista, sottolineiamo questa rassomiglianza essenziale: sia in un film che in un libro lo spettatore-lettore si sente condotto, guidato. Le inquadrature non si giustappongono come nel documentario rozzo o come nel film da dilettanti; ogni inquadratura chiama qualcosa che viene precisamente nell'inquadratura seguente. Non appena si delinea una aspirazione, l'avvenire è orientato; e la nostra attesa, appena formulata, si vede o soddisfatta o ingannata. Il film, così come il romanzo, possiede la struttura dinamica del racconto: alle sue spalle si trova ugualmente un narratore, meno sottile del romanziere, ma non meno attento.

Il film, a meno che non ci getti brutalmente in pieno dramma (come *Le jour se lève*) comincia generalmente con una lunga frase che procede in due maniere: o parte dai luoghi per condurci ai personaggi oppure ci conduce dietro alcuni personaggi verso i luoghi in cui si svolge l'azione. Ecco alcuni esempi:

— Prima maniera di partenza: *Citizen Kane*, *The lost week-end*, *Le Corbeau*, *Les enfants du Paradis* (e la maggior parte dei film di Carné) *La symphonie pastorale*, i film di Clair.

— Seconda partenza: *Les visiteurs du soir*, *Scarface*, *Le diable au corps*. André Maurois già venti anni fa rimarcava che *La febbre dell'oro* co-

minciava come il romanzo *La chartreuse de Parme*: stessa maniera di far nascere un tema particolare (Charlot-Fabrizio) da un tema generale (l'assalto-Waterloo).

Vediamo i primi capitoli di « *Le Rouge et le Noir* »: I due procedimenti cinematografici vengono coniugati da Stendhal: Campo Totale: la piccola città de Verrières — La grande via — L'officina del Signor Sindaco — Il Sindaco — La casa del Sindaco — Il suo giardino — Il suo viale — Passeggiata sul viale della Signora e del Signor di Renalt con i bambini. Progetto di affidare i bambini a Julien Sorel — La segheria — Sorel padre — Julien, ecc.

Passiamo ai *movimenti di macchina*.

Nel primo capitolo della seconda parte di *Le rouge*, vi è un lungo dialogo fra Julien e l'abate Pirard in cui quest'ultimo dà a Sorel tutte le raccomandazioni utili per aver successo presso la Marchesa di La Mole: quattro pagine e mezza di dialogo poi all'improvviso: « La carrozza s'arrestò; il cocchiere sollevò il martello di bronzo di un portone immenso: era l'abitazione di La Mole e le lettere del nome si leggevano scritte su di una lastra di marmo nero posta al di sopra della porta ». Ecco dunque una lunga carrellata laterale a inquadratura fissa. Un finale mutamento di quadro ci fa apprendere bruscamente due cose: che si era su di una carrozza e che la carrozza è arrivata. Ciò rassomiglia stranamente al lungo dialogo della passeggiata sentimentale in vettura de *L'orgoglio degli Ambersons* e a quella inquadratura finale che ci rivela come non si trattasse di una ripresa col trasparente, come a tutta prima si poteva pensare!

Ed ecco una carrellata indietro. Questo movimento della macchina ha un valore sia di distacco (l'autore si separa dalla sua creatura; il destino è padrone degli eroi e li tuffa, li annega nell'immensità del mondo), sia di ricapitolazione, di reminiscenza. Così in Proust (*Le côté de Guermantes*):

« Mi ricordavo di Albertina dapprima dinanzi alla spiaggia, quasi dipinta sullo sfondo del mare, non avendo per me una esistenza più reale di quelle visioni teatrali dove non si sa se si tratti di una attrice, di una comparsa oppure di una proiezione...

« Poi la donna si era staccata dai fasci luminosi, *era venuta verso di me*, ma semplicemente perchè potessi accgermi che essa non aveva assolutamente nella realtà quella leggerezza amorosa, che si poteva supporre, quando era fissata nel quadro magico. Avevo capito che non era possibile toccarla, abbracciarla, che con lei si poteva soltanto chiacchierare...

« Ed ecco che in un terzo piano (è sempre Proust che parla) ella mi appariva reale come nella seconda conoscenza che avevo avuto di lei ma facilmente come nella prima ». In verità non si tratta proprio di una carrellata indietro ma dapprima di una inquadratura fissa in cui il personaggio si stacca dal fondo e viene verso la macchina da presa, mentre questa indietreggia (carrello indietro) per continuare ad inquadrarla. E' il passato che ritorna alla coscienza del protagonista. Ed è esattamente il primo ricordo di Marta nello specchio all'inizio di *Le diable au corps*.

Ed ecco una carrellata avanti: un bacio ad Albertina: « Dapprima, la mia bocca cominciò ad avvicinarsi alle guance che i miei sguardi le avevano proposto di baciare; ma gli occhi, spostandosi, videro delle guance nuove: il collo visto da più vicino e come attraverso una lente, mostrò nei suoi grossi nei, una robustezza che modificò il carattere della figura... in questo breve tragitto sono dieci Albertine che io viddi... Ma, haimè, improvvisamente i miei occhi cessarono di vedere, e a sua volta il mio naso, schiacciandosi non

percepì più alcun odore... io stavo baciando Albertina ». E' quando il primissimo piano viene a turare tutto lo schermo: non si vede più che del nero o del grigio.

Ecco un montaggio ottenuto per rime verbali (caro a Duvivier e a Charles Spaak) e che malignamente io lo definisco come il montaggio « quando si parla del lupo se ne vede la coda ».

Le Rouge fine del secondo capitolo (prima parte): « Potrebbe ben pentirsene questo signorino di Parigi, diceva il signor di Rênalt... Questo signorino non era altri che M. Appert ». E più lontano: « Quanto a me non gliela perdonerò mai al curato ». Inizio del terzo capitolo: « Bisogna sapere che il curato, ecc. ».

Ecco *l'inquadratura simbolica*: il calendario si sfoglia, i quaderni si accastano, gli alberi si spogliano poi rifioriscono, la candela si consuma istantaneamente. Inizio di *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert: « Scendeva frattanto il crepuscolo (tutto il pomeriggio è durato appena due pagine) e le persiane si erano sollevate. I passanti divennero, più numerosi. Suonarono le sette ».

Ecco il *frequentativo*, tipo di montaggio che suggerisce la ripetizione, la monotonia, l'abitudine o la lenta evoluzione. Si può trovarne due buoni esempi in *Citizen Kane* (le sequenze della carriera teatrale della seconda signora Kane; le sequenze dei pranzi e dei colloqui con la prima signora Kane). Naturalmente in letteratura e magistralmente sotto la penna di Flaubert, che gli ha dato un senso degradante, distruttore, ciò si ottiene con l'imperfetto: « Il rumore dei loro lavori si era diffuso, e generalmente li si disprezzava, ma essi trovavano in ciò motivo per stimarsi maggiormente. Risolsero di comporre un trovato. La difficoltà stava nel trovare il soggetto ed essi lo cercavano digiunando e bevendo caffè, bevanda indispensabile al cervello, poi due o tre bicchierini. Se ne andavano a dormire nel loro letto, dopo di che scendevano nel camminavano l'uno accanto all'altro fino a rientrare estenuati ». — (*Bouvard et Pécuchet*, cap. quinto). Si troverà un buon esempio di frequentativo ne *La chartreuse de Parme* di Christian Jaque che d'altronde è un film brillante ma mediocre.

Ecco il *montaggio ricorrente*: quando meno lo si aspetta Stendhal vi colpisce con una inquadratura già vista e che acquista, per questo richiamo, un sapore inatteso. Un esempio si trova ne *La chartreuse*: « La duchessa raddoppiò attenzioni e gentilezze nei riguardi del Conte che, sedotto da tanta grazia (inquadratura digià vista), non ascoltava la voce della sana ragione che prescriveva un secondo viaggio a Bologna ».

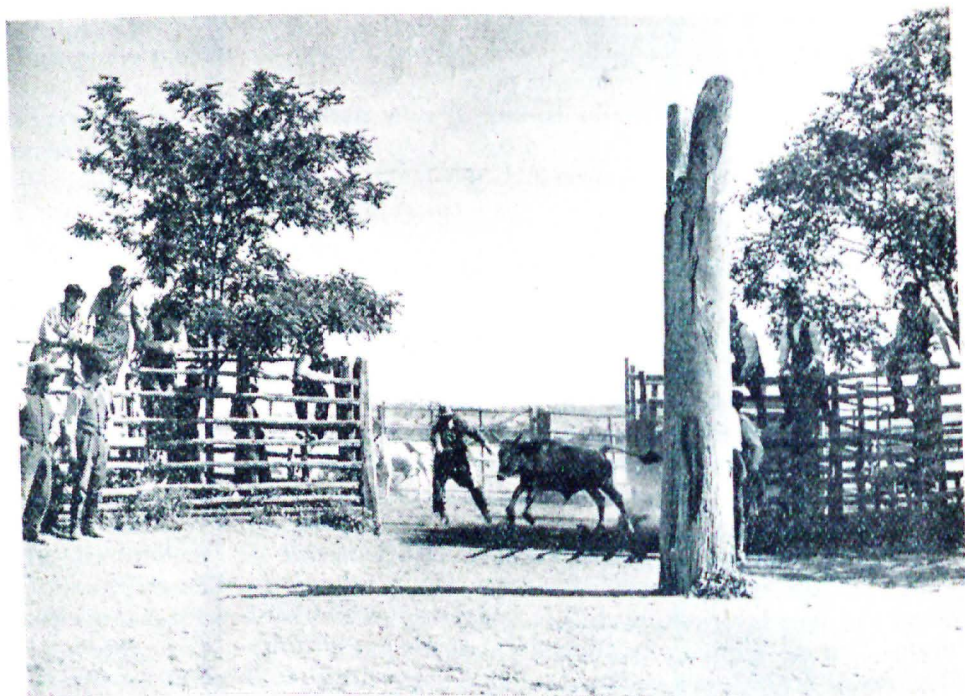
D'altronde il sale, l'interesse, il piccante stesso in Stendhal vengono spesso da un vero *stacco* cinematografico. Basti considerare la successione delle inquadrature nei seguenti passaggi: « Allorchè il sindaco di Verrière ritornò dalla città fu assai sorpreso di trovare il viale fatto. Il suo arrivo sorprese anche Mme de Rênalt che aveva dimenticato la sua esistenza ».

« Julien non levò gli occhi su di lei che una sola volta. — Dapprima Mme de Rênalt ammirò la sua prudenza. Ma presto vedendo che questo unico sguardo non si ripeteva ella si allarmò. « Forse che non mi ama, si disse — Ahimè sono troppo vecchia per lui ». « A questa vista la ragazza vicina a Julien pianse a calde lacrime. — Una di queste lacrime cadde sulla mano di Julienne ». Si crederebbe la panoramica a forma di cuore sul viso e le braccia di Anna durante la canzone di *Les visiteurs du soir*.

BARTHELEMY AMENGUAL

(I - Continuat)

L'INGIUSTA CONDANNA



« Storia di un medico condotto ». Regia di Giuseppe Masini. Interpreti: Rossano Brazzi, Baby André, Ely Lissiak, Umberto Sacripanti, Mino Doro, Sergio Tofano. Produzione: Zeus Electron.



AUTONOMIA o BIENNALE? inchiesta su Venezia

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

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

BIANCHI

Dal punto di vista strutturale il festival veneziano, così com'è ora, non mi sembra bisognoso di modifiche rivoluzionarie. Gli appunti che io muovo al festival veneziano (come a quello di Cannes) è di concedere troppo poco posto all'« arte » cinematografica. In parole povere io desidererei che i festival cinematografici assomigliassero sempre più alle mostre d'arte figurativa e un po' meno a una fiera di vanità e di interessi. Vorrei che fossero un appuntamento di studiosi più che di snob o di « bella gente ». Le « stars » non vanno escluse, nè feste e ricevimenti; vanno tuttavia collocati ai loro posti naturali, cioè ai margini, materia graziosa ma pleonastica. Infine penso a ciò che potrebbe fare il festival veneziano, e non fa: farci vedere vecchie pellicole, una montagna di roba vecchia. Ogni studioso serio delle cose del cinema sa la maledetta fatica che duriamo tutti nel ricreare i fatti filmici importanti del « tepm jadis ». C'è tutto un periodo, importantissimo, dal '20 al '30 che sta diventando materia mitica e che soltanto Venezia ci potrebbe, almeno in parte, restituire.

CARANCINI

Ritengo che senz'altro la Mostra di Venezia debba essere riconosciuta come Ente Autonomo proprio perché i problemi economici ed artistici della Mostra Cinematografica sono differenti da quelli della Biennale d'Arte.

LANOCITA

(Autonomia limitata all'organizzazione interna ed amministrativa).

CALENDOLI

Posso rispondere a fil di logica. Il cinema, che oltre ad essere un'arte è anche una colossale industria, presenta dal punto di vista sociale, organizzativo e culturale, problemi assolutamente diversi da quelli riguardanti le altre arti. Dunque, si deve concludere che una Mostra d'Arte Cinematografica non può conquistare la sua piena efficienza se non in condizione di autonomia.

NATALE

Credo senz'altro che data la particolare funzione del Cinema la Mostra di Venezia debba essere riconosciuta autonoma rispetto alla Biennale. Se non altro questa autonomia dovrebbe essere immediata e operante se si pensa al lato economico del problema che rende davvero incomprensibile come mai sino ad oggi si sia trascurato questo aspetto vitale e importante dell'organizzazione.

DOCUMENTO DI UNA REALTÀ

di

FRANCO DORIGO

LA NATURA del film — in modo incontrovertibile oramai dimostrata — pone sul tappeto un aspetto connaturato e per questo non meno interessante. Quale — cioè — l'aderenza del film ai problemi della cultura, dato che proprio il film si è inserito con autorità nel complesso culturale del secolo. Necessaria appare, quindi, la ricerca dell'influenza della cultura, nell'insieme dell'opera d'arte: e tale ricerca va posta con lo stesso metodo, con la medesima scrupolosità, con la quale — supponiamo — il critico d'arte si accinge a penetrare, attraverso lo studio delle opere rimaste, la personalità artistica del Caravaggio. Come non è possibile afferrare integralmente la svariata e multiforme natura artistica del pittore, così non è facile classificare un'opera filmica se non si tiene conto dei motivi esterni che hanno ispirato il regista. Di fronte a personalità geniali come Chaplin, anche il più scrupoloso studioso rimane perplesso. E non tanto per la qualità artistica delle opere chapliniane, quanto per tutto ciò che dette opere propongano allo spirito di chi le esamina.

Così oggi si tende a dare alla critica ed agli studi cinematografici una certa base ed una struttura che potremmo chiamare scientifica; ed anche là dove non si arriva a spiegare le origini ed i motivi per i quali un regista cambia improvvisamente stile, si pongono nondimeno in risalto gli agenti esterni che hanno determinato quel cambiamento. Mai come oggi tale metodo si mostra più che necessario.

La critica cinematografica è uscita finalmente dalla ristretta cerchia degli iniziati, e si sta imponendo per rigore di indagine e per chiarezza di metodo.

Il metodo d'indagine critica mantiene tuttora — ove si voglia guardare all'Italia — una prassi che si può senz'altro definire crociana. I canoni su cui si fonda l'estetica di Benedetto Croce, se per alcune arti sono ormai superati, per il cinema è tuttora « tabù ».

Ma noi non vogliamo, qui, discutere sulla validità o meno di detti canoni; altro discorso, e che ci porterebbe molto lontano, meriterebbe il dimostrare fino a qual punto l'estetica crociana sia valida.

Lo scopo nostro, invece, è un altro. E' quello di dare un avvio a tutta una revisione della critica filmica, ed in modo speciale di certi film dei quali è stato a suo tempo riproposto l'esame. Tale esame dev'esser fatto risalendo alle origini, al tempo in cui il film è stato girato, studiandone in maniera esauriente i fattori che hanno inciso sulla concezione e relativa realizzazione del film stesso.

In tal modo si può — con pacatezza e senza lasciarsi influenzare da fattori esterni — completare l'esame critico di un'opera tenendo conto soprattutto del costume dell'epoca.

E qui per costume si deve intendere quel complesso di fatti e di fenomeni che determinano l'incontro di un artista col mondo in cui vive. Il costume nella sua essenza, è fenomeno squisitamente spirituale, il solo che ci possa dare la chiave per la comprensione delle opere di un artista.

Il cinema, in modo particolare, si presta moltissimo a questo studio; si può dire, anzi, che l'arte del film ne è lo specchio più chiaro ed evidente. Il cinema facilmente assorbe tutte le tendenze artistiche, i fermenti spirituali di un'epoca o di un paese; per la sua stessa natura si arricchisce proprio in virtù di tutti quegli elementi che possono far presa direttamente con un pubblico vasto quale il cinema vuole ed al quale

si rivolge. Così, per citare un esempio, vediamo il cinema italiano dei primi anni di questo secolo, avviarsi verso il dannunzianesimo, che in quell'epoca era di moda, vediamo sorgere le prime realizzazioni storiche a carattere romantico come in « Cabiria » e « Quo Vadis? », vediamo sorgere il divismo, individualismo tanto caro a D'Annunzio ed ai dannunziani, con la Borelli, Pina Menichelli, Italia Manzini, Francesca Bertini, eccetera. Questi veri divi, questi nuovi miti che si affacciano al principio del secolo, e riescono a tener incatenata l'attenzione degli spettatori, agiscono certamente sotto l'impulso, e secondo le predilezioni di una cultura decadente a sfondo erotico e sentimentale.

Questo esempio — il primo che ci è venuto in mente — sta a dimostrare come il cinema abbia tale potere di assorbimento da render perfino sue tutte le esperienze artistiche, sociali, morali ecc.

Ebbene, studiare ad uno tutti i fenomeni che hanno concorso al successo di un determinato genere (fatti di natura artistica come l'espressionismo, il surrealismo, il dadaismo ecc.) significa rivedere con obiettività molte posizioni.

Crediamo senz'altro che una storia del cinema, intesa come studio del costume delle varie epoche, porterebbe un valido contributo alla storia dell'umanità. Giacché è proprio per mezzo del film che l'uomo ritrova se stesso, con i suoi problemi, con le sue aspirazioni. La potenza dell'immagine visiva, considerandola l'espressione di tutto un mondo interiore, è tale e tanta da suscitare una vera proposta di chiarificazione a noi stessi. Nel film noi ci vediamo come realmente siamo, più immediatamente che nell'opera scritta, ed annotiamo tutti quei vizi e quei difetti che sono insiti nella nostra natura umana, e leggiamo un documento veritiero ed efficacissimo della nostra realtà.

Sotto questo aspetto il citare l'opera filmica a testimone di un costume, ovvero di una cultura, vuol significare rendere omaggio alla verità. Come dianzi detto, infatti, l'assorbimento di certe concezioni e di certe esperienze vissute dal regista, nel suo tempo, equivale a tutto un intero trattato sulla storia dell'arte.

Film come « Ladri di biciclette » di De Sica esprimono, infatti il tormento di un dopoguerra e di una classe, quali nessun libro, o nessun quadro sono riusciti a mettere in risalto. E lo studioso di domani che vorrà approfondire l'esame sul tempo che noi stessi stiamo vivendo, dovrà rivedersi, perchè no?, certi film di Crocco o di Rascel.

Naturalmente una tale osservazione non inficia il concetto dell'unità dell'opera d'arte, e dell'universalità di essa, permangono questi concetti quando il film risponda effettivamente ad esigenze interiori al regista, e quando le esperienze cui il regista si allaccia, siano effettivamente vissute e sofferte.

Il discorso potrebbe esser portato, in maniera più particolare, su di un piano di stretta aderenza alla formazione storica di un film, ed in tal modo potrebbe spronare all'analisi più circostanziata dei vari fenomeni culturali.

FRANCO DORIGO





α cura di NINO GHELLI

IL SUCCESSO di questa iniziativa ha superato le nostre stesse aspettative: e sono piovute lettere di ogni genere interessanti i più disparati campi e agitati i più diversi problemi, talmente numerose tali lettere che la nostra prima preghiera a tutti è quella di voler usare cortesemente pazienza nell'attendere le risposte, stante la nostra impossibilità a trattare contemporaneamente tutti gli argomenti.

Annamaria Dondi da Modena ci scrive in merito alla censura chiedendoci se riteniamo l'attuale crisi del nostro cinema neorealista dovuta a carenza d'ispirazione artistica oppure a fattori d'ordine restrittivo sulla libertà di creazione, chiedendoci inoltre se a nostro giudizio la censura assolve efficacemente problemi d'ordine artistico e morale ed infine la nostra personale visione di una censura viva ed operante nel mondo del cinema.

Abbiamo già altre volte avuto occasione di notare come i generi siano rispondenti nella storia dell'arte a pure distinzioni di comodo, e di come pertanto occorrerebbe definire con qualche precisione quando si parla sbrigativamente di crisi del neorealismo. E' fatale infatti che ogni movimento artistico mostri, a fianco di opere veramente valide sul piano dell'arte, frutto di autori il cui personale mondo poetico assume attraverso esse portata e significazioni universali, altre opere che delle prime ricalcano soltanto gli schemi formali o imitano piattamente gli aspetti esteriori senza investirsi di alcuna autonomia e valida significazione. Così nel nostro cinema quando Rossellini realizzò "Roma città aperta" o De Sica "Sciuscià" o Castellani "Due soldi di speranza", vi fu chi vide in tali opere non il miracolo di una creazione poetica, ma la scoperta di una formula dalle infinite risorse a cui fosse possibile fare eternamente ricorso. E nacquero così le infamie filmiche camuffate sotto l'etichetta del neo-realismo che nascondeva la povertà di mezzi realizzativi, la sommarietà della preparazione, la scarsa sincerità dell'autore.

Non crediamo pertanto che la decadenza del nostro cinema sia da attribuire ai rigori della censura, ma bensì alla carenza d'ispirazione artistica di improvvisati autori che maneggiano la pellicola più pericolosamente del mitra: basterebbe pensare a puro titolo di esempio a quell'ineffabile "Carne inquieta" di Musso e Prestifilippo, nei confronti del quale c'è veramente da rammaricarsi che una censura più severa non abbia mutilato senza pietà quel capolavoro di incoerenza e di banalità costituito dal film. Ciò naturalmente, vuol riaffermare la assoluta possibilità per l'autentica ispirazione artistica da manifestarsi compiutamente contro ogni restrizione e non vuol certo convalidare la legittimità di taluni dolorosi procedimenti di mutilazioni a cui giornalmente assistiamo nei confronti di autentiche opere d'arte o peggio la legittimità di bando a cui vengono condannate talune altre. La questione della censura va in sostanza ricondotta a quella che ne è l'essenziale presupposto e cioè più che i rapporti tra etica ed arte, i rapporti fra arte e sociologia.

Il problema della censura nel cinema, inteso tale problema negli aspetti più diversi e complessi che esso può assumere, non può infatti ricondursi con assoluta semplicità al generico aspetto della libertà e non-libertà nell'arte. E' evidente che arte ed etica percorrono vie distinte e che la seconda non deve mai interferire nella prima falsandone aspetti o mutandone tendenze; anche perché l'opera d'arte compiuta sfugge ad ogni giudizio morale, non fosse altro per il senso di elevazione etica che invariabilmente si accompagna al godimento estetico. Ma la logica applicazione di tale principio non avviene anche nella fase di diffusione dell'opera d'arte: mentre un principio inderogabile di civiltà sancisce che l'artista sia lasciato del tutto libero nell'atto creativo, permettendo al suo mondo poetico di affermarsi nella sua piena libertà fantastica, altrettanto non può dirsi nei confronti della diffusione di quelle opere che, toccando argomenti di particolare rilievo nel campo religioso, politico, sociale, sessuale, possono determinare presso un pubblico non sufficientemente educato, pericolose deviazioni o equivoci. Ciò naturalmente, ancor più quando i fini artistici dell'opera non appaiano troppo limpidi ed esista invece il sospetto che su di essi abbia non preminenza interessi moralmente discutibili.

Il noto paradosso di Wilde secondo cui « non è l'arte che imita la vita ma la vita che imita l'arte », sottolinea un aspetto molto significativo della suggestione operata da determinate correnti culturali nei confronti del pubblico, specie facendo riferimento a quelle che, in conseguenza di particolari atteggiamenti snobistici degli autori più eminenti o in virtù del « favore » goduto da certi atteggiamenti di perversità e di cerebralità gratuita, sono destinate a un largo successo popolare. Naturalmente tale pericolo è infinitamente più sentito per il cinema nei confronti delle altre arti, in conseguenza soprattutto della universalità del suo linguaggio e dell'enorme possibilità di diffusione che da esso deriva alle sue opere.

La vita di milioni di individui è oggi profondamente influenzata dagli effimeri avvenimenti che si svolgono ogni giorno sugli schermi cinematografici: il protagonista di « Lo Zoo di vetro » di Tennessee Williams che va ogni sera a vivere al cinema le avventure fantastiche di una vita non vissuta è il prototipo dell'uomo medio della civiltà moderna. Principalmente per questa ragione il problema della censura cinematografica ha assunto una particolare importanza investendosi di un doppio aspetto: « preventivo », nel senso di un « codice » che, regolamentando le norme che rappresentano i « limiti » delle opere cinematografiche, costituisce una

sorta di ferrea legge coercitiva della fantasia creatrice; « consuntivo », nel senso di un controllo, tendente ad evitare la diffusione di quelle opere che contravvengono alle esigenze di una certa ortodossia religiosa, morale, sociale o ideologica, oppure a determinare la mutilazione di brani ritenuti condannabili. Largamente più riprovevole in sede estetica la censura « preventiva » per una limitazione della libertà della fantasia creatrice; quella « consuntiva » può invece rispondere a talune esigenze di ordine sociale religioso e morale, in relazione al valore dell'opera d'arte, al momento storico in cui essa appare e al pubblico cui si rivolge. E mentre è sempre condannabile anche la minima mutilazione di un'opera d'arte nata come unità compiuta nell'animo dell'autore, la limitazione della sua diffusione ad un pubblico preparato e quindi più idoneo a valutarne con coscienza gli aspetti religiosi morali politici e sociali, può trovare la sua giustificazione etica, sempreché siano chiari ed onesti i principi a cui si ispirano tali provvedimenti.

Per quanto i criteri che possono ispirare i censori siano largamente mutevoli, pure i punti essenziali oggetto di rigida osservazione in gran parte delle nazioni da parte dell'autorità di censura sono: reati contro la società, reati contro il buon costume e la normalità sessuale, (delinquenza, alcoolismo, stupefacenti), azioni orride e impressionanti, ideologie politiche pericolose. E' evidente peraltro che questa grossolana classificazione ha valore puramente esemplificativo in quanto taluni aspetti della vita e talune azioni, che pur rientrerebbero fra quelle suddette, possono apparire trattate con tale distacco artistico da parte dell'autore da essere risolte in senso morale nettamente positivo, così da non meritare di essere incriminate; così pure aspetti del tutto normali dell'esistenza quotidiana possono offrire spunti assolutamente disgregatori dell'unità sociale e assolutamente negativi in senso morale per il modo come vengono trattati. Il che mostra l'assurdità e l'abuso che sono necessariamente alla base di tutte le regolamentazioni « preventive » di censura, massima fra tutte quella del Codice Hays (platonicamente « volontario » nei confronti dei produttori americani, ma costituente la più ferrea legge sul cinema esistente nel mondo) che rappresenta un documento di imbecillità e di ipocrisia di raro valore nella civiltà del nostro secolo.

Di più nobili aspetti, sono i fini, cui si ispira la censura sovietica. Se nel Codice Hays è essenzialmente il miope puritanesimo ad agire in modo distruttivo, nella censura sovietica è l'esaltazione della ideologia politica a limitare comunque la libertà creativa dell'autore.

Tutto ciò riafferma chiaramente come ogni sistema di censura « preventivo » sia in sé assurdo e condannabile; l'attuale sistema vigente in Italia, di una censura consuntiva, è forse l'unico idoneo ad evitare la depressione dell'arte pur garantendo determinate esigenze morali, purché guidato da sanissimi criteri discriminativi. I quali devono tendere all'individuazione della realtà filmica nel suo intimo significato, senza arrestarsi all'aspetto esteriore, indagando cioè l'esigenze interiori del mondo dell'autore. Solo in questo modo ci si potrà convincere che è molto più probabile che un contributo positivo alla soluzione degli infiniti mali della società venga dato dall'esame spietato di essi che non da un superficiale ottimismo che tenda ad ignorarli.

Il cattolicesimo per la funzione di enorme importanza che esercita in tutto il mondo moderno, non può, oltre che per ragioni etiche, ignorare il problema della censura. E per questa esigenza è quanto mai necessario

che venga mantenuta una logica rigidità di criteri di ordine morale e ideologico nel giudizio di tutte le opere di non elevato livello artistico e che in questioni moralmente scabrose ricercano le più facili sollecitazioni spettacolari. Poiché tutta la civiltà moderna è permeata di uno spirito cristiano è giusto però che una posizione di rigida censura sia riservata soltanto a quelle opere che per fini bassamente speculativi tendono a sovvertire l'ordine morale e spirituale, affinché indulgenza non divenga sinonimo di inerzia etica. Il criterio discriminatore di chi è chiamato a giudicare dovrà in coscienza ricondursi all'atteggiamento dell'artista di fronte all'opera creata: che se l'opera d'arte è sottratta per sua natura al giudizio etico non lo è l'artista per lo spirito da cui è animato nell'atto creativo. Pertanto il dibattuto problema della moralità e della censura nel cinema si riconduce, a nostro avviso, a quello più generale ed essenziale della sincerità dell'artista nei confronti dell'opera creata.

NINO GHELLI



« Chimere » di M. Curtiz

NELLO stesso modo per cui una delle testimonianze letterarie più interessanti e più genuine di questi ultimi anni che ci sono venute dall'America non è stato un romanzo nel senso stretto della parola ma un libro di ricordi, di costume, intitolato « Ecco i blues » di Mezzrow (Ed. Longanesi) così si può dire che tra i film più recenti il più interessante nel senso nazionale e americano della parola mi è sembrato *Chimere* di Michael Curtiz. *Chimere* (*A young man with a horn*) è la vita di un suonatore di cornetta vero o inventato poco importa, quel che interessa è che la scena entro la quale si muove sia reale, i grattacieli di New York e le strade di Chicago, la miseria dei quartieri poveri, l'inutile lusso dei quartieri eleganti. Tutto cioè America. Non l'America delle grandi imprese, delle grandi sofferenze delle migrazioni forzate, dei linciaggi e dei « gangsters », ma quel mondo medio, quel mondo minore dove veramente ogni cosa vi accade per caso, dove la vita si svolge ai margini, quasi passivamente o nelle cantine attorno ad una orchestrina di « jazz ».

Il film in questione racconta di un ragazzo lasciato solo a se stesso, morti il padre e la madre, costretto a vivere con una sorella prostituta, alla ricerca di un pezzo di pane in uno di quelle tante « missioni » che danno un piatto di minestra in cambio di una lode al Signore. America questa, fatta di poveri accattoni liberi di vivere e di morire in silenzio, fatta di pie donne cristiane, di missioni e di canti, di negri che suonano un « jazz » inventato. Ragazzo, amico del negro Art Hazzard, suonatore di cornetta, individualista creatore di arrangiamenti, perfetto tra i tanti cantori dell'America, apprende anche lui l'arte di quella musica. Passano gli anni, il ragazzo è cresciuto, il suo viso ha una luce, una forza disincantata. La trombetta sotto il braccio, di giorno suona musica banale alle dipendenze di un celebre direttore d'orchestra da ballo, di notte, nelle cantine, dà libero sfogo alla sua musica, suona su temi popolari le sue sinfonie d'America; mangia quel che ha da mangiare, dorme quel che gli resta da dormire. Crede che la vita sia tutta là in quella ricerca impossibile di una nota da inventare, di una nota che abbia in sé l'urlo delle sirene della polizia, il grido della città. Poi tante cose precipitano, la vita è fatta di incontri, di amori sbagliati, di impossibili matrimoni, di delusioni, di buone amicizie. Il suo suono diventa triste, assurdo, poi si distende si allarga: l'America è anche qui in questi canti in queste manifestazioni di individualismo e disordine. L'amore, la ragazza sofisticata il lusso inutile, l'incomprensione, l'alcool, l'ubriachezza, la morte quasi vicina, e, quelle costruzioni di cemento che rammentano una poesia di Garcia Lorea, quel fiume lento grumoso, quella nebbia, quei marciapiedi affollati di povera gente, quelle strade sporche, quel cielo grave opprimente.

Questo forse, è andare al di là del film: l'opera di Michael Curtiz è più modesta delle considerazioni che però suggerisce, la sua costruzione è semplice, schematica, ha qua e là i suoi punti morti, ma è un fatto: quel personaggio recitato da quell'attore veramente stupendo che

America minore

L'ultimo cinema americano ci ha dato, Kirk Douglas, è un personaggio così vero e concreto che quel suo dramma è come vissuto dentro di noi, cittadino anche lui di una America che non è ancora società nonostante il New Deal, le riforme e i patti, difensivi o aggressivi che siano.

Furore è l'altro aspetto di questa America. Un aspetto che risale a qualche anno avanti, che ci parla comunque di una America più cattiva di quella dei linciaggi perchè ogni cosa che vi accade ha l'amarezza dell'ineluttabile. La cattiveria della gente che può contro chi non può, dei ricchi contro i poveri, la tremenda angosciata impotenza che sembra derivata da Kafka, quella polizia che appare come il nemico numero uno, quelle squadrace di tipo fascista che lasciano increduli quanti si illudono ancora di un'America di frigoriferi e lavatrici meccaniche. Steinbeck scrisse *Furore* nel 1937: gli ultimi anni di quella depressione economica che iniziata nel 1929 doveva durare per quasi un decennio. Descrisse gli anni del furore, narmando di quelle lunghe tremende assillanti migrazioni, frutti dell'odio, frutti dell'egoismo della miseria. Descrisse di quelle migrazioni forzate, una tra tante, prese a prestito da quelle centinaia e centinaia di famiglie immiserite, una di nome Joad composta da madre, figlio, padre, figlio, nonno, nonna, parenti: una carovana numerosa per poter narrare di tutti, le sensazioni, i dolori, i pianti. Ford è montato sul vecchio autocarro con la stessa semplicità con cui era montato su la diligenza di *Ombre rosse*. Il suo interesse si è però spostato, non lo interessano più le persone come casi psicologici da studiare e da approfondire, se mai ora da approfondire c'è una realtà umana, tremenda sconcertante, da scoprire c'è il dolore dell'uomo (fino a che punto può arrivare la sofferenza umana) scoprire la sua miseria denunciando un mondo di indifferenza, di intolleranza, di prepotenza. Nel silenzio di un mattino d'estate si apre una lunga strada bianca, un uomo, Tom, chiede ad un autista un passaggio. Monta sull'autocarro raggiunge la sua terra, la sua casa. Per strada lo riconosce un ex pastore, che lo aveva battezzato bambino, infelice relitto ora senza fede né speranza. Insieme si recano avanti, verso i campi paterni. Ma la Società, l'Anonima, aveva mandato i trattori da un pezzo a distruggere quelle vecchie capanne e quei prati del lavoro umano. Solo un uomo è restato, gli altri sono partiti in carovana verso la California allettati da falsi annunci di lavoro. I trattori hanno tutto distrutto, distrutto come carri armati uccidono in guerra. Ritrova la famiglia poco distante da lì, in una zona ancora da distruggere: e l'indomani partono tutti, nel silenzio dell'alba per il più doloroso viaggio dell'uomo. Un calvario senza fine, disperato, lento nel terrore. Solo il pianto della madre che riguarda i suoi ricordi — una cartolina da New York con la statua della libertà — ...Ricordi e illusioni.

Durante il viaggio muore il vecchio, poi la nonna, il marito di Rooseharn fugge via. Casy il pastore viene arrestato, poi rilasciato viene ucciso come agitatore.

Quando il carro arriva in città una guardia li scaccia nella periferia, al gran campo dei profughi. E questo campo che avanza incontro alla *macchina*, questo campo della miseria e del dolore che ci viene incontro, è pieno di tristezza; nel silenzio non si sa cosa dire, disperazione, paura, speranza.

La miseria e la fame portano al limite delle forze

« Furore » di John Ford

Sofferenza umana

« Io sarò dovunque... »

quelle persone, la realtà così meticolosamente rappresentata diviene quasi surreale, reale fino al meticoloso ci spia e ci assale con l'angoscia della disperazione. Ma il viaggio non s'arresta, continua, riprende, continua verso l'impossibile. Ad un campo governativo la famiglia Joad ha ristoro per un momento: un mondo pulito, tranquillo gli sembra assurdo, persino improbabile. E, infatti, anche lì ci sarà sofferenza: Tom è costretto ad andarsene perché ricercato per omicidio. Nella tenda parlerà con la madre, bisbigliando come in una preghiera: « Uno non ha un'anima per se solo ma un pezzetto di una grande anima... che è la grande anima di tutta l'umanità. Quindi non importa dove vado..., perché io non potrò mai morire. Io sarò dovunque... dovunque sia un uomo... dovunque ci sia un uomo che soffre e combatte per la vita... io sarò là. Dovunque il genere umano si sforzi di elevarsi... ».

Su quest'ultimo dialogo finisce l'edizione italiana del film: madre e figlio si abbracciano, poi Tom si allontana e la sua figura quasi scompare all'orizzonte, sul costone di una montagna.

Ma Ford non termina qui nell'edizione originale, il viaggio della miseria riprende, quell'autocarro squassato riprende il cammino verso l'ignoto perché la cattiveria degli uomini non ha fine. Anche i perseguitati allora diventano duri, cattivi, anche i poveri, gli umili, di fronte alla cattiveria degli altri si ribellano, acquistano coscienza: dice la madre in uno stupendo dialogo con il padre: « E' questo che ci fa duri. I ricchi vengono su e muoiono, i loro figli non sono buoni e si spengono. Ma noi, i poveri, continuiamo a venir su... Noi siamo la gente che vive, non ci posson spazzar via... Non ci possono annientare. Noi continueremo ad andare avanti. Perché noi siamo il popolo... ».

John Ford cattolico

Guido Aristarco (1) ignorando la versione originale, chiude la sua nota sul film, spiegando: « la smorzata drammatizzazione del film (quel finale attenuato che lasciava i Joad felici nel campo governativo, significava quasi cancellare la visione dell'ira e del furore che spicca nelle ultime pagine del romanzo) è da ricercarsi in quell'*impasse* di cui parla appunto il Lawson (2) e nella natura del regista ». La natura del regista cui si allude è la natura « romantico-cattolica » di Ford. Ma solo a chi guarda al cattolicesimo con gli occhi miopi può sfuggire, invece proprio l'apporto rivoluzionario e progressivo per la comprensione del mondo moderno contenuto nella Religione di Cristo. E Ford proprio perché cattolico ha potuto affrontare nel film questo argomento tremendo della miseria, proprio perché cattolico è riuscito ad andare fino in fondo con tutte le conseguenze di un discorso da altri confuso o preso a bersaglio per una speculazione politica. Proprio perché cattolico Ford può mettere in bocca a Tom queste parole: « Si mamma hai ragione, con la forza non si arriva mai a niente, ma comunque qualcosa si può fare per trovare una soluzione, per risolvere il problema, per scoprire che cos'è che non va... e se c'è un modo per mettere d'accordo gli uomini. Perché non deve essere una cosa impossibile... ».

(1) Film di questi giorni su « Cinema », n. 88, n. s., pag. 338.

(2) J. H. Lawson: « Teorie e tecnica della sceneggiatura », Roma, « Bianco e Nero », editore, 1951.

Salerno ora X è quel *Walked in the Sun* che Milestone diresse nel 1946 traendolo da un racconto di guerra di H. Brown.

Un film vero sulla guerra è sempre un fatto eccezionale, la guerra nel cinema quasi sempre rappresentata anche nei migliori dei casi (vedi *Bastogne*) come una cosa, se non altro, eroica e visibile, mentre i fanti che ritornano dal fango e dalle trincee ricordano solo paura, silenzio e morte. Morte invisibile, morte senza nemici. Milestone ha avuto il merito di mettersi con la macchina dentro una di queste buche che gli uomini chiamano trincee, di mettersi a contatto con il soldato, scocciato, impaurito, affamato, con il comandante talmente snervato da piangere, da buttarsi per terra in preda ad una crisi. Questa è la guerra. Silenzio: un altura, qualche colpo sparato da chissà dove, un aereo che mitraglia. Campi di grano sotto il sole d'Italia, per «una passeggiata al sole», passeggiata di morte. Tutte qui. Alla fine, pochi i superstiti, gli amici perduti per sempre, speranze e illusioni troncate (a casa al ritorno si sentiranno estranei) per la conquista di una baracca nei prati: una posizione avanzata, come dirà il comunicato. Non credo che dopo un film come questo possa venir in mente a qualcuno di parlare della guerra come un fatto di giovinezza, stupendo. Soprattutto poi se si completa questa immagine con quanto ci mostra un altro film, dirci quasi completamentare, e cioè *Uomini* di Fred Zinneman. Scritto e sceneggiato da Carl Foreman il film (che inespugnabilmente a Roma continua ad essere inedito) inizia con una scena di guerra, una pattuglia che avanza in una qualsiasi parte del mondo.

« Uomini » di F. Zinneman

Ad un certo punto raffiche di mitra invisibili abbattono gli uomini. I morti finiscono là, sotto il sole, dimenticati per sempre; i feriti tornano a casa, passano duri e snervanti giorni nell'ospedale da campo, tornano in patria amareggiati per sempre. Il film ci mostra un gruppo di questi uomini feriti alla spina dorsale, immobilizzati agli arti inferiori, insensibili, morti dal basso: un troncone privo di vita, uomini costretti a trascinarsi a forza di braccia, impotenti, perduti, chiusi in sé stessi da un tenace rancore. Questi gli uomini. Parlare a loro di patria, di umanità di fratellanza è un controsenso. Riderebbero in faccia, rimpiangerebbero il loro sacrificio. La loro vita è nelle mani dei medici sconfitti perchè le ferite morali sono più difficili a vincersi delle ferite materiali. E questa gente non vuole più vivere.

E se qualcuno riesce a reagire, riesce a superare la barriera dell'incomprensione, riesce ad avvicinare una donna che conosceva sin da quando era bimbo, e con questa riuscirà sposarsi (ed è forte quell'immagine di lui che si sforza di stare in piedi di fronte all'altare e poi crolla per terra quando dovrà porgerle l'anello) dopo, nel silenzio della casa, la vita si fa muta, i due non possono amarsi si guardano come sperduti, come estranei, come due solitari. Zinneman riduce il film all'essenziale, si in sguardi e in sensazioni sincere, e fa di Marlon Brando e di Teresa Wright due personaggi vivi, indimenticabili.

Vi sono dei film per i quali è quasi impossibile uscire fuori da una critica impressionistica, da una critica insomma che faccia astrazione dal ricordo di immagini e di momenti poetici.

« Il fiume » di Jean Renoir

Il fiume di Jean Renoir è tra questi. Spiegarsi la posizione « morale » di un regista di fronte a certi problemi, è facile solo per quei film che presuppongono, appunto, questa problematica, questa posizione critica verso una

società in corruzione, come ad esempio, in *La Règle du jeu*, un pretesto, per guardare l'Europa dalla finestra critica di chi preavvertiva la sciagura degli anni recenti. Per i film, invece, di un più tenace carattere poetico, è più difficile scoprire completamente questi limiti di una posizione critica in senso sociale.

India impressionistica

Il fiume rappresenta la scoperta dell'India, però non come problema politico e culturale, non come entità religiosa o sociale, ma come fatto impressionistico, pittorico, come fatto d'immagine e di gusto. E' evidente che Renoir si è posto a guardare questa terra, per più aspetti chiusa e misteriosa allo straniero, con l'occhio dello scrittore, per trarne effetti d'ambiente e non di contrasti politici. E' il colore, l'aria, e il caldo opprimente che aiuta a meglio riflettere quella prospettiva di uomini e cose, che interessava il regista. E' insomma lo sfondo da dare alla storia, ai personaggi di un dramma intimista, raccolto a mo' di parabola con un inizio e una chiusa ideale; le barche sul fiume, la rete di un pescatore, il canto tipico a nenia, l'acqua appena mossa dalla corrente e quella mistica contemplativa delle cose che dà al racconto un clima particolare. E qui occorre non dimenticare quegli occhi di Harriet, una bambina adolescente, con la voce aspra, con la sua sensibilità di poetessa, quegli occhi che guardarono l'India per poi ricordarla da grande, per appunti ed immagini. Il racconto, infatti, di Rumer Godden, dal quale Renoir ha derivato il film, è un racconto evocativo, preciso nella accurata descrizione degli stati d'animo, soprattutto nella resa della psicologia giovanile, un po' freddo nella poesia del ricordo, nella magica bellezza evocativa, nella capacità di esprimere, in sintesi drammatica, una emozione: elementi poetici e narrativi, questi, che invece vi ha aggiunto nel film di Jean Renoir.

Come ne
« La grande illusione »

Renoir, infatti, sa narrare, dar scioltezza a un racconto, ma anche arrestare l'attimo di una composizione, il silenzio di una parola, il gesto di un atteggiamento. Così è stato per *La grande illusione*, con quegli uomini generosi e nemici, con quella Germania colta in sintesi al di là dei finestrini del treno, l'agghiacciante silenzio attorno alla tavola apparecchiata, la mano che stringe un fiore alla morte di Von Stroheim, i rapporti tra Jean Gabin e Dita Parlo in quella ariosa solitudine dei campi. A ricordarlo, il film mostra di continuo quelle ampie areate di silenzio che sono testimonianze di una solidità poetica e narrativa. La polemica pacifista diviene quindi esigenza di libertà, esigenza di vita nuova, idealismo realista di chi sa non perdere la fiducia negli uomini. La stessa esigenza, in fondo, che ritroviamo nel *Fiume*, la stessa esigenza che fa fare al vecchio John il brindisi ai bambini, vittime dei grandi impazziti nella guerra senza scopo. La stessa preoccupazione morale, quindi, del suo film migliore, la stessa esigenza di non perdere quella continuità di idee anche in un film nel quale, come si è detto, Renoir ha voluto dichiaratamente non porsi dei problemi sociali pratici, connessi al luogo dell'azione. *Il fiume* è un film che potremmo definire intimista, pacato nella discrezione, che guarda a fondo i problemi morali per approfondirne una introspezione psicologica, quasi per dare alle cose una nuova proporzione e ai personaggi una presenza che vada al di là della semplice evocazione fisica. Così Harriet è una ragazza viva, i suoi rapporti affettivi reali, studiati anche nei gesti e nelle sfumature; John, il giovane mutilato, un personaggio che pur nei brevi tratti lascia scorgere le pieghe di una solitudine dolosa; Valerie, una capricciosa ed impulsiva ragazza proclive all'abbandono ma pronta a ferire e a reagire; e Melanie, chiusa, sconcertan-

te, indiana occidentalizzata, alla continua ricerca di sé. Tra loro, in mezzo a loro, la vita, i rancori, i dispetti, l'amore; e, sopra tutti, questa India, ricordata per appunti, come sanno vedere gli occhi sensibili di una giovinetta, in quel mondo del ricordo in cui davvero un gesto è più importante di una azione e nel quale un sorriso acquista una particolare prospettiva.

Renoir ha tratto dal racconto di Rumer Godden lo schema narrativo, lo ha arricchito di annotazioni personali, di visioni ed immagini nuove, rovesciando la proiezione poetica: la morte di Bogy acquista così una concisione drammatica notevole: il silenzio del pomeriggio afoso, le brevi carrellate in avanti sui corpi addormentati nella siesta dissolte in altre carellate all'indietro, e poi Harriet che ha come un presentimento, la ricerca tra gli alberi, la scoperta del fratellino ucciso dal cobra e quel nome appena sussurrato sulle note di una nenia di zufolo, Bogy, Bogy, Bogy... E poi un grande silenzio attorno alla tavola apparecchiata, quei colori lividi, desolati: «E' impossibile mangiare, come se non fosse accaduto nulla, come se Bogy non ci fosse mai stato...». Lo stesso silenzio attorno a quella tavola, come ne *La grande illusione*, un silenzio attonito, impossibile a rendersi a parole.

A frantumare il film nel ricordo vengono fuori mirabili frammenti: la «corsa nel boschetto», preciso nei movimenti come un balletto, con quel rincorrersi muto tra le piante esotiche, sotto il sole luminosissimo, con quella musica da *ouverture*, e l'acerbo bacio tra John e Valerie (e il dolore attonito di Harriet che dirà tra sé «il mio primo bacio ricevuto da un'altra...»); «la festa del rosso», nella primavera dei colori prorompenti, la «favola del Dio Krishnu» interpretazione a balletto di Melanie; e sempre quel fiume che lo si vede in panoramica con le sue scale che scendono da un mondo agitato, alla calma delle acque, quel fiume che è il *leitmotiv* del film, quel fiume di cui Harriet dirà: «Il fiume scorre, il mondo gira — alba e lumi, mezzanotte e mezzogiorno — il sole segue il giorno, notte ... stelle luna — il giorno finisce, la fine comincia...».

Un Renoir questo de *Il fiume* che si riinserisce nella tradizione migliore (dopo la parentesi infelice de *La donna della spiaggia* e del *Diario di una cameriera*) nella tradizione di *La grande illusione*, di *Una partie de campagne*. Un Renoir che ha affinato la sua sensibilità narrativa, che ha smussato gli angoli morti, che ha fatto il racconto sempre più conciso e indispensabile. Un Renoir che sa valutare l'esatta misura del ritmo, che sa la giusta misura di un gesto, di uno sguardo, di una parola.

Nonostante le grandi possibilità del cinema di ricreare il passato, di rappresentare l'iperbole, di poter dar consistenza alle ombre più immaginose della nostra fantasia, il film d'arte è quasi sempre un film intimista, muto, povero d'ambienti, senza fasto, fuori da ogni appesantimento barocco, racchiuso nel suo piccolo mondo di sguardi, di sfumature raccolte, di gesti e di frasi appena sussurrate. Il cinema inglese intimista ha già il suo capolavoro in quel *Breve incontro* di Lean, appunto un incontro breve tra due persone, un incontro borghese tra una signora e un medico di età media, incontro casuale, breve nel tempo, denso di significato. Lean, pare, raccontò una storia autobiografica, l'incontro della sua vita, apparentemente senza sviluppi in profondità, ricco di nuove sensazioni, di nuove scoperte. La vita in quel film veniva analizzata dal fondo,

«Addio Mr. Harris»
di A. Asquith

i personaggi definiti, rappresentati compiutamente, nelle loro sfumature impercettibili proprio in quei gesti più nascosti — i moti dell'anima che solo la poesia sa metter fuori, in evidenza.

Anthony Asquith ci distende ora sullo schermo il dramma di Terence Rattigan, *Browning Version*, la storia di un professore pignolo, in apparenza meschino, insensibile, severo, l'«Himmler del collegio», con la sua vita in apparenza senza problemi, scialba con la moglie troppo cerimoniosa per non essere una ipocrita donnaiola borghese. Come François Mauriac, anche Asquith e Rattigan hanno voluto però non accontentarsi di questa presentazione in esterni, la famiglia apparentemente tranquilla è stata laboriosamente rovesciata dal fondo, la facciata abbattuta, scrutato l'interno. Ed ecco la donna rivelare nelle pieghe non ancora avvizzite della sua carne, una insaziabile sete d'amore, una insoddisfatta bramosia sessuale che la spinge fuori di casa, felice di «trecare» con un giovane professore di fisica del vecchio collegio. E lui, Mr. Harris, incapace di amore, umiliato, sferzato dalla donna, chiuso dentro se stesso, in un apparente distacco, in una apparente indifferenza, in un apparente disprezzo per il mondo dei suoi simili, muore in silenzio. Unica soddisfazione avuta sin da giovane, l'amore per i classici, greci e latini: Eschilo, soprattutto, di cui sin da allora si appassiona a tradurre l'«Agamennone».

Vita squallida, una casa che è una prigione di sensi, di affetti repressi, di odii esasperati sino a scoppiare in quegli sguardi cattivi della donna, in quella risata che stronca la commozione di Mister Harris per un regalo ricevuto da un allievo (il primo regalo della sua vita: una edizione della preziosa versione dell'«Agamennone» fatta da Browning, «Non è un regalo, è un tentativo furbo di corromperti per strapparti la promozione...»). La risata cattiva della donna e quel pianto interrotto è più di un dolore, di un dramma. L'uomo già stanco, malato, costretto a interrompere persino l'insegnamento, si rinchiude in se stesso ancor più, rigetta e rimpiange quell'attimo di commozione sincera.

La «grazia» degli uomini

Da tanta cattiveria è difficile risalire, uscirne fuori senza la Grazia. Mauriac vi sarebbe giunto. Asquith, invece, la «grazia» la trova nella solidarietà degli uomini; di un uomo, anzi, nell'amante della moglie, proprio nel peggiore degli uomini, che rabbrivendo al contatto della malvagità della donna, risale fuori dal baratro e con sé si porta Mr. Harris. Così questi, l'ultimo giorno dell'anno scolastico, al congedo con i suoi allievi ostili, ritrova se stesso: non sa più fare discorsi forbiti, pieni di inutili citazioni latine, dice semplicemente: «Perdonatemi ragazzi se non vi ho saputo infondere amore e simpatia, perdonatemi se non sono riuscito a farvi voler bene da voi...».

Finisce il film, e attorno al professore c'è per la prima volta un po' di calore. Finisce il film e tutto quel che è accaduto è accaduto dal di dentro, in silenzio, nell'uomo.

Racconto semplice, fatti veraci, sensibilità attenta. Asquith ha scelto gli interpreti uno per uno badando alla loro recitazione con una attenzione quasi ossessiva, curandola sin nei dettagli perché appunto film di sguardi, di gesti, di impercettibili emozioni: Michael Redgrave; il professore Harris, personaggio meticoloso, di cui ogni atteggiamento, ogni gesto è vivo, preciso, studiato; Jean Kent, donna al tramonto, ma di lussuria non ancora spenta, un personaggio analizzato a fondo, studiato, quasi rivissuto attimo per attimo in quel suo continuo sfaldarsi; il collegio, la vita «normale», le abitudini, le convinzioni, un piccolo mondo di provincia, i professori, le mo-

gli dei professori, il Signor Preside...; una vita grigia, senza avvenimenti alla superficie. Ogni ora il suonar delle campane, l'inizio e la fine delle lezioni, gli incontri nel cortile, i saluti. Asquith ha visto tutto ciò con occhio di scrittore, ha *narrato* tutti i suoi personaggi, ne ha messo in evidenza i caratteri. E il film resta indubbiamente tra i migliori che egli ha diretto, tra i più seri, della corrente stagione.

EDOARDO BRUNO



FILMCRTICA A VENEZIA

In occasione della XIII Mostra d'Arte Cinematografica, FILMCRTICA uscirà con due numeri speciali dedicati alla manifestazione.

Pubblicherà tra l'altro articoli di: Nicole Ciarletta, Guglielmo Petroni, Giovanni Calendoli, Antonio Petrucci, Alfredo Di Laura, Rudi Berger, Barthelemy Amengual, ecc.

L'ARTE DEI TECNICI

di

PAUL ROTH

SE DOVESSIMO giudicare il contributo inglese all'arte del film dalle opere inglesi proiettate a Venezia, il nostro giudizio sarebbe molto unilaterale. Non potremmo però attribuire agli organizzatori della Mostra la responsabilità di tale fatto, né addebitarla soltanto alla maniera con la quale la scelta dei film è compiuta dalle organizzazioni commerciali inglesi. Le cause sono diverse, ed il problema suscita altri problemi che spetterà agli organizzatori di una qualsiasi mostra cinematografica internazionale di affrontare e risolvere.

In primo luogo, molti critici sono d'accordo nel giudicare il periodo che va dal 1942 al 1947 come il più vivo ed il più interessante dal punto di vista estetico nella storia del cinema inglese. In questo breve giro di tempo i registi inglesi sono riusciti ad esprimere attraverso il cinema qualcosa che si avvicina con potente immediatezza alla vita reale, ed i loro film hanno interpretato con autentica profondità i sentimenti che animavano tutto il popolo inglese e una rilevante influenza esercitò l'orientamento realistico che prima di allora era stato quasi esclusivamente limitato ai documentari, che ebbero un notevole sviluppo dopo il 1930. Come ha scritto l'illustre critico Dilys Powell. « abbiamo visto che anche nel film a puro intreccio vi è una maggiore richiesta di accortezza e di comprensione. Gli inglesi non si accontentano più di pure fantasie, essi sanno anche apprezzare l'interpretazione dei fatti comuni della vita quando questi siano interpretati con finezza immaginativa. In tal modo il film inglese di creazione non solo ha scoperto un suo mondo, ma anche un pubblico che lo apprezza. Se riuscirà a conservare il livello artistico e tecnico ora raggiunto, oltre ad un pubblico nazionale potrà conquistare un pubblico internazionale » (1).

Soltanto tre dei film proiettati alla Mostra dal 1942 al 1947 appartengono al periodo di guerra, pochi per chi dovesse dare un giudizio sul cinema inglese. I critici ed il selezionato pubblico di questa manifestazione non poterono mai vedere opere come *The Way Ahead* di Carol Reed, *The Foreman went to France* di Charles Frend, *In Which We Serve* di Noel Coward e David Lean, *Nine Men* di Harry Watt, *Millions Like Us* di Frank Launder e Sydney Gilliat, *We Dive at Dawn* di A. Asquith, *The 49th Parallel* di Powell e Pressburger, *Next of Kin* di Thorold Dickinson e *San Demetrio, London* di Frend. E' stata una delle tante disgrazie della guerra. Nel 1944 Richard Winnington, il più acuto ed il più informativo critico cinematografico inglese, così si esprimeva circa questo periodo essenziale del cinema britannico: « Il nostro contributo all'arte del film, che penetra nella mente delle masse e che ne

(1) *Since 1939* (Phoenix House, Londra). Vedi il capitolo sul cinema di Dilys Powell.

tocca i sentimenti più potentemente di qualsiasi altra, ha superato tutto quello che la vasta organizzazione di Hollywood è riuscita a produrre negli ultimi tempi, sia per la qualità che per la sua sincerità espressiva » (2).

Un'altra ragione per la quale molti notevoli film inglesi non sono stati inviati alla Mostra di Venezia deve essere ricercata nel fatto che essi erano stati già presentati ad altri Festival. Troviamo quindi con nostra grande sorpresa che a Venezia non giunsero mai film famosi come *Brief Encounter* e *Great Expectations* di David Lean, *Dead of Night* di Ealing, *Queen of Spades* e *Gaslight* di Thorold Dickinson, *The Wooden Horse* di Jack Lee, *Wiskey Galore* di McKendrick, *The Third Man* di Carol Reed, *The Rake's Progress* di Sidney Gilliat, *The Change of a Lifetime* di Bernard Miles e *It Always Rains on Sunday* di Robert Hamer. E' un vero peccato.

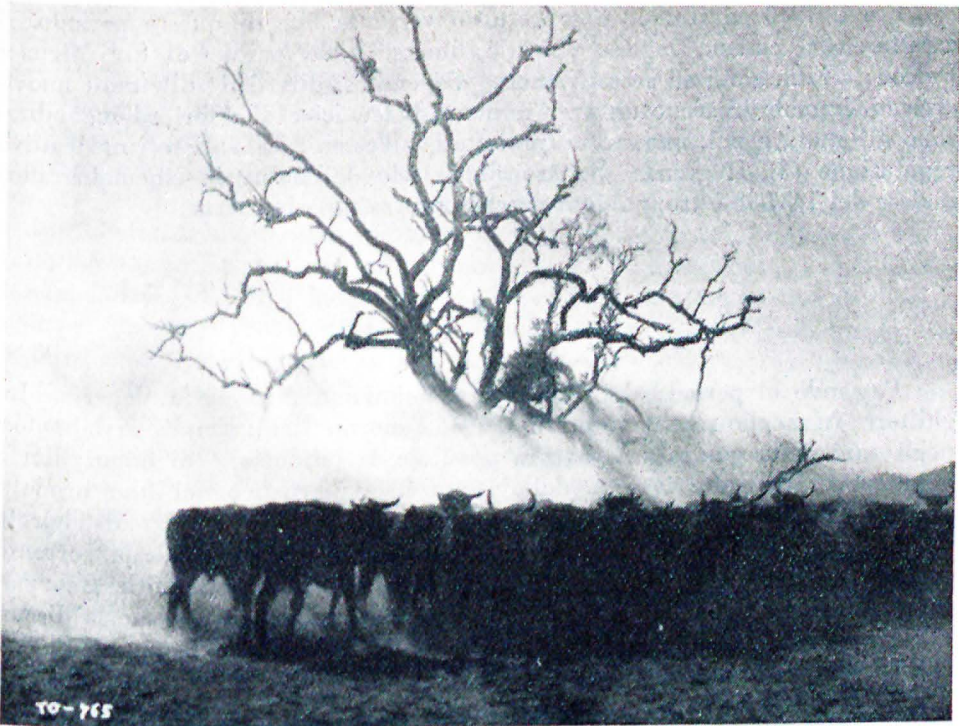
La terza ragione è costituita dalla difficoltà abbastanza comprensibile, che incontra un'organizzazione commerciale nazionale, nel dover scegliere tra i film che hanno un forte successo di cassetta e i film di alto merito artistico. In genere si finisce, in questa scelta, con l'arrivare ad un compromesso. Indubbiamente se una casa cinematografica inglese crede di aver prodotto un film che ha buone probabilità di successo commerciale nel mercato internazionale, farà di tutto perché sia presentato alla Mostra di Venezia. Se il film avrà la fortuna di essere premiato, potrà certamente avvantaggiarsene nella distribuzione commerciale che seguirà. Ma poiché il cinema è quella grande equazione non risolta, che tutti sanno, tra l'industria e l'arte, questi film a grande potenzialità commerciale possono al tempo stesso essere di scarso valore estetico. Purtroppo è assai raro che un film, da qualsiasi paese provenga, trionfi in tutti e due i sensi. Risfogliando la pubblicazione « 2000 Film a Venezia » trovo un notevole numero di film inglesi che, sia per ragioni artistiche sia per ragioni tecniche, non meritavano certo di essere presentati ad alcun festival cinematografico serio. Ometterò i titoli: è meglio dimenticarli.

Il mio atteggiamento verso il cinema inglese, quale è rappresentato dai film proiettati alla Mostra di Venezia negli ultimi venti anni, deve quindi tener conto dei tre fattori ora esposti, o ne risulterebbe altrimenti una poco onesta rassegna.

Nel considerare i film presentati è conveniente dividerli in due gruppi distinti, quelli di prima della guerra e quelli del dopoguerra. Mi occuperò in seguito dei documentari e dei film a carattere specializzato.

Gli anni che vanno dal 1932 al 1939 assumono nel cinema inglese una caratteristica comune: a parte il fatto di essere stati girati in Inghilterra, pochi film rivelano un carattere schiettamente inglese. Occorre ricordare che in questo periodo Alexander Korda, in seguito al notevole successo internazionale riportato con *The Private Life of Henry VIII*, riempiva la sua roccaforte cinematografica di Denham con una brillante schiera di talenti importati dagli altri paesi d'Europa e da Hollywood. Più o meno la stessa cosa avveniva negli studi della Gaumont-British, in quelli di Elstree della Associated-British ed in quelli di altre case. Era allora pacifico ritenere che un film inglese poteva riscuotere un successo internazionale soltanto se prodotto da un gruppo di cineasti cosmopoliti. Nei libri sul cinema si vedono spesso riprodotti fotogrammi tratti da film romantici di questo periodo, che ne danno un'idea del tutto falsata. E' comunemente riconosciuto che i migliori fotogrammi provengono in generale dai film peggiori. Il bello stile nei

(2) *News Chronicle*, 17 aprile 1944.



« The Overlanders » di Henry Watt

costumi e nella scenografia favorisce la cinematografia statica e gli intrecci a recitativo imbellettato.

Quella fu certamente l'era cosmopolita del cinema inglese. Riandando ai nomi delle persone cui dobbiamo i costosi e spesso tecnicamente eccellenti film di quel tempo, possiamo elencare la seguente schiera di bei talenti (escludendo stelle e attori): i fratelli Korda, Max Shach, Lajos Biro, Kurt Bernhardt, Jacques Feyder, Paul Czinner, Georges Périnal, Otto Kanturek, Franz Planer, Erich Pommer, Paul Stein, Mutz Greenbaum, Andrei Andreiev, Lothar Mendes, William Cameron Menzies, Josef von Sternberg, Count Tolpizt, Gabriel Pascal, Karl Grune, Frederich Feher, Eugen Schuftann, Tim Whelan, Victor Schertzinger, Eugene Fremke, Berthold Viertel ed Ernst Ster. Molti fra questi furono indubbiamente artisti di grande merito.

Fra i film di produzione britannica proiettati alla Mostra di Venezia durante quel decennio (1930-1939) ritengo che soltanto sei meritassero di essere inviati, e cioè *Man of Aran* di Flaherty, *The Ghost goes West* di René Clair, *Farewell Again* di Pommer e Whelan, *The Edge of the World* di Michael Powell, *Pygmalion* di Anthony Asquith e forse *Victoria the Great* di Herbert Wilcox. Fra questi, i due migliori derivavano dalla scuola del documentario. Non figura nell'elenco il film di A. Korda, *Rembrandt* (una delle sue opere più sensibili e più personali), né alcuno dei rapidi « gialli » di Alfred Hitchcock che si distinsero tra i film prodotti dal gruppo della Gaumont-British presieduto da Michael Balcon: *The Man who Knew too Much*, *The Thirty-Nine Steps*, *The Secret Agent* e *The Lady Vanishes*. Anche il modesto film *Little Friend* di Berthold Viertel, *On the Night of the Fire* di Brian Desmond Hurst e *Bank Holiday* di Carol Reed furono gravi omissioni.

Fra il 1930 ed il 1940 e soprattutto verso la fine di questo periodo, il carattere del cinema inglese può riassumersi nelle parole di Sir Michael Balcon: « Film gonfi ed eccessivamente dispendiosi diretti da dilettanti nuovi-arrivati, immobilizzarono un gran numero di tecnici e di attori ed ingombrarono gli studi, e poi, una volta proiettati all'estero, ci valsero una cattiva reputazione (3). Il grande disastro finanziario dell'industria cinematografica inglese del 1937-38 è troppo noto perché occorra qui riparlare.



Passando al periodo del dopoguerra, dobbiamo dire che a Venezia l'Inghilterra fu meglio rappresentata. Nel 1946 l'enorme Rank Empire sviluppatosi negli anni della guerra rese ancora possibile la produzione di buoni film a carattere prettamente inglese, dello stesso livello artistico dei film prodotti durante la guerra e di cui ho parlato sopra. *Men of Two Worlds* di Thorold Dickinson e *The Way to the Stars* furono gli ultimi aneliti della corrente realistica, e quest'ultimo è forse il miglior film di Anthony Asquith. *Henry V* diretto da Laurence Olivier fece colpo in tutto il mondo e riaccese la discussione pro e contro l'interpretazione cinematografica dei drammi di Shakespeare. Il quarto film proiettato alla Mostra nel 1946 fu il pittoresco *The Thief of Bagdad* di A. Korda, per quanto girato sei anni prima. Se questo vecchio film trovò accesso alla Mostra, è un vero peccato che non siano stati proiettati anche i seguenti film prodotti più o meno alla stessa epoca: *The Stars Look Down* di Carol Reed, *Gaslight* di Thorold Dickinson, *Thunder Rock* dei fratelli Boulting e *Love on the Dole* di John Baxter. Gli anni 1945 e 1946 videro anche la produzione dei due migliori film di David Lean: *Brief Encounter* e *Great Expectations*, ma né l'uno né l'altro fu proiettato a Venezia.

L'anno seguente furono inviati alla Mostra i primi esempi di quanto si realizzava negli studi di Ealing. Fin dai primi anni della guerra Sir Michael Balcon ad Ealing, senza nessun scalpore e con mezzi finanziari modesti, aveva dato l'avvio ad uno stile realistico che doveva molto al documentario, e tra questi Harry Watt e Alberto Cavalcanti. La nuova scuola di Ealing può essere criticata a seconda dei punti di vista, ma si deve tuttavia riconoscere che le opere da essa prodotte rivelano un'impronta nazionale più netta di quella rilevabile nei film realizzati da altre case.

Nel 1947 fra i contributi inglesi si fecero notare i film *Frieda* di Basil Dearden e *The Overlanders*, tratto da un soggetto australiano, di Harry Watt, come anche *Odd Man Out* che molti critici considerano la migliore opera di Carol Reed. Tra i film allora prodotti in Inghilterra questo fu certamente uno dei più intelligenti e più sensibili.

Nel 1948 la Empire di Rank conobbe il suo apogeo, e dai suoi teatri partirono per la Mostra *Hamlet* di Laurence Olivier e *Oliver Twist* di David Lean. Ambedue film fortemente stilizzati, ideati con preciso senso formale, che dimostravano per lo meno come negli studi inglesi il cinema nei suoi aspetti tecnici, fosse enormemente progredito. Dagli studi di Rank uscì anche il film a sfondo di balletto, *The Red Shoes* di Michael Powell e Emeric Press-

(3) « Twenty Years of British Film » (Falcon Press, London 1947) di Balcon, Lindgre, Hardy e Manvell.

burger sul valore del quale la critica è rimasta divisa. Carol Reed — sotto l'egida di Korda, dobbiamo notarlo — diresse *The Fallen Idol*, altro esempio di quella padronanza della tecnica che doveva dargli fama internazionale.

Ma, come nel 1937, la sorte era ormai decisa. La Rank Empire stava per essere investita da una marea di perdite finanziarie gigantesche, ed era costretta a ridurre ad un minimo le sue attività di produzione. La lezione fornitaci dalla guerra — tanto evidente ad alcuni di noi — non aveva avuto il suo effetto. Rank incorse a Pinewood negli stessi identici errori che aveva fatto capitolare Korda dieci anni prima. Non si era reso conto di due fattori fondamentali: in primo luogo che, se si spendono favolose somme di denaro, non per questo si producono film di buona qualità; e, in secondo luogo, che le cifre gigantesche investite in film inglesi possono solo eventualmente riguadagnarsi sul mercato americano, perchè questa speculazione è sempre stata assai rischiosa. Nel frattempo Alexander Korda era ritornato dall'America alla fine della guerra, e, fornito di nuove disponibilità finanziarie, si trovava in grado di far suoi ad uno ad uno i registi che uscivano dagli studi del Rank con larghe esperienze. A. Korda si circondò di persone come Carol Reed, David Lean, M. Powell, E. Pressburger, Launders e Gilliat, ed altri dello stato maggiore del Rank. Ma ancora una volta la tentazione di spendere enormi somme ebbe il sopravvento: *Anna Karenina* e *Bonnie Prince Charles* furono imprese costose e Korda non tardò a trovarsi costretto a contrarre un prestito di tre milioni di sterline dall'Ente per i finanziamenti cinematografici del Governo inglese.

Dal 1948 ad oggi il film inglese ad intreccio si è allontanato dalla viva rappresentazione del mondo attuale. Vi sono state, è vero, notevoli eccezioni, specie tra i film prodotti negli studi di Ealing, ma i soggetti hanno dimostrato una tendenza a divenire sempre più letterari ed i registi a divenire sempre più involuti nello stile e nella tecnica, a danno del contenuto intrinseco dei film. Volti alla ricerca di una perfezione tecnica i registi sono restati sordi al pulsare della vita quotidiana. La fantasia romantica è sembrata il fine da raggiungere, fatto, questo che potrebbe dar luogo a strani commenti sociologici, se si pensa che l'Inghilterra si trovava allora alle prese con l'« austerità » del dopoguerra.

Nel 1949 fra i film inglesi proiettati alla Mostra conquistò senz'altro il primato *Kind Hearts and Coronets* ottimamente diretto da Robert Hamer. I film *The Blue Lagoon* della Rank Empire diretto da Frank Launder e *The Elusive Pimpernel* diretto da M. Powell e E. Pressburger rivelano il desiderio di evadere nel vuoto romanticismo. *Scott of the Antarctic* di Charles Frend, epico tentativo degli studi di Ealing, era troppo imponente per commuovere profondamente, e *The Last Days of Dolwyn* di Emlyn Williams troppo lento nel suo stile teatrale. E di nuovo due importanti film inglesi non giunsero alla Mostra. *The Third Man* di Carol Reed e *Queen of Spades* di Thorold Dickinson, entrambi eccellenti esempi di abilità tecnica.

Nel 1950, ultimo anno esaminato nella presente rassegna, troviamo qualche nuovo ritorno verso il realismo. *Blue Lamp* e *State Secret* di Sidney Gilliat, *Seven Days to Noon* di John Boulting sono apparsi film melodrammatici a movimento rapido, che, come Hollywood e Hitchcock fanno, sono cinema solamente in parte. *Give Us This Day* di Edward Dmytryk, racconto essenzialmente americano, per quanto prodotto in uno studio inglese, è un film realizzato con ogni cura, ma anche, come la versione del romanzo di Mary Webb *Gone to Earth*, non è riuscito né vitale né convincente. Forse il nostro

migliore contributo dell'annata è stato il film sottomarino prodotto da Jay Lewis e diretto da Roy Baker *Morning Departure*, che ci ricordò il periodo della guerra. Occorre rammentare che quattro film importanti — *The Wooden Horse* di Jack Lee, *Odette* di Wilcox, *The Chance of a Lifetime* di Bernard Miles e *Whisky* di McKenrick — non furono inclusi nella selezione destinata alla Mostra.

Così si vedrà che, mentre i film inglesi sia di prima della guerra che del dopoguerra, arrivarono a Venezia in gran numero, alcuni importanti per una ragione o per un'altra non vi furono proiettati. Cadrebbe quindi in errore il critico o lo storico che tentasse di formare un onesto giudizio complessivo sul film inglese a soggetto basandosi sui resoconti delle Mostre di Venezia. Con poche e notevoli eccezioni recenti, il film britannico a soggetto ha raggiunto il suo più alto livello di umanità e di vitalità negli anni fra il 1942 e il 1946.



Volgendoci al campo del film documentario ed educativo, campo nel quale la Gran Bretagna si è conquistata un invidiabile prestigio dal 1930, troviamo nuovamente che molti dei più illustri esempi non sono mai stati presentati alla Mostra. Negli anni immediatamente precedenti la guerra, solo *Contact* (1933), *Shipyard* della Gaumont-British e *The private Life of the Gannets* della G. B. Instructional LTD (1935), *Nightmail* della G.P.O. Film Unit e *The Mine* di G. B. Holmes (1936), *Monkey into Man* della Strand Film Company, *North Sea* della G.P.O. Film, *Oil from the Earth* della Asiatic Petroleum Co. (1938) rappresentarono quanto vi era di meglio. Opere che nella storia del documentario inglese del 1930 hanno l'importanza di *Industrial Britain* di R. Flaherty e di J. Grierson, *The Song of Ceylon* e *Children at School* di Basil Wright, *Weather Forecast* di Evelyn Spice, *BBC: The Voice of Britain*, *The Londoners* e *Dawn of Iran* di John Taylor, *Housing Problems* di Elton e Anstey, *The Future's in the Air* di Alex Shaw, *We Live in Two Worlds* di A. Cavalcanti, *The Saving of Bill Blewett* di Harry Watt e molti altri non furono presentati. Gran parte del lavoro sperimentale del G.P.O. Film Unit, dello Strand Films, del Realist Film Unit e dello Shell Film Unit mancarono alla Mostra di Venezia. Dei film astrattisti di avanguardia a colori di Len Lye un solo esempio raggiunge Venezia: *Rainbow Dance*. D'altra parte parecchi lavori rappresentativi scientifici e medici del gruppo Gaumont-British Instructional furono inviati e ricevettero la consueta lode.

Come accadde per i film a soggetto, la lacuna lasciata dalla guerra fra il 1940 ed il 1946, significò la omissione di molti importanti documentari. Nessuno potrebbe fare una giusta valutazione del lavoro compiuto in Inghilterra nel campo del documentario senza prendere in considerazione i seguenti film: *Squadron 992* e *Target for Tonight* di Harry Watt, *Fires Were Started*, *Silent Village* e *Diary for Timothy* del compianto Humphrey Jennings, *Merchant Seamen* e *Coastal Command* di Jack Holmes, *Our Country* di Eldridge, *The Harvest Shall Come* di Max Anderson, *The True Glory* di Carol Reed e Garson Kanin, *Desert Victory* di MacDonald e Boulting, *Ferry Pilot* e *Western Approaches* di Pat Jackson, *Close Quarters* di Jack Lee, *Blood Transfusion* di Hans Neiter e Rotha e *World of Plenty* di Rotha. Queste opere rappresentano altrettante pietre miliari nello sviluppo del documentario inglese.

benchè nel 1946 e nel 1947 né *Children on Trial*, né *The World is Rich* siano stati proiettati. Comunque, un eccellente film per bambini, *Bush Christmas* di Ralph Smart ed un ammirevole film educativo, *Latitude and Longitude*, tennero alta la bandiera inglese nel campo delle specializzazioni. Dal 1948 in poi gli organizzatori della Mostra di Venezia decisero di dare un rilievo maggiore alle specializzazioni mediche, scientifiche, sociali e via dicendo — e la vena degli inglesi per questo tipo di lavoro si dimostrò notevole e culminò nel premio speciale che per la prima volta fu assegnato, nel 1951, alla migliore scelta completa nazionale di film specializzati e documentari, Il premio, un duplicato del Leone di S. Marco, fu infatti istituito appositamente per dare un riconoscimento tangibile all'opera, considerata nel suo complesso, svolta dalla Gran Bretagna in questo campo del cinema. E così venne riconosciuta, su un piano internazionale, la particolare abilità tecnica sviluppatasi in Gran Bretagna e valevole anche ai fini della produzione di film a soggetto.

Non si tratta certo di una maestria nata da un giorno all'altro, nè dalla guerra in poi. Essa ha una lunga storia dietro di sé; lunga, beninteso, nella relativamente breve storia della cinematografia. Benché molti film di primo ordine dedicati alla scienza ed alla cultura siano stati prodotti in altri paesi — ed in particolar modo in Francia, in Germania, negli Stati Uniti, e nella Unione Sovietica — solamente in Inghilterra tale produzione ha preso la consistenza di un vero e proprio movimento. Ma in realtà questo si può dire di tutto lo sviluppo dei documentari in Inghilterra. Prima della fondazione della Empire Marketing Board Film Unit nel 1929, alcuni pionieri della cinematografia, come il compianto Percy Smith, Harry Bruce, Woolfe ed Oliver Pike, avevano prodotto di propria iniziativa, film del genere dei « segreti della natura ». Come ha bene osservato John Maddison, l'antica tradizione inglese dell'osservazione diretta della vita degli uccelli, degli animali e delle piante, che risale almeno fino al Settecento col famoso « Gilbert White » di Selbourne, sembra rivivere nella nuova arte cinematografica di oggi. Percy Smith (i cui film sono stati proiettati alla Mostra) fu un pioniere dotato di una rara sensibilità e seppe a meraviglia adoperare la macchina da presa per cogliere la bellezza della natura. Egli è stato probabilmente il primo ad applicare la tecnica cinematografica al rallentatore per mostrare il crescere delle piante.

Dobbiamo qui riconoscere il grande merito e la perspicacia di John Grierson e di Sir Stephen Pallents. Essi, che dirigevano la Emb Film Unit, compresero prima del 1930 la necessità di venire in ausilio al servizio di informazioni del Governo britannico con l'arte e la tecnica cinematografica, e realizzarono il loro intento. Inoltre J. Grierson avvertì che l'avvenire del cinema avrebbe dato ragione a chi non si fosse limitato alla sola produzione di film individuali per quanto brillanti, ma che occorreva mirare alla creazione dei centri cinematografici capaci di produrre regolarmente film di ottime qualità. E' davvero un peccato che nessuno abbia avuto la stessa idea nel campo del film a soggetto.

Fu così che dopo il 1930 andò formandosi un gruppo di centri cinematografici indipendenti, i quali non solo produssero lavori in numero crescente, ma al tempo stesso addestrarono un vasto corpo di tecnici e di specialisti (registi, soggettisti, scenografi, fotografi ecc.). Questi centri ricevevano ordinazioni sia dal Governo, che in tal modo corredeva di documentari i vari dipartimenti, o venivano finanziati dalle varie grandi organizzazioni nazionali dell'industria e delle comunicazioni come strumenti di un illuminato servizio di propaganda nei riguardi dell'opinione pubblica.

Dietro il documentario inglese sta l'importante esigenza del voler sempre venire incontro ad un bisogno pubblico e di adempiere ad una specifica necessità. A differenza del film spettacolare, per il quale gli incassi costituiscono l'indice del successo, il documentario non si basa principalmente su queste ragioni commerciali per la continuità della propria esistenza. Tale metodo di finanziamento dall'alto e su vasta scala avviene solamente in Gran Bretagna.

Il fatto che durante la guerra il film abbia potuto soddisfare innumerevoli esigenze — in relazione all'istruzione, alla ricerca, all'addestramento, alla necessità di tenere alto il morale del popolo, alla diffusione di informazioni e alla propaganda, nel senso più ampio, sia in Patria che oltremare — ha raddoppiato e quindi triplicato il numero dei cineasti specializzati. Dopo la guerra il bisogno di specializzazione si è fatto più che mai chiaro, e sono allora sorti vari centri intesi ad esplorare, nel campo della cinematografia, i particolari settori inerenti al problema dell'educazione collettiva. Per esempio la Shell Unit sotto la direzione di Sir Arthur Elton conquistò una fama mondiale — e un mercato mondiale — ai propri film che illustravano tutti gli aspetti e gli usi del petrolio e dei suoi affini, cioè un vastissimo campo che va dallo studio dell'atomo alla lotta contro la malaria. Parecchi di questi film furono proiettati alla Mostra nel 1949, compresi *Atomisation* di Bill Mason e Peter de Normanville e *Cornish Engine* di Armitage e Mason.

Un altro gruppo, che si è specializzato nello stesso modo è il Realist Film Unit, fondato nel 1936. Due serie dei suoi film hanno ottenuto riconoscimento mondiale. La prima è una serie di tredici film, prodotti tra il 1943 ed il 1948 sulla tecnica dell'anestesia per l'Imperial Chemical Industries. Questi film avevano uno scopo didattico, ma al tempo stesso erano brillanti esempi di regia e di vivacità espressiva. Come i film della Shell, essi sono stati tradotti in molte lingue.

La seconda serie dei film prodotti dal Realist Film Unit era dedicata alla salute ed alla psicologia infantile. I suoi registi dimostrarono una speciale padronanza. *Children Learning by Experience* fu proiettato alla Mostra nel 1948. Altri centri di eguale esperienza sono la Data Film Unit, la World Wide Pictures, la Basic Films, e le varie organizzazioni che lavorano sotto l'insegna dei « film producers » Guild. I loro film inviati alla Mostra comprendono *Three Dawns to Sidney*, *Five Towns*, e *Precise Measurement for Engineers*, mentre la sezione educativa della Gaumont British fu rappresentata da *Atomic Physics* ed altri film per bambini.

Il centro che dipende direttamente dal Governo inglese, la Crown Film Unit, fu rappresentato alle Mostre del dopoguerra dai film *Trooping the Colour*, *Polio Diagnosis and Control*, *Steps of the Ballet* ed altri.

Anche il documentario periodico di attualità *This Modern Age* della Organizzazione Rank, ora interrotto, ha contribuito alla Mostra, mentre un centro della Pathé Documentary Unit vi ha presentato uno dei suoi zibaldoni, *The Peaceful Years*. Alcuni tecnici tedeschi produssero, con regia inglese, un commovente film sul problema dei profughi in Germania, *Refugee Problem*, che fu proiettato alla Mostra del 1949. Nel 1950 un notevole film di Paul Dickson sulla paraplegia, *The Undefeated*, fu oggetto di particolare segnalazione a Venezia, e lo stesso anno la British Transport Commission inviò alla Mostra *Berth 24* di Jack Holmes descrizione drammatica di un pilotaggio in un porto inglese.

Sotto molti rispetti è naturale che gli inglesi abbiano dato un particolare sviluppo a questo genere di cinematografia. Vi si rispecchia l'attitudine nazionale per la tecnica accurata e paziente basata su di una sensibile osservazione. Senza dubbio un regista del continente europeo saprebbe rendere gli stessi soggetti con maggiore spirito e con più brillante risalto, ma il riposto intento educativo ed informativo verrebbe meno. In altri termini le qualità di puro carattere estetico di questi film inglesi sono il frutto spontaneo e involontario dell'opera del regista rivolta a fini puramente informativi. Le opere sono quindi meno appariscenti di altre consimili prodotte nel continente, poiché non è mai perso di vista lo scopo cui esse si rivolgono. Cose, queste, poco chiare ai critici che considerano il film come una forma artistica non atta ad assolvere scopi e responsabilità di carattere sociale.

Non si può negare che un particolare tipo di documentario trovi nel film a soggetto il proprio sviluppo logico e che alcuni registi — come per esempio Harry Watt e Pat Jackson — si siano anche distinti nella produzione di film spettacolari, dopo avere sperimentato il documentario. Rimane tuttavia il fatto che un gran numero di produttori di documentari inglesi dedicano le proprie energie con pazienza e lento impegno a questo campo specializzato. E' qui opportuno ricordare — e la presente rassegna sta a provarlo in modo assai notevole — che mentre molti film inglesi del 1930 sono ora completamente dimenticati, numerosi documentari del medesimo anno conservano il loro valore e sono ancora in circolazione. Il documentario possiede infatti una continuità vitale raramente raggiunta dal film a soggetto. E io credo che tale continuità, più del merito riconosciuto ai singoli film, fu apprezzata a Venezia e meritò il premio dei critici e dei giudici nel 1951.

Benché diversi centri del documentario abbiano operato nel Commonwealth e nei territori coloniali, da essi non giunse alla Mostra nessun contributo di vera importanza negli anni immediatamente precedenti la guerra.

Nel 1949 cominciò invece ad arrivare il lavoro del Canada con i suoi numerosi ed eccellenti documentari e film specializzati. E nel 1950 giunse a Venezia dalla stessa fonte anche *Begone Dull Care*, l'importante film astrattista a colori con immagini disegnate a mano da Norman Mac Laren. Mac Laren è uno dei pochi artisti che nel cinema trovino una forma spontanea di espressione dei propri doni, e molti critici ritengono che egli stia elaborando una nuova specie di arte astrattista, soprattutto in seguito ai suoi recenti esperimenti ove usa il suono sintetico disegnandolo a mano. Riesce nientemeno a creare film senza l'uso della macchina da presa!

Anche l'India, il Sud Africa ed il Ceylon hanno contribuito alla Mostra con alcuni film, ma non di eccezionale rilievo.

Per quanto un premio alla Mostra sia riconoscimento assai ambito dal produttore, dal regista e da quanti abbiano contribuito ad un film, il valore di tale riconoscimento non si limita mai al solo lavoro premiato, ma si riflette anche sull'industria cinematografica di tutto il Paese. Quando i produttori di film commerciali si lamentano che i loro massimi successi di cassetta non sono reputati degni di apparire alla Mostra, dovrebbero ricordarsi di questo fatto.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia va divenendo, ogni anno di più, un punto focale per la maggior parte dei film più importanti del mondo, ed è pure la sede in cui debbono venire a contatto quelle organizzazioni internazionali che costituiscono le forze vitali nel progresso dell'arte cinematografica. Nel 1951 tanto la Federazione Internazionale delle Accademie

Dalla guerra in poi la scelta dei film inviati alla Mostra è migliorata, Cinematografiche che la Federazione Internazionale degli Archivi Cinematografici tennero convegni a Venezia. Tali convegni dovrebbero costituire la attività essenziale di un festival del cinema in modo da offrire ai maggiori rappresentanti dell'industria cinematografica mondiale la possibilità di incontrarsi per effettuare scambi di idee, oltre che per conoscere i film.

PAUL ROTHA

*Publicato per gentile concessione delle Edizioni dell'Ateneo,
da «Vent'anni di cinema a Venezia», a cura di Antonio Petrucci.*



In Piazza di Spagna, al
n. 55, c'è un piccolo angolo
della Spagna:

FERIA

Libreria: le più moderne
edizioni.

EBREI

A proposito degli ebrei, non sono del parere di Voltaire, il quale amava ripetere che essi innanzi tutto devono espiare la colpa di aver inventato il Cristianesimo. Con questo non mi propongo minimamente d'invocare per il popolo ebraico un sentimento di commozione, poichè un simile gesto, il più delle volte, è inutile, poco dignitoso e controproducente.

Ma un po' di storia non guasta. Erano trascorsi appena 72 giorni dall'avvento di Hitler al potere, quando la gioventù studentesca di Berlino, imitando in ciò il gesto di Lutero, attaccava al portone di quella Università le « Dodici tesi contro lo spirito antitedesco ». E, in nome di quello spirito, si dava al saccheggio delle librerie: cinque quintali di « schund-und schmutzliteratur », di triviale e sporca letteratura, furono bruciati in piazza dell'Opera, mentre Goebbels, alla luce di questo singolare falò, ripeteva, con una improntitudine più unica che rara, il celebre motto di Ulrico Von Hutten: O secolo, o scienze. Vivere è veramente una gioia. Un giovane, gettando nel fuoco le opere di Freud, pronunciava la formula di rito: « Consegno alle fiamme gli scritti del giudeo Sigmund Freud, riprovati per dissolutezza e per calunnia contro l'anima del popolo tedesco ».

Ma, in realtà, gli assaliti si trasformano in assalitori. E sono gli ebrei a ricadere in una posizione di isolamento contro la quale il pietismo dei buoni, la tolleranza dei democratici, l'egualitarismo dei socialisti non può niente. Nasce così su fattori di ordine negativo, fondata non sul lavoro o sul merito, ma sull'odio la società dell'antisemitismo, che ha per regola interna un motivo più disumano di quello che spinge al linciaggio. Antico è il senso dell'ebraicità, cioè il modo con cui l'antisemita vede l'ebreo e, nello stesso tempo, il modo con cui l'ebreo vede se stesso. Alla prima parte del problema si può rispondere, scomodando Freud, alla seconda invocando Kafka. Infatti l'antisemita trova nell'ebreo un individuo animato da strani complessi freudiani, ricco di sadismi erotici, forte di un suo esclusivismo, tenace e geloso del tradizionalismo della razza. L'ebreo, al contrario, comprende la gravità della sua situazione, sente quasi la colpa di essere nato ebreo, come una condanna che grava sulle sue spalle senza possibilità di appello. È un processo di natura kafkiana, in cui i giudici non si vedono, i difensori si intuiscono confusamente, ma la colpa, col trascorrere del tempo, s'ingigantisce fino a soffocare il presunto reo.

Ignorare questa letteratura e questi temi è impossibile oggi che il cinema si è fatto portavoce del rinnovato interesse per il problema razziale, che - è bene dirlo in via preliminare - in America si pone in modo del tutto diverso che in Europa.

Valga un esempio: Pabst, in « Dez Prozess », prendendo spunto da uno storico processo fatto contro una comunità ebraica di un piccolo villaggio ungherese, accusata di aver sacrificato, durante i riti pasquali, una ragazza ariana, ci fa rivivere nello spirito e nella forma l'antisemitismo europeo, quello che ci aveva dato i ghetti e i « progroom »; e, più avanti, quasi riecheggiando le parole di Renoir in « La grande illusion », conclude la sua requisitoria in un invito alla fratellanza tra credenti di religioni diverse. Per quanto la retorica, specie nella scena allegorica finale, contami il messaggio umano, che quell'opera intendeva portare, tuttavia la fatica di Pabst ha un suo significato, specie per chi ha conosciuto da vicino i campi di concentramento e le persecuzioni naziste.

Su di un altro piano si muove l'antisemitismo americano che ha trovato nel recente film di Elia Kazan « Gentleman's Agreement » la sua più compiuta espressione. È un giornalista che per ragioni professionali si finge ebreo per qualche tempo e denuncia poi i pregiudizi di razza e di religione, in cui sono ancora irretiti milioni di americani: pregiudizi, che il filisteismo protestante cerca di ricoprire con una falsa vernice, pregiudizi, che non sfociano in atti di violenza, sul tipo del linciaggio, ma che si estrinsecano in una serie continua di umiliazioni e d'ingiustizie, di cui gli ebrei sono vittime inconsapevoli.

ros.



« M » di Fritz Lang

REPERTORIO E FILM D'ESTATE

di
RUDI BERGER

DURANTE i mesi in cui il termometro sale, è cosa ormai che tutti sanno. ciò che passa sugli schermi si mantiene generalmente in zone piuttosto basse, ed il pellegrinaggio da una sala all'altra assomiglia spesso ad una estenuante marcia attraverso dune deserte, raramente rallegrate da qualche oasi che offra quel refrigerio che può dare l'incontro con l'intelligenza o addirittura con la bellezza. Non vi capiterà in quel periodo di imbattervi nei nomi di opere impegnative o di registi affermati se non eccezionalmente, oppure a titolo di riesumazione. Infatti da qualche tempo anche da noi, fortunatamente, si è intravista l'opportunità di organizzare la riedizione di celebri opere del passato, a creare cioè qualche cosa che funga da repertorio vero e proprio. Per ora è durante l'estate che quest'abitudine tende a mettere le radici, e se il criterio non è sempre ortodosso, se spesso prevalgono considerazioni commerciali piuttosto che artistiche culturali, è anche vero che abbiamo avuto la ventura di veder tornare agli onori della proiezione film importanti come il vecchio « Angelo azzurro » di Sternberg, noto ad ogni frequentatore di cine-club, qualche degno film di Ford, le trasposizioni shakespeariane di Laurence Olivier e via dicendo. Tra le pellicole d'un certo rilievo che appartengono a questa stagione estiva se ne trova anche una che per metà è ripresa e per metà è nuova. Un cosiddetto « remake » come lo chiamano gli americani, ovvero il rifacimento di un film vecchio.

Oltre vent'anni or sono Fritz Lang girò a Berlino « M », il suo primo film sonoro, forse il suo capolavoro. Riuscì, in quella singolarissima e audace rappre-

sentazione d'un criminale perverso, a darci contemporaneamente il quadro oltremodo vivo e pregnante d'una città, dell'aria impura e greve che vi si respirava, del clima equivoco che imperversava su un paese. E non lo fece, come da qualche parte si tentò d'insinuare, con chi sa quali intenti critici o polemici. Gli bastò dipingere, con l'ausilio della violenza aggressiva delle inquadrature e dei giochi di chiaroscuro, con la nuda e prosaica geometria delle strade, con le architetture rettilinee, con l'asprezza inaudita del dialogo, la cronaca nera d'un caso patologico che realmente si era verificato in quegli anni, quello del « mostro » di Dusseldorf. Ma a tal punto il ritratto dell'anormale, la sua analisi clinica e la sua plastica rappresentazione fecero corpo con l'atmosfera d'incubo in cui si muoveva, che è comprensibile che qualcuno ravvisò più o meno simboliche allusioni se non severe rampogne laddove in effetti non vi fu che freddo, geniale virtuosismo d'un regista alle prese con un soggetto sensazionale. Sarebbe assai interessante ripresentare questo vecchio film di Lang ora che abbiamo sotto gli occhi il nuovo « M » hollywoodiano, diretto da Joseph Losey, che trasferisce l'azione in una città americana, segue in molti brani con fedeltà la sceneggiatura dell'antico modello, e spesso ricorre anche ai suoi pregi formali, alle sue « trovate » cinematografiche, all'accorto impiego del materiale plastico. Valgono come esempi particolarmente indicativi, il palloncino che si allontana su per i tetti, ad annunciare un'altra bambina vittima dell'assassino, la solitudine paurosa del protagonista nella sua squallida cameretta, il tema musicale che gli sarà fatale perchè afferrato dal cieco venditore ambulante, l'inquadratura della scala dal basso, con in cima la madre angustata, le numerose sospensioni, le pause della colonna sonora. Sono tutte altrettante lezioni di linguaggio cinematografico autentico, che oggi hanno l'aria di novità, lontani come siamo dal cinema uso a servirsi dei propri mezzi specifici, mentre in realtà non sono che la scrupolosa copia del vecchio film. E dove questo scrupolo non è osservato, i risultati negativi sono manifesti. Si osservi la fotografia del pur bravo Ernest Laszlo, il cui tono chiaro e limpido mal si presta ad illustrare il macabro dramma ed a renderlo credibile. Il trasferimento geografico ha poi tolto attendibilità al racconto, privato della sua logica cornice ambientale, così come il livido volto di Peter Lorre non ha potuto essere rimpiazzato dalla volenterosa interpretazione di David Wayne. Le alterazioni decisive operate nel nuovo « M » sono comunque d'altra natura; hanno radice nella rappresentazione diversa del contrappunto costituito dalla rivalità tra la polizia e la banda dei malviventi, il cui regolare funzionamento è disturbato dalla figura di « M » che tiene in continuo stato d'allarme la polizia, tanto che la « gang » decide di agire per conto proprio e di catturare l'assassino prima che lo faccia la polizia. (Contrappunto che nel film di Lang era quasi tenuto in tono grottesco, mentre nel film di Losey è intenzionalmente razionale ed al capobanda si vorrebbe attribuire un significato allegorico che va molto al di là della sua figura concreta). Ed è qui che le intenzioni polemiche, a torto attribuite al vecchio film, assumono davvero un certo risalto; non lo dicia mo per il modo alquanto rudimentale e semplicistico col quale viene caratterizzato senza troppa simpatia qualche poliziotto, ma per quel drammatico ed allucinante « processo » clandestino in cui l'accusato « M » trova il suo difensore nell'alcoolizzato avvocato al servizio della « gang », il quale nella sua prolusione trova accenti di ribellione che costituiscono il cosiddetto « messaggio » del nuovo film. Questa l'innovazione, mentre dal punto di vista formale il film è una copia; innovazione che però non riesce a « legare » a fondersi col resto, a trovare una giustificazione drammatica ed artistica, cosicchè si giunge a questa curiosa constatazione: ciò che nel nuovo « M » convince è la forma (non la formula) del

vecchio, ciò che invece contiene di proprio ha il sapore della forzatura, del posticcio.

A qualche raffronto di diverso genere si presta un altro film della stagione torrida; pensiamo a « Solo Dio può giudicare », nel quale fa più spiccato le derivazione letteraria e l'apporto del dialogo che non la regia di Pottier. L'argomento è tratto da « Meurtres », romanzo dello scrittore belga Charles Plisnier, scomparso in questi giorni. Vi è ripreso il tema dell'eutanasia, affrontato in modo più concreto che non nel noto « Justice est faite » di Cayatte. Dell'enigmatica protagonista del film di Cayatte, dei reali motivi che l'hanno indotta al pietoso gesto, lo spettatore non sa in fondo nulla, come nulla sanno e sapranno i giudici che dovranno condannarla. Il problema d'apertura del film di Cayatte, l'eutanasia, viene praticamente eluso; dopo averlo impostato, gli autori ripiegono sull'imperfetto meccanismo della giustizia umana, sull'impossibilità dei giudici popolari di emettere una sentenza equa, fatalmente influenzata da troppo anguste esperienze personali o da fattori ambientali. Il film di Cayatte rinuncia insomma a prendere posizione; dichiara, un poco retoricamente, con la voce fuori campo all'epilogo, che la sentenza o è troppo mite o troppo severa, ad ogni modo ingiusta. Conclusione troppo furba, e troppo poco compromettente, che vagamente permetteva contrastanti interpretazioni e non ne avallava seriamente alcuna. Del protagonista di « Solo Dio può giudicare » sappiamo invece tutto: l'affetto disinteressato per la moglie colpita dal male inesorabile, in una scena iniziale mirabile e commossa tra i coniugi (dalla quale subito emergono le insospettite possibilità espressive di un Fernandel formidabile attore drammatico), la buona fede indubbia che lo induce ad esaudire l'implorazione dell'ammalata, la sua figura moralmente sana. Eppure, o meglio appunto per questo, il protagonista non ha un attimo di indulgenza verso se stesso. Esige la condanna, non perchè pentito dell'atto nobile compiuto, ma perchè convinto di aver agito contro una legge superiore. Dagli uomini esige la condanna, non un giudizio. Da qui l'urto che interessava il romanziere: da una parte l'individuo anticonformista, capace di un'azione suggerita dalla pietà e dall'affetto, ma inaccettabile dalla nostra società, e da lui stesso considerata peccaminosa; dall'altra parte un mondo gretto ed egoista, perfettamente ligio alle convenzioni, impeccabile esteriormente e marcio di dentro, mondo del quale sono esponenti maggiori i fratelli stessi del protagonista, l'uno medico e l'altro magistrato. Il contrasto è privo di sfumature, la satirica caratterizzazione dei due fratelli persecutori e delle loro famiglie è troppo accentuata, e le peripezie, che portano il nostro eroe al manicomio, in seguito alle mene del fratello, ed infine alla liberazione, sono un po' troppo romanzesche e costruite in omaggio alla tesi. Tuttavia un film denso ed inquietante, i cui succhi si attenuano soltanto nella conclusione sentimentalmente schematica, con l'esodo del protagonista in compagnia della nipote, unica parente non tarata. Meriti e demeriti che in gran parte vanno ascritti alla sceneggiatura ed ai dialoghi, vale a dire a Henri Jeanson. Quest'ultimo non si è lasciato sfuggire una sola occasione per far brillare i suoi strali verbali, per concludere una scena o per risolvere una situazione con ironica eleganza, con un paradosso arguto, o semplicemente con spirito (« Sono convinto che Lei è una persona onesta » — « Non è una ragione sufficiente per rinchiudermi in manicomio »). Senonchè all'amore della battuta è stato qualche volta sacrificata l'attendibilità e la logica degli sviluppi, la sostanza di una descrizione caustica ed amara che formava il prestigio maggiore dei « romanzi di provincia » del compianto Charles Plesnier che potremmo considerare un poco il Balzac della nostra epoca.



«L'angelo azzurro»
di J. von Sternberg

Ed infine il nostro vagabondaggio estivo è stato confortato dall'eco di lontanissimi ricordi. Da pochi mesi Charlie Chaplin ha terminato la sua ultima fatica, «*Limelights*» (Luci della ribalta) e speriamo che non passerà molto tempo perchè noi si possa conoscerla. Intanto, con un piccolo cosiddetto «*Festival di Charlot*» ci siamo riportati all'epoca della prima guerra mondiale, quando egli girò per la vecchia «*Mutual Co.*» le sue brevi comiche finali. Delle moltissime che allora compose, prima di passare alla «*First National*», sono state scelte cinque, tutte note ai frequentatori dei cine-clubs, e ora opportunamente riproposte all'attenzione del pubblico nelle sale comuni. Si tratta i «*The Ring*» (Accidenti alle rotelle) «*The count*» (Il conte), «*The Pawnslop*» (L'astuto commesso), «*The Emigrant*» (L'emigrante) e di «*Easy Street*» (La strada della paura). Quanta semplicità e quanta ricchezza inventiva in queste rapide, esilaranti commedie! Non sono sorrette da sapienti risorse tecniche, hanno ancora una fotografia, un'illuminazione primitiva; si affidano soltanto all'intelligenza dell'autore, alla bravura ed alla gesticolazione inconfondibile dell'interprete, alla umanità del personaggio. E ecco il virtuosismo mimico del «*Commesso*» alle prese con la sveglia, il frenetico movimento a ritmo di balletto di «*Accidenti alle rotelle*» e di «*La strada della paura*», ed ecco soprattutto l'ironia ancora lievissima e discreta dell'«*Emigrante*» dove la satira non è ancora ombreggiata dall'amarezza. Trovate già, insomma, in germe, quanto dovrà maturare in seguito per sfociare nei capolavori che nasceranno dieci, vent'anni dopo. In quei tempi egli fu il primo a sorridere con intelligenza e con melanconia, a distinguere tra sentimentalismo e poesia.

RUDI BERGER

ANCONA, luglio, 1952.

Egregio Signor Bruno,

questo scritto non vuol essere una adesione alla lettera del Signor Guido Pilon, le sue argomentazioni peccano in senso opposto della stessa faziosità di cui egli accusa Guido Aristarco. La lettera del Pilon però, per quanto inaccettabile può dar luogo ad alcune osservazioni.

La revisione critica dell'Aristarco poggia, come si sa, su un'estetica che ha per base il materialismo dialettico, cioè una estetica che auspica il predominio del contenuto sulla forma al contrario dell'estetica finora adottata per cui la forma aveva il predominio sul contenuto.

Fin qui la riforma dell'Aristarco è più che accettabile, il cinema è ormai adulto è finita l'epoca delle ricerche formali, delle tecniche rivoluzionarie; quando le dottrine dell'Aristarco non si possono più accettare, è in quel suo volersi attaccare a dottrine più che marxiste legate a partiti politici, o a stati che, pur avendo adottato questa dottrina sono stati costretti a piegarle a modificarle ad adattare, se in bene o in male non è questo il luogo per discuterne.

Non parlerò di «4 in una jeep», che non ho visto, parlerò di «Miciurin». I Pilon, evidentemente, non ha visto bene il film che, senz'altro, è opera imponente e rivoluzionaria ma che si presta molto bene al nostro discorso; il film, infatti, per la gran parte accettabile incondizionatamente, in alcuni punti cade nella retorica, nella propaganda, e questi sono i brani più brutti del film che, a parte una certa prolissità non ha altri difetti. Le parti propagandistiche del «Miciurin» evidentemente sono sentite dal regista, forse troppo, tanto che è caduto nella retorica, ma, queste parti dimostrano anche che il film fu girato con la piena approvazione del Partito Comunista sovietico e che, più che opera sociale, il «Miciurin» è opera di esaltazione di un Partito. Se questi film raggiungono in alcuni brani dei compromessi, anche il «Miciurin», come abbiamo detto, piega, in omaggio ad un partito, in alcune parti, la sua poetica alla propaganda. Ora perché l'Aristarco che chiude tanto volentieri gli occhi davanti la propaganda del «Miciurin» getta tuoni e fulmini sulle conclusioni di compromesso di certi film americani? Perché in una parola vuol trincerarsi dietro un paravento troppo apertamente politico? La sua revisione critica sarebbe già cosa fatta se non fosse stato per questa sua simpatia per certi partiti di sinistra, simpatia che in parte gli ha tolto obiettività.

LUCIANO ARANCIO

Tanda e l'M.P.A.A.

APPRENDIAMO che il dott. Anacleto Tanda, Direttore della Stampa e Pubblicità della 20th Century Fox, ha dovuto con vivo rincrescimento, declinare l'invito ad assumere anche quest'anno l'incarico di curare l'organizzazione pubblicitaria della partecipazione delle Compagnie americane (M.P.A.A.) alla Mostra di Venezia durante lo svolgimento della grande manifestazione internazionale.

Tale decisione è dovuta al fatto che egli in questo periodo deve preoccuparsi del lancio della produzione 20th Century Fox per la Stagione '52-53, ma, principalmente, dello sviluppo del piano propagandistico per il «Mese Micucci», che è stato fissato nel prossimo settembre e non può, quindi, in queste condizioni, dedicare, come è suo costume, ogni personale attività alla migliore riuscita della manifestazione veneziana, nell'interesse delle Compagnie partecipanti.

Al collega Tanda, che per tre anni consecutivi ha rappresentato con efficacia e alto senso di obiettività le Compagnie americane alla Mostra veneziana, inviamo il nostro riconoscimento per il lavoro svolto e il ringraziamento per la cordialità dei rapporti che ha sempre tenuto con tutta la Stampa, con quella cinematografica in particolare, anche nell'espletamento di questo incarico.

C. S. C.

E' STATO emesso dalla Presidenza del Consiglio il bando per l'ammissione degli allievi al Centro Sperimentale di Cinematografia. I posti messi a concorso riguardano le Sezioni di Regia, Ottica, Scenografia, Recitazione, Specializzazione nella tecnica del colore. Ai più meritevoli degli allievi ammessi verranno assegnate delle borse di studio dell'importo di L. 50.000 mensili per i provenienti fuori di Roma, e di L. 30.000 mensili per quelli che risiedono in Roma.

La presentazione delle domande scadrà il 15 settembre 1952.

Gli aspiranti allievi potranno chiedere copia del bando di concorso e del programma di esame alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia — Via Tuscolana 832 — Roma, oppure potranno prenderne visione presso la Segreteria delle Università, degli Istituti Superiori di Istruzione Tecnica ed Artistica, dei Circoli del Cinema e dei Cine Club.

ZEUS FILM

I film italiani del primo gruppo 1952-53

ART. 519 CODICE PENALE

Henri Vidal, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Denise Grey, Maria Laura Rocca, Giorgio Albertazzi, Rosy Mazzacurati, Augusto Mastrantoni con Emilio Cingoli.

Soggetto e Regia di Leonardo Cortese.

E' una produzione italo-francese Zeus Film-Francinex.

GIOVINEZZA

Delia Scala, Hélène Remy, Franco Interlenghi, Riccardo Billi, Mario Riva, Carletto Sposito, Virgilio Riento, Camillo Pilotto, Eduardo Passarelli, Enrico Luzi, Fiorenzo Fiorentini e con Charles Trenet, Nilla Pizzi e Gino Latilla.

Regia: Giorgio Pastina.

Produzione: Zeus Bomba.

I FIGLI NON SI VENDONO

Lea Padovani, Paola Barbara, Maria Grazia Francia, Jacques Semas, Dario Michaelis, Checco Durante con la partecipazione di Antonella Lualdi e del piccolo Augusto.

Regia: Mario Bonnard.

Prodotto da Alberto Manca per la C. I. Schermi Associati-Zeus.

L'INGIUSTA CONDANNA

Rossano Brazzi, Gaby André, Elvy Lissiac, Umberto Sacripanti, Mino Doro, Sergio Tofano, Fedele Gentile, Ubaldo Ley, Filippo Scelzo, Enzo Stajola, Amedeo Trilli, Celeste Zanchi, Renato Malavasi con Guido Riccioli e Nanda Primavera.

Produzione: Zeus-Electron.

Regia: Giuseppe Masini.

LA COLPA DI UNA MADRE

Marina Berté, Folco Lulli, Mirella Uberti, Marcella Rovena, Carlo Tusco, Lauro Gazzolo con la partecipazione di Ave Ninchi, Otello Toso e Erno Crisa.

Regia: Carlo Duse.

Supervisione: Carmine Gallone.

Produzione: Zeus Film.

SERENATA AMARA

Claudio Villa, Liliana Bonfatti, Giovanna Pala, Gianni Rizzo, Walter Santesso con Carletto Sposito e il piccolo Roberto Colangeli e con la partecipazione di Umberto Spadaro, Ave Ninchi e Mario Bosisio.

Regia: Pino Mercanti.

Produzione: Zeus-Cinemontaggio.

UNA CROCE SENZA NOME

Carlo Ninchi, Franco Golisano (Geppò), Franca Tamantini, Marco Tullì, Peter Trent, Giovanni Grasso, Massimo Pianterini con i ragazzi Nino Pessina, Luciano Coruso, Enzo Cerusico, Michele Capezuoli, Franco Pastorino e con la partecipazione di Gianni Rizzo e della piccola Michela Roberta.

Produzione: Mario Prodan-Cesare Torri.

Regia: Tullio Covaz.

In preparazione:

SUL PONTE DEI SOSPIRI

Regia: Leonviola.

Produzione: Zeus-Bomba.

ADDIO SOGNI DI GLORIA

Ispirata dalla nota canzone di Marcella Rivi e Carlo Innocenzi.

Produzione: Zeus-Bomba.



Laurence Olivier e Jennifer Jones in « Gli occhi che non sorrisero » (Casino) di William Wyler