

FILMCRITICA

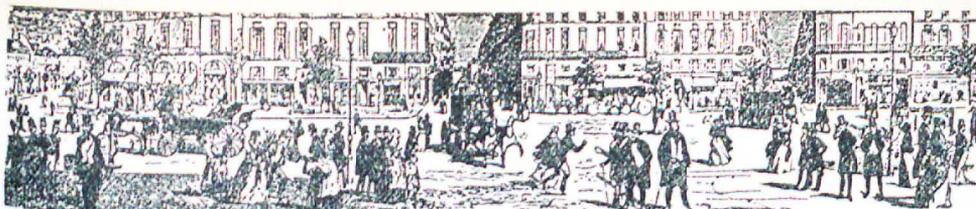


“Art. 519 Codice Penale”

Supplemento al N. 15 per la
Mostra di Venezia - Lire 50



«Parrucchiere per signora» con Fernandel, Blanchette Brunoy, Renée Devillers. Regia di Jean Boyer. Produzione: Hoche-Productions (Ray Ventura) (Distribuzione 20th Century Fox).



FILMCRITICA

SOMMARIO

<i>Venezia, umanesimo</i>	Edoardo Bruno	49
<i>I denti d'oro del cinema italiano</i>	Alfredo di Laura	51
<i>Paul Rotha, teoria</i>	Giovanni Calendoli	53
<i>I peccati della realtà</i>	Gianni Barrella	55
<i>Venti anni di cinema a Venezia</i>	R. T.	58
<i>Rapporti di linguaggi tra cinema e romanzo (II)</i>	Barthelemy Amengual	60
<i>Fritz Micucci, personalità del cinema</i>	X. Y.	63

IN COPERTINA: Cosetta Greco in «Art. 519 Codice Penale» - Soggetto e regia di Leonardo Cortese. Interpreti: Henry Vidal, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Denise Grey, Marialaura Rocca, Giorgio Albertazzi, Rosy Mazzacurati, Augusto Mastrantoni con Emilio Cigoli. E' una coproduzione italo-francese Zeus Film-Francinex.

EDITORIALE

VENEZIA, UMANESIMO

VENEZIA è diventato per noi un appuntamento. Un appuntamento tra amici, un invito alla conversazione, alle polemiche a quello scambio di idee che è sempre la nostra più viva esigenza.

Quest'anno la XIII edizione della Mostra si presenta, almeno dai programmi assai interessante. Ma questo è un discorso da riprendersi alla fine, quando il mistero delle scatole chiuse ci sarà svelato. Previsioni, le lasciamo agli specialisti. A noi, per ora, ci preme mettere a punto una considerazione d'ordine generale.

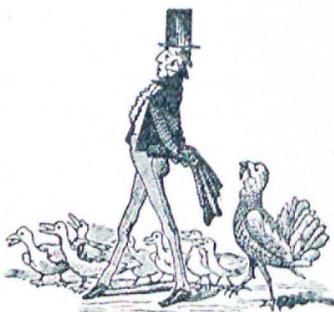
Non crediamo ai miti. Non crediamo alle formule, agli entusiasmi eccessivi. Ci pare, comunque, che al di là della retorica, il realismo nel cinema è stata la più grande scoperta nostra; realismo che significa indagine dell'uomo, della sua esistenza, della sua verità. Si dirà, tutto il cinema è realismo, perché reali sono gli uomini che dallo schermo ci parlano. E noi potremmo obiettare che il nostro realismo non è questione di

formule, e di luoghi comuni, ma di sostanza. Il cinema può fare dell'arte. Ma noi non possiamo stare lì, sempre con il fucile puntato, con gli aforismi filosofici da sfornare inutilmente tentando di esaminare un film come fosse una preziosa incisione o una questione di stile. Il cinema è storia semplice, racconto per la gente senza complicazioni, per sua natura, deve parlare un linguaggio chiaro, apereo, facile. Non deve trasformarsi nelle mani dei potenti in un'arma contro il popolo, fatta per addormentarlo, lusingarlo, o peggio. Se g arte tanto meglio, ma comunque sempre spettacolo socialmente in comune con le ricercate raffinatezze borghesi, perchè parla a milioni di spettatori, a milioni di uomini, che domani potranno diventare un esercito. Bisogna riflettere se convenga aprire gli occhi a questa gente, farla pensare sulla sua realtà o racchiuedrila in un mondo di illusioni, di evasione. Convien affrontare in questo senso il problema del realismo nel film. Ed in questo senso abbiamo aperto la nostra Rivista ad un'«inchiesta» sul realismo.

Ritornando alla Mostra di Venezia, una considerazione ancora: oggi dopo che in tutto il mondo si sono moltiplicati e festival e settimane, non crediamo che Venezia possa limitarsi ad essere ancora e solo un panorama generico di quel che si produce nel mondo cinematografico. Venezia dovrebbe, invece, inserirsi sempre più nella polemica del realismo nel film. Fu, del resto, proprio Venezia che mostrò per la prima volta la vera immagine della realtà, il viso dell'uomo, di che cosa è fatta la sua vita, la sua anima, che senso ha la sua ricerca di Dio, cos'è la vera miseria, come si fa a combatterla. E a Venezia spetta dunque il compito di parlare di questo agli uomini. A Venezia il compito di fare anno per anno il punto sul realismo.

Venezia, umanesimo. Far salire su nel cielo del Palazzo del Cinema la bandiera Umanità e restare fedele a questo simbolo, che è poi il simbolo della nostra epoca, il simbolo di chi crede nella tolleranza, nella pace, nella forza della discussione. Tutto il cinema è realista, lo abbiamo detto anche noi: ma non tutto il cinema è umanesimo. Non tutto il cinema è un fatto di umanità e di lotta. Solo a questo cinema Venezia apra le sue porte, e che questa Mostra Cinematografica diventi una Rassegna viva di ricerche e di conquiste. Il panorama soltanto, oramai, non ci interessa più.

EDOARDO BRUNO





I DENTI D'ORO DEL CINEMA ITALIANO

di

ALFREDO DI LAURA

FU un nemico del cinema ad inventare i Festivals; forse nella sua mostruosa mania di distruzione quest'uomo-fantasma vidde, con perfida lungimiranza, che un nemico si può uccidere o con le armi o con le lodi. E scelse la seconda strada: la via della lusinga frettolosa, gettata quasi a caso, che lascia emozionata e scoperta la mente ancora indifesa o non preparata. E fu la vittoria dello storto e sbilenco giullare sul trionfo e superbo giovin signore. Le prime timide e oneste prove, benché preavvisate quasi come una prima comunione di vergini bianco vestite, rimestarono immediatamente le acque torbide dell'affarismo sfrenato, del pietismo critico, del puritanesimo nazionalistico, della rivalità razziale, dell'antagonismo turistico, dell'isterismo espansionistico. E così l'ingenua pallottola di neve si

è tramutata in valanga e le teste saltano in frenesia apocalittica: colloqui, congressi, festival, mostre, quindicine, settimane, tre giorni, partecipazioni, panorami, retrospettive, rassegne; grosse pizze di pellicole « famose » se ne vanno trottando per tutto il mondo senza un attimo di sosta. E come in campo finanziario se ad una forte quantità di moneta si unisce una troppo rapida circolazione possiamo parlare di inflazione, così il cinema mondiale, e in particolar modo quello italiano degli ultimi tempi, perde il controllo del proprio valore e delle proprie capacità, per agitarsi come un *globe trotter* frenetico. Non si può certo negare che il nostro cinema del dopoguerra non sia stato colmato di glorie e di lauri, di osanna e di evviva internazionali. C'è però il pericolo che in questo suo scalmanarsi ossessivo vada a finire come un qualunque pittore, di illustre ma recente fama, che in seguito al riconoscimento ufficiale di una critica oculata, all'adulazione di bassi profittatori, all'entusiastico favore della folla accademica e non infettato di mania autopubblicitaria, si dia a partecipare a mostre nazionali ed internazionali, ad organizzarne, a concorrervi, a intrallazzarvi, a presiedervi. Si sbraccia, corre tutto il globo per « essere presente », spedisce materiale, imbarazzando uffici postali di tutto il mondo. Alla fine di un certo periodo si troverà snervato, sfiorito, nauseato di gloria, senza opere, senza soldi, con il cervello zeppo di orari ferroviari.

Eppure molti giovani del cinema italiano, dalla dentatura da rosicanti, per varie e spesso inconfessate necessità di atteggiamento, si mettono i denti d'oro! Se proprio non vogliono sottoporsi al tormento, e alla spesa, per la estrazione di un energico e vitale canino, si mettono magari in tasca una sfoglia di dente d'oro da applicarsi immediatamente sul buono, quando la necessità urge. Che cosa vogliono questi giovani se non diventare vecchi, sembrare vissuti, possibilmente quasi commendatori? E' il vecchio pregiudizio della sicurezza che può offrire, a menti flaccide e senza fantasia, la maturità esperta, l'annosità del compromesso, il pigolio di servi dal lungo servizio ricco di false e opportunistiche credenziali. La bollatura del « troppo giovane » fa naufragare verdi speranze, isterilisce energie fresche, intiepidisce coscienze e affetti. La formula della fedele sicurezza del servo incalitato commuove fino alle lacrime i veterani della tirannia economica e psicologica.

Altri elementi eterogenei si affiancano in questa marcia all'allegria conquista: i ruffiani della povertà, i testoni dai forti bicipiti abili a soddisfare con atletico ardore masochismi e perversioni; i puri dalla « fronda » postuma, spalleggiati da schiere di sceneggiatori altrettanto puri, vigorosamente e mafiosamente collegati; i belli, dall'annoso romanticismo; gli eroi loro malgrado, partiti da un onesto mestiere e portati sulla cattiva strada di una arte appiccicaticcia dall'euforia di una paterna critica; gli epigrammatici del documentarismo, dalla scarsa e ridondante cultura liceale, improntata su basi dannunziane e imperiali.

I tirapiedi grandi e piccoli, stanchi degli oneri della democrazia, hanno pensato ora anche di rispolverare le vecchie poltrone e a lucidare le enormi scrivanie per gli obesi commendatori del cinema, per i burocrati dell'*ancien regime*, avidi di rifarsi delle piccole umiliazioni.

Eppure malgrado la civetta impagliata, le carte sudicie, le ombre paurose, la palla di vetro ferita e i riccioli di parrucca, la vecchia fattucchiera del cinema italiano riesce ancora a dire la verità. Sarà la cabala dell'Arte, che vince, malgrado tutto.

ALFREDO DI LAURA

PAUL ROTH, TEORIA

di

GIOVANNI CALENDOLI

La principale ragione per proclamare il cinema la più grande di tutte le forme di espressione sta nel suo specifico impiego del particolare. Non esiste oggetto che non possa essere riportato in termini di contrasto o di similitudine per mettere in rilievo il soggetto filmico. Ciò che distingue il buon regista dal cattivo, è appunto la capacità di scegliere i particolari più espressivi ».

Sono, queste, parole di Paul Rotha, evidentemente ispirate ad altre consimili di Vsevolod Pudovkin: « Il momento della scoperta del particolare nascosto è il vero momento creativo, quello che dà un valore singolare al soggetto che si mostra... Questo è il motivo per cui i più grandi registi sono quelli che meglio sanno cogliere gli aspetti delle cose » (1).

Ma, considerato da questo punto di vista, l'impiego del particolare appare come un mezzo espressivo proprio di tutte le arti e non soltanto del cinema. Anche il pittore ritrae le immagini attraverso una successione di segni e di colori che sono particolari. Anche il romanziere, riportando un dialogo, sceglie le parole particolari nelle quali intuisce un più intenso valore espressivo. Anche il poeta, trasfigurando la realtà, illumina più vivamente alcuni particolari aspetti delle cose per meglio rappresentarle. E, per tutte le arti, quando si è definita dall'esterno la tecnica mutevolissima e sempre rigorosamente personale mediante la quale il creatore, posto dinanzi alla realtà, compie la sua scelta e instaura un tempo ed uno spazio ideali diversi da quelli reali, non si è ancora definita neppure per approssimazione la vera essenza dell'arte.

Tutta l'estetica di Paul Rotha, che, svolgendo le idee formulate da Vsevolod Pudovkin, è stato fin dal 1930, data di pubblicazione del suo primo libro, uno dei più appassionati sostenitori della cultura cinematografica in Gran Bretagna, è una raccolta di precetti più o meno discutibili. Ad essi può essere riconosciuto un valore indicativo, ma non un contenuto critico vero e proprio.

Lo stesso concetto così ampiamente discusso, della « sceneggiatura di ferro », intesa come opera creativa che già contiene in sé tutti gli elementi artistici del film, è un concetto ricavato con un esteriore razionalismo che prescinde interamente dalle peculiari caratteristiche del processo creativo dell'opera d'arte. Nella realtà del fotogramma creato e della sequenza compiuta, l'immagine filmica è sempre distante dalla definizione sia pure particolareggiatissima che ne è stata predisposta nella sceneggiatura, così come un proposito è inevitabilmente distante dall'opera finita. Quest'opera anzi-

(1) I brani riportati sono citati da GUIDO ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Torino 1951, pag. 116, dove le idee estetiche del Rotha sono ampiamente esposte.

tutto non può essere considerata che nella sua espressione unitaria e così la un processo imprevedibile. Il ritmo e le pause delle sequenze, il tono della sua costruzione generale come ogni momento particolare è la risultante di luci, il senso dell'inquadratura, le espressioni degli attori, i movimenti delle persone, le intonazioni delle voci, l'intervento dei rumori e delle musiche, i movimenti della macchina da presa, tutti questi elementi e soprattutto il giuoco di vicendevoli rapporti nel quale sono legati per conquistare un determinato valore espressivo, non possono essere commisurati e fissati se non nell'atto creativo dall'intuizione dell'artista e solo nell'opera creata essi assumono un concreto valore ed un'entità esattamente definibile. Così nell'arte del film come in tutte le altre arti.

Non diverso, per quanto riguarda i concetti generali, è il carattere degli studi dedicati da Paul Rotha al documentario. Ma questo tema indubbiamente trova una più sincera e sensibile rispondenza nello spirito del Rotha, che sotto la guida di John Grierson, è divenuto uno dei più notevoli registi della scuola britannica. Quando afferma che « al documentarista l'apparenza delle cose e della gente non interessa » o che « attirano la sua attenzione i significati che le cose celano e che le persone rappresentano », quando sostiene che l'arte del film richiede un contenuto sociale e che appunto per questo il documentario è un genere specialmente importante, Paul Rotha in realtà non enuncia idee teoricamente più esatte; ma qui il suo accento si fa più sincero, la sua confessione più attendibile, il suo discorso fedelmente rivelatore di una tendenza personale, di un gusto, di una verità individuale.

Nell'alone di un'atmosfera tipica della cultura britannica, quella dell'empirismo, Paul Rotha ha sempre sentito il film non come una via di evasione lirica, non come uno strumento di rappresentazione spettacolare, ma come un linguaggio destinato ad offrire una visione plastica ed immediata dei problemi e delle situazioni sociali. Le sue idee teoriche sono lo specchio del suo temperamento ed in tal senso aiutano ad intendere a sua opera di artista.

Anche *No resting Place*, il primo film a soggetto di Paul Rotha, potrebbe difficilmente comprendersi nelle sue asperità di composizione, nell'asciuttezza del suo linguaggio e nel rigore della sua condotta se le idee del suo autore non lo illuminassero persino troppo scopertamente. Se l'affermazione non assumesse il valore di un paradosso, potremmo anzi dire che Paul Rotha per venti anni ha scritto con costanza ammirevole la teoria del suo film.

GIOVANNI CALENDOLI

I PECCATI DELLA REALTÀ

di

GIANNI BARRELLA

NN c'è da farne gran colpa ad alcuni critici cinematografici se l'amore per la giovane arte li porta spesso così lontani da far loro dire molte cose, delle quali (e ce lo auguriamo) non son forse convinti neppur essi. Gli è che quando l'amore degenera in passione si acquista sì una maggior forza sentimentale, ma non sempre a vantaggio di una esatta valutazione dei termini e dei limiti dell'oggetto amato: nel caso di cui trattasi, del cinema. Il fatto è che ogni nuova espressione d'arte trova sempre i suoi accesi cultori, che, sacerdoti esclusivi del nuovo culto, per esso vorrebbero trovare rituale e paramenti assolutamente peregrini, o, per lo meno, legati al passato solo quel tanto che ne renda comprensibili le formule al grosso pubblico dei non iniziati.

Così il cinema ha cominciato (o comincia quotidianamente, come dovrebbe, presso i più seri) a discettare di revisioni critiche, di nuove formule che tanto più sono apparse efficaci, quanto più son sembrate discostarsi da una indagine lontana dalle conquiste dell'estetica idealistica e del suo legittimo pontefice Benedetto Croce.

Tentativi degni di rilievo, anche se restati allo stato delle pure intenzioni, perché è chiaro che nel compito di revisione il passato — se tale — va guardato soltanto per quel che conserva di vivo e non per l'inattuale. Quest'ultimo, consunto dalla corsa del tempo, resta come « fatto », utile ad un amatore e scopritore dei « passaggi », ma non più quando si tratta di servirsi di esso per acquisirne gli strumenti adeguati alla bisogna.

Così, con l'ingresso tra i mezzi tecnici delle arti, della macchina da presa, si è assistito alla corsa folle verso nuove definizioni, verso strumenti critici che apparissero più aderenti alla nuova espressione, sembrando, quelli già esistenti, non più riferibili, essendo appunto diverso il mezzo usato. Come è facile vedere, cercando di scoprire una certa realtà artistica, si è fatto soltanto questione di mezzi, confondendo, sin dal principio, realtà artistica con mezzi per conquistarla.

E in fondo, il discorso (e la polemica conseguente) non si sarebbe fatto troppo impegnativo o degno di rilievo se, a complicarlo con un apparente scoperta di nuove « ragioni », non si fosse arrivati al cosiddetto cinema neorealista. Perché, a questo punto, non si trattava più di confusione sul piano dei mezzi o sulla validità o meno del cinema come arte, ma si giungeva a negare l'arte di quei film che non esprimessero una realtà « reale ». Confusione gravissima che, per ovvie ragioni, costringeva i suoi banditori a fare infinite distinzioni e suddivisioni e a definire come artistico tutto ciò che apparisse per lo meno suggeritore di motivi aderenti alla realtà. L'esempio più significativo di una simile confusione si ebbe, nell'immediato dopoguerra, proprio con i grossi calibri dell'epoca. Si guardi a « Roma città aperta ». Il suo regista si vide fatto segno ad un consenso universale del quale certamente avvertiva la sproporzione. L'avvertiva così bene che le sue ricerche i suoi interessi, dopo « Paisà », si spostarono verso altri

piani (« Stromboli », « Giullare di Dio », ecc.). Non interessa, per il nostro discorso, se tali opere denunciarono in maniera inequivocabile l'approssimazione dell'autore nell'aggressione ed espressione di certi motivi: la colpa non era dell'autore, ma dei critici che gli avevano voluto attribuire un merito non più riversabile sulle nuove opere, soltanto perché non più concepite nello spirito delle prime espressioni neorealiste. Si vuol negare con questo a Rossellini un suo legittimo posto nel cinema contemporaneo? Dio ce ne guardi, ma occorre pure, se tal posto gli si vuol assegnare, che gli si attribuisca per le ragioni autentiche e non per quelle determinate da evidenti prevenzioni in un certo senso.

Naturalmente, sempre con lo stesso metro, acquisiti ormai (secondo loro!) i termini di una esatta definizione di un certo genere cinematografico, era facile prevedere che « Miracolo a Milano » suscitasse le polemiche delle quali fu gratificato. Preso atto di un genere neorealista, questo film fu salutato come un tentativo di evasione dal genere stesso, sempre partendo dal presupposto che fosse realistico tutto ciò che rispecchiava la realtà, o almeno, la rappresentasse con una certa aderenza al vero.

Cosicché, nella fantasia, ché di fantasia si tratta e non di concetti) di tali critici, non esiste una realtà dell'arte e una realtà della vita; cosicché, sempre secondo i critici in parola, la favola o la fantasia, quando sono espresse in arte, non sono reali. Già, dimenticavamo: alla favola e al prodotto della pura immaginazione (l'arte è sempre pura immaginazione) non si può dare l'attributo di realtà quando vengano espresse artisticamente. Non riescono così a comprendere, i sullodati critici, che l'arte è sempre espressione della realtà, della sua realtà che è sempre una cosa a sé, anche quando sembra riecheggiare i motivi che ci seguono nella vita quotidiana.

E siamo così arrivati al nocciolo della questione: ossia ai contenuti. E', quella dei contenuti, una esigenza indubbiamente legittima, che dovrebbe, secondo alcuni onesti indagatori, semplicemente avere il significato di ricerca di una realtà più ampia da offrire alla fantasia dell'artista. Una esigenza che certamente la critica idealistica, che assume nella forma l'espressione dell'arte, sembra non aver tenuto nel suo legittimo conto. Ed è spiegabile questa apparente lacuna: in fondo, quella idealistica, è un'estetica che vive ancora sotto il segno della civiltà del Romanticismo, e, necessariamente, da essa ha attinto formule e significazioni. In un'epoca in cui il contenuto non arrivava, cioè, con la bruciante forza di un'immediatezza di ben altra portata, ma restava esso stesso già lievitato da ben altra atmosfera (quella « romantica », per intenderci).

Si è confuso perciò il diverso presentarsi e proporsi di una certa realtà con la stessa « realtà » dell'arte. Ossia, i contenuti di oggi, acquisiti come un'eccezione (quelli del nostro tempo che ha tanta fame di verità) sono diventati, sempre per i critici di cui sopra, assolutamente esclusivi significativi, soltanto essi, della realtà dell'arte. Non può perciò apparire come un'omissione dell'estetica idealistica, questa tendenza alla pura forma, ma semplicemente come la legittima e coerente espressione di un certo spirito dell'epoca i cui contenuti erano, come abbiamo già detto, essi stessi lievitati dal clima romantico.

Naturalmente, detto questo, non si vuol affermare che sia perciò mutato il concetto dell'arte, essendo invece semplicemente mutati i temi della sua espressione.

E siccome viviamo in un'epoca ancora libera fortunatamente dai suggerimenti in tema d'arte (quei canoni fissati dall'alto, dal dittatore, per la

educazione del popolo da dominare) questa ci appare ancora come la non ultima delle fortune.

Si può però con questo affermare che « *Miracolo a Milano* » è un film non riuscito perché il superamento, in esso, dell'elemento realista in quello fantastico non c'è stato e, per conseguenza, non c'è stata nemmeno l'espressione di una realtà realistica? Potremo al massimo dire che il film è diviso in due tronconi, ossia in due opere che non si sono fuse perché manca ad esse quella unità e coerenza artistiche che manca, guarda caso, anche al film di De Santis « *Roma, ore 11* », inficiato com'è da motivi polemici e da una facile coerenza del luogo comune, pur essendo, nelle intenzioni dell'autore, un compatto mosaico di elementi neorealisti.

Non si tratta perciò di realismo e non realismo, ma di arte e non arte per le quali valgono, come in tutte le altre espressioni, (pittura, poesia, narrativa) quelle ragioni di gusto e di fantasia che, quando non ci sono, non c'è caso che giungano da vie traverse.

Inseritisi in questo gioco da bambini di distinzioni e suddivisioni, i critici filoneorealisti, per trovare un apparente organamento metodologico alle proprie illusioni, sono perciò dovuti ricorrere alla classica arrampicata sugli specchi e così è venuta fuori la definizione di una certa espressione di arte cinematografica, di una certa conquistata civiltà cinematografica detta « *realismo socialista* ».

E, se fosse una definizione empirica, senza alcuna influenza sul giudizio critico, non avremmo nulla obiettare: tra i tanti « ismi » metteremmo pure questo e, chi più ne ha, più ne metta. Il fatto è che sono proprio questi presupposti che, passando dall'empirico al giudizio, inficiano tanta parte della critica cinematografica di estrema, costringendola a valutazioni che non riescono a dare alla vita ciò che è della vita e all'arte ciò che è dell'arte. E così, nonostante le belle battaglie combattute da gente seria, si arriva di nuovo alla suddivisione dei contenuti affermando che di essi alcuni sono artistici in sé: lo ha affermato Giuseppe De Santis il quale pretenderebbe, con questi strani criteri, che uno sciopero, per esempio, comunque descritto, dovrebbe essere un'opera d'arte a prescindere da qualsiasi rilievo di ordine espressivo sui mezzi impiegati e sulla sua realizzazione.

Di questo passo, questi critici non fanno che confondere le acque e portare al cinema e alla cultura cinematografica un danno certamente maggiore di quel che possano arrecare le commedie rosa che in fondo sono un onesto tentativo di divertimento per il grosso pubblico domenicale. Perché, si badi bene, non si tratta di tradimento di una certa realtà umana conquistata, ma di una dozzinale evasione dalla realtà quotidiana buona a soddisfare i sogni incompiuti delle domestiche e dei militari che sono pure un pubblico genuino. (E' lo stesso pubblico che fa mantenere la tiratura dei ben noti romanzi a fumetti).

Naturalmente, il discorso fin qui fatto non mette in discussione il cinema di questo dopoguerra e il clima entro il quale esso è nato e cresciuto rigoglioso. Ci sono esempi numerosi e cospicui che non possono che onorare la nostra cinematografia. Ma mette in discussione i presupposti critici di molti e pure noti indagatori della nuova arte con i quali le opere di Germi, di De Sica, di Visconti (non parliamo di « *Bellissima* » che è un discorso che riprenderemo), di Castellani hanno a che spartire soltanto il « tempo » e, magari, qualche cena sull'Appia Antica. Ragioni, queste, di cordiale colleganza, che non discutiamo, essendo una cosa la critica e un'altra un pranzo succulento.

GIANNI BARRELLA

VENTI ANNI DI CINEMA A VENEZIA

di

R. T.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia compie con l'attuale edizione i suoi venti anni di vita. La manifestazione ha avuto inizio nel 1932 ed ha abbracciato un periodo che è particolarmente importante per l'arte del film. Nel 1928 avvenne l'avvento del sonoro; ma i primi anni furono di crisi e di indecisione; soltanto dopo un periodo di assestamento il cinema imboccò con sicurezza la sua nuova strada e si pose chiaramente tutti i problemi che derivavano dalla scoperta del mezzo sonoro. Intanto si determinava un altro fenomeno molto notevole: il mondo della cultura prendeva coscienza, dopo molte esitazioni e molte incertezze, dell'esistenza della nuova arte e ne iniziava lo studio su un piano di serietà critica. La cultura cinematografica è un fatto di questi ultimi venti anni; le manifestazioni anteriori debbono essere considerate come un fatto di pionierismo. La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica ebbe dunque inizio in un periodo particolarmente delicato e non è azzardato affermare che essa, ponendo nel vasto quadro della Biennale il cinema accanto alle altre arti più antiche, non poco contribuì al suo inserimento nei problemi della cultura. Per la prima volta a Venezia i film furono presentati in una rassegna annuale, nelle edizioni originali, con intenzioni che erano solamente artistiche. Le ripercussioni di questa audace iniziativa furono immediate. Da quel momento la critica di tutto il mondo si interessò sempre più vivamente alla manifestazione e sempre più la giudicò come un banco di prova, come un fatto di aggiornamento della cultura. Si può dire che negli anni successivi tutti i festival abbiano in sostanza ripreso più o meno felicemente la formula per la prima volta sperimentata a Venezia.

Ma una mostra internazionale ha veramente importanza se il panorama che essa offre, se le precisazioni che sollecita, se i problemi che pone in discussione e le soluzioni che favorisce non si perdono di anno in anno; ma si accumulano e si integrano, portando alla formazione di una materia prima sulla quale l'intelligenza possa trovare modo di esercitarsi più agevolmente. La memoria e gli archivi non sono davvero la prerogativa del cinema e questo fatto intralcia non poco le ricerche degli studiosi ed i progressi della critica.

La Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica ha sentito questo problema e con un lento lavoro di preparazione ne ha avviato la soluzione. Così come fu la prima a sorgere, la Mostra Internazionale di Arte Cinematografica è anche la prima che abbia promosso, attraverso una serie di monografie, la raccolta di un materiale di studio che di anno in anno si farà sempre più interessante. Quest'anno alla collana delle monografie già apparse si aggiunge un volume che per il suo valore documentario e critico appare senz'altro di straordinaria importanza: *Venti anni di cinema*

a Venezia, (Ateneo, Roma, pag. 680). Il volume comprende essenzialmente quattro parti. In una prima parte un gruppo di critici ha tracciato la storia delle singole cinematografie nazionali negli ultimi venti anni, tenendo particolarmente presenti i film che sono apparsi sullo schermo veneziano; in una seconda parte sono raccolti circa trecentocinquanta fotogrammi tratti dai più interessanti film a soggetto proiettati alla Mostra; nella terza parte un altro gruppo di critici illustra lo sviluppo degli elementi del film negli ultimi trenta anni e infine nella quarta parte è la raccolta la filmografia delle opere passate a Venezia. Completano la pubblicazione un indice dei registi rappresentati a Venezia con l'elenco delle opere proiettate, un indice generale dei nomi e un indice dei film citati nei saggi.

Lo scopo dell'opera è quello di offrire una prima sistemazione critica panoramica del vasto materiale che è stato raccolto in venti anni dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. La memoria, ripetiamo, fa difetto al cinema. Con questo volume che è apparso in tre edizioni (italiana, francese, inglese) le esperienze, le polemiche, le indicazioni, le suggestioni raccolte dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in venti anni sono, raccolte, annotate, organizzate; esse costituiscono materia viva di studio offerta a chi fa dell'arte del film materia di cultura.

Appaiono chiare le difficoltà che la compilazione di un'opera del genere ha posto. A collaborare all'impresa è stato chiamato un gruppo di critici di particolare valore. Sono fra essi il documentarista e critico inglese Paul Rotha, il francese George Charensol, il belga Carl Vincent, H. H. Wollenberg, Ch. Weinberg, lo svedese Gösta Werner, anch'egli critico e documentarista premiato a Venezia con il massimo riconoscimento, André Bazin, e per gli italiani Gian Luigi Rondi, Giovanni Calendoli, A. Francesco Lavagnino, Mario Verdone, Gaetano Carancini, Callisto Cosulich, Flavia Paulon. L'opera è stata diretta dallo stesso Antonio Petrucci, direttore della Mostra. E' evidente che i singoli autori hanno avuto la più ampia libertà di svolgere il tema che è stato loro assegnato. Non mancano nel volume critiche e rilievi sulla stessa manifestazione veneziana. Ma appunto questo fa del volume una vera opera di collaborazione culturale internazionale su un piano di rispetto e di libertà reciproca e dimostra come la Mostra stessa sia nel suo complesso un fatto vivo di cultura del quale oggi la critica non può non prendere atto, sia pure nella sua varietà di orientamento e di tendenze. Il volume nel suo complesso è un contributo essenziale alla storia del cinema e, per la sua vastità e per l'autorevolezza dei suoi collaboratori, è dopo la pubblicazione della *Storia del Cinema* del compianto Francesco Pasinetti l'opera di cultura cinematografica più importante che sia apparsa in Italia.

Troppo lungo sarebbe dare una notizia sommaria dei singoli saggi, i quali sono tutti, sia pure da diversi punti di vista, interessanti. L'importante è qui avere messo in rilievo lo spirito e la funzionalità dell'opera che è destinata non solo ad essere letta, ma anche ad essere frequentemente consultata per la sua straordinaria ricchezza informativa e per la complessità dei suoi indici.

Noi vediamo la nascita di una cultura cinematografica autentica non nelle sterili polemiche sul metodo che in un certo senso lasciano il tempo che trovano; ma proprio in opere che, come questa, forse più umilmente, ma certo con un'utilità infinitamente maggiore si pongono gli autentici problemi della cultura — che sono problemi di raccolta e di organizzazione dei dati della cultura stessa — e li avviano alla soluzione.

R. T.

8 film italiani + 2 capolavori

...un film irresistibilmente gaio, comico e profondamente umano...

5 POVERI IN AUTOMOBILE

Soggetto di CESARE ZAVATTINI
Sceneggiatura di STENO e MONICELLI
Produzione DOCUMENTO FILM
Regia **MARIO MATTOLI**

ALDO FABRIZI
WALTER CHIARI
EDUARDO DE FILIPPO
TITINA DE' FILIPPO
ISA BARZIZZA

...un inno all'eroismo, sullo sfondo d'una avvincente storia d'amore...

I 7 DELL'ORSA MAGGIORE

Soggetto di MARCANTONIO BRAGADIN
Produzione PONTI DE LAURENTIS - VALENTIA
FILM
Regia **DUILIO COLETTI**

ELEONORA ROSSI DRAGO
PIERRE CRESSEY

...il dramma di quattro ragazze in un mondo esteriormente brillante ma intimamente tormentato da oscure inquietudini...

FANCIULLE DI LUSSO

Co-Produzione Italo-Americana CINES
RIVIERA FILM Inc.
Regia **BERNARD VORHAUS**

SUSAN STEFEN - A. M. FERRERO
BRUNELLA BOVO - R. PODESTA
JACQUES SERNAS - G. BRODIE
LAWRENCE WARD e una schiera
di belle, affascinanti e irrequiete
ragazze

...un fortissimo dramma d'amore e di odio in una atmosfera di mistero...

UOMINI SENZA PACE

Produzione CENTRO LATINO CINEMATOGRAFICO
Regia **SAENZ DE HEREDIA**

RAF VALLONE
ELENA VARZI
GIULIO PENA
EMMA PENELLA
FERNAN GOMEZ

...il capolavoro di Sartre vive sullo schermo in un film sconvolgente e amaro

MANI SPORCHE

Produzione FERNAND RIVERS et EDEN PRODUCTIONS
Regia **FERNAND RIVERS**

PIERRE BRASSEUR
DANIEL GELIN
CLAUDE NOLLIER
MONIQUE ARTUR
JACQUES CASTELOT

francesi = 10 successi garantiti!!!

...le più affascinanti attrici europee in un piccante e brillantissimo film italiano diretto da Cristian Jacque

QUANDO LE DONNE AMANO

Sceneggiatura di CHARLES SPAAK
Co-Produzione Italo-Francese C.V.C. - ROITFELD
Regia **CRISTIAN JACQUE**

MARTINE CAROL
DANIELLE DARRIEUX
EDWIGE FEUILLERE
ANTONELLA LUALDI
DANIEL GELIN

...la più grande realizzazione di Clouzot in un film italiano implacabile e allucinante, di grande respiro spettacolare...

VITE VENDUTE

Co-Produzione Italo-Francese FONO ROMA - C.I.C.
C. - FILM SONOR
Regia **H. G. CLOUZOT**

CHARLES VANEL
VERA CLOUZOT
YVES MONTAND
FOLCO LULLI
WILLIAM TUBBS
ed altri importanti attori

...un film esilarante in cui la verità diventa comica, e la polemica spasso..

CANI E GATTI

Sceneggiatura di TITINA DE FILIPPO
CESARE RIVELLI
MARIO MONICELLI
LEONARDO DE MITRI
Produzione RECORD FILM
Regia **LEONARDO DE MITRI**

TITINA DE FILIPPO
UMBERTO SPADARO
ANTONELLA LUALDI
MARISA MERLINI
PAOLO STOPPA

...la più sbalorditiva creazione di Fernandel, in un film emozionante e allegro, arguto e umoristico...

LA DOMENICA NON SI SPARA

Produzione MARCEAU-VENDOME
Regia **HENRI VERNEUIL**

FERNANDEL
MARIE MAUBAN

...i più grandi interpreti internazionali della canzone nel film più divertente, patetico e musicale della prossima stagione...

SALUTI E BACI

Produzione ATHENA CINEMATOGRAFICA
Regia **GIORGIO SIMONELLI**

ROBERTO MUROLO - NILLA PIZZI
LUCIANO TAJOLI - TEDDY RENO
YVES MONTAND - JEAN SABLOU
GEORGES ULMER - LINE BENAUD
EDITH PIAF - QUARTETTO 'CETRA'
ORCHESTRA SEGURINI

RAPPORTI DI LINGUAGGIO

tra cinema e romanzo

di

BARTHELEMY AMENGUAL

2

FNCHÉ si giunge al *materiale plastico*, caro a Pudovkin e a teorici del cinema muto che si può ritrovare con piacere in un romanzo un po' vecchiotto di Henri de Régnier « *La double maîtresse* ». In questo libro del 1906, dal soggetto ardito, si narra di un giovane svirilizzato da un'educazione impostata su schemi di castità, d'una madre tirannica — un'autentica « parent terrible » — e che perderà tutte le sue risorse maschiline per essere stato sorpreso dalla madre nel momento preciso in cui stava per essere violato, o quasi, da una cuginetta in mezzo a dell'uva rovesciata. In seguito a ciò le uve e la porta che si apre lentamente si caricano di una potenza poetica e drammatica considerevoli che entrerà in funzione in tutti i momenti capitali del romanzo, esattamente come intervengono i simboli nel *Kammerspiel tedesco*. L'uva, le frutta in generale, la porta, corrispondono rigorosamente al clown muto sempre in mezzo al passaggio, al « chicchirichi » di Unrath, alla bottiglia di champagne che viene portata nel palco di Lola-Lola nell'*Angelo azzurro*.

Il *Kammerspiel tedesco* gettò i suoi ultimi sprazzi con l'*Angelo azzurro* e venne a morire in Francia con *Le jour se lève*. Questo simbolismo riposa sul seguente principio: il fatto simbolico non rinvia ad un significato astratto e generale che gli è esteriore (ad esempio l'inquadratura finale di *Caccia tragica* che rinvia alla parabola evangelica della donna adultera), rinvia invece ad un altro fatto non simbolico che lo ha preceduto. In altre parole il film *kammerspiel* crea lui stesso i suoi simboli e i loro significati. Tale il risveglio mattutino di Gabin in *Le jour se lève*.

Dopo questa passeggiata attraverso alcuni romanzi di fama — più pittoresca che veramente dimostrativa, lo confesso — voglio segnalare una terza analogia fra romanzo e cinema: entrambi propongono un universo, un mondo perchè lo si faccia vivere, perchè lo si viva. Un racconto non è che una storia, un intrigo, una o più avventure. E' una certa visione del mondo. Così noi possiamo essere soddisfatti da libri dove non accade quasi niente. Similmente possiamo, essere presi da un'opera — per esempio *La chartreuse de Parme* di Stendhal, *Longue voyage home* di John Ford, *Le père Goriot* di Balzac o *La partie de campagne* di Renoir — ed essere assolutamente incapaci di raccontarla. E' che l'importante non sta nei fatti. L'essenziale è il mondo che questi fatti sostengono.

Ma che il cinema sia un fratello del romanzo non implica che debbano rassomigliarsi come gemelli. Quel certo numero di dissomiglianze che li separano se non giovano tutte alla superiorità della settima arte (ciò che sa-

rebbe aberrante) costituiscono la sua *originalità*. Così anzitutto per ciò che concerne la *psicologia*.

Al fine di evitare diversi malintesi assai radicati, dobbiamo precisare due punti: 1) un buon, un vero romanziere non è uno psicologo salvo il caso — quello di Proust, per esempio — in cui l'analisi psicologica gli serve per costruire il suo mondo. Noi attendiamo dal romanziere non della psicologia, nè delle descrizioni, nè delle documentazioni scientifiche; ma un mondo in cui avremo da vivere. Alcuni autori riescono benissimo ad offrirci questo mondo senza psicologia e senza introspezione (così i « grandi americani »).

2) Il cinema non parla come la maggior parte della letteratura soltanto all'intelligenza, al senno, e non riduce l'uomo al solo intelletto. Se il principio del classicismo è che solo può esistere ciò che è chiaramente espresso, il cinema allora non è classico; esso s'indirizza all'anima sensitiva, parla all'uomo intero. Si pone a fianco della poesia e della musica. Valéry sognava di una letteratura « che sapesse fare da maestra, come la musica di Wagner, nell'ombra dell'udito, nelle regioni svagate e senza difesa dell'anima sensitiva, dei lontani avvenimenti, dei presentimenti, delle attese, delle domande ». E Claude-Edmonde Magny, che prende pretesto da questi fatti per avvicinare il cinema ai grandi romanzi americani, quelli di un Faulkner, per esempio, scrive: « Si vorrebbe la sua arte al di là del linguaggio, capace di restituirci, senza vane chiacchierate, la breve estasi dei momenti supremi dell'esistenza. E' il sogno di un discorso che non discorrerebbe ma che esisterebbe, così semplicemente ». Discorsi che non discorrerebbero più, linguaggio che non parlerebbe più ma che ricaverebbe la sua eloquenza dalla sola presenza: riconosciamo il linguaggio del cinema.

Ecco ciò che può spiegare come nel cinema la psicologia sia *in atto*. Essa è avvenimento e non si separa dai suoi personaggi ma sorge contemporaneamente ai loro gesti, alle loro parole, alla loro mimica. Deve essere letta istantaneamente, man mano che balza fuori. Nel romanzo la psicologia è un sapere, diviene una formula, si esprime in ragionamenti, in giudizi, in breve essa è una conoscenza. Al cinema invece essa si trova come in una nascita gemellare (1). Bisogna riprendere — come ci suggerisce Jean Masargis — il giuoco di parole di Claudel. Essa nasce insieme, nello stesso tempo che il gesto. E nasce nello stesso tempo nel personaggio e nello spettatore. Se d'altra parte noi ammettiamo — come la psicologia moderna va sempre più precisando — che l'uomo svela il mondo e che l'universo di un malato non è quello di un turista o di un intrappolato, che la donna che amò non è più la donna che conosceva prima dell'amore, si vede come il cinema sia particolarmente favorito per esprimere la psicologia così come si riflette nel mondo, sulle cose. Al cinema le cose, poichè sono scelte, illuminate, tagliate e mescolate all'anima e al cuore, diventano la misura dell'uomo; esse lo prolungano, lo esteriorizzano, lo esprimono, etimologicamente parlando. Anche il romanzo ha tentato questa pittura dell'uomo dal di fuori. Basti vedere Zola in *La faute de l'abbé Mauret*: « il giovane abbate è felice ». « Dava un brivido al sentiero »; « La vecchia aiuola gli faceva da scorta ». L'abbate si sente scosso dall'impulso della vita che, a primavera, gonfia le bestie, i campi e i cuori degli uomini, la natura non è più che braccia tese, ventri gonfi, seni bianchi aggressivi e la stessa chiesa è incinta. L'abbate convalescente è come un fanciullo; e la natura un bambino ciarliero.

(Continua)

Nel prossimo numero la conclusione dell'inchiesta su Venezia: « Autonomia o Biennale? ».

FRITZ MICUCCI, PERSONALITA' DEL CINEMA

di

X. Y.

In un lontano giorno del 1925 un Esercente di Portici, in quel di Napoli, al Direttore di Agenzia di una Casa europea, che gli aveva consigliato il film « Mondo Perduto », esprimeva i suoi dubbi circa il successo della pellicola ed era quasi sul punto di rinunciare al film, quando quel Direttore gli propose di cedere a lui la gestione del locale, con regolare contratto, perché voleva dimostrargli che la fortuna di un cinematografo dipende in modo quasi assoluto dal sistema di condurlo. L'Esercente accettò, sicuro di avere fatto un affare.

Quel Direttore di Agenzia era Fritz Micucci, il quale aveva dimostrato, già agli inizi della sua carriera, una sensibilità commerciale che doveva successivamente costituire la sua vera natura nel mondo cinematografico.

Nel 1927, il Sig. Lagostena trattava con il Sig. Micucci per averlo alla Pittaluga. Contemporaneamente però, anche il Sig. Fux, allora Direttore Generale della Fox Film, gli propose di entrare nella propria Compagnia. Passato alla Fox, Micucci fu, dal '27 al '32, Direttore di Agenzia di Trieste e Padova; dal '32 al luglio del '36, Direttore dell'Agenzia di Milano, epoca in cui fu nominato Direttore Commerciale della Fox Film in Italia, trasferendosi a Roma, presso la Direzione Generale della Compagnia.

La collaborazione, la simpatia, l'esperienza del Comm. Gustavo Lombardo, Presidente della Titanus, furono di valido contributo all'opera organizzativa che Fritz Micucci andava svolgendo nell'ambito della Titanus-Distribuzione.

Cessata la guerra e ricostituitesi in Italia le varie Compagnie, riapertasi la 20th Century Fox, Micucci fu chiamato a reggere la Direzione Commerciale della Compagnia. Ed egli richiamò con sé coloro

che erano già stati alla Fox e successivamente alla Titanus-Distribuzione. Vecchi elementi che, affinata la propria esperienza, costituiscono oggi le basi del reparto vendite della Compagnia in Italia.

Nominato nel 1950 Direttore Generale per il Noleggio, Fritz Micucci nel giugno del 1951 ottenne l'incarico di Direttore Generale della 20th Century Fox.

Partecipando attivamente alla chiarificazione dei rapporti tra l'industria cinematografica americana e quella italiana, egli ha trovato un nuovo riconoscimento a questa sua attività, spesa quotidianamente al servizio dell'industria cinematografica, nelle nomine e negli incarichi che gli sono venuti dall'Organizzazione A. N. I. C. A. Fritz Micucci, infatti, è oggi Consigliere Nazionale del Consiglio Direttivo dell'A. N. I. C. A., consulente tecnico per lo studio dei lavori per il nuovo accordo tra Esercizio e Noleggio e per i problemi affini.

Il riconoscimento delle sue qualità organizzative e per l'opera da lui svolta in 27 anni di attività nel campo cinematografico, Fritz Micucci è stato insignito del titolo di Cavaliere Ufficiale del Nichan Itikhar, nota onorificenza internazionale.

A Fritz Micucci, al quale la 20th Century Fox ha dedicato il mese di settembre perché tutta l'Organizzazione, con la sua attività e con il suo lavoro dimostri il proprio attaccamento all'uomo, che festeggia quest'anno il suo 25° anniversario di attività cinematografica con la 20th Century Fox, vada il nostro augurio più fervido di successi sempre più grandi e di soddisfazioni sempre più complete.

Al nostro augurio si unisce anche quello dell'Esercizio Italiano che vuole anche in questa occasione, dimostrare la sua simpatia ad un comune amico.

X. Y.

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-X-1950 - Direttore Edoardo Bruno - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Aurelio Saffi, 20, Roma, Tel. 587.119. Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma.

TESTI CINEMATOGRAFICI

EDIZIONI DI FILMCRITICA

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 FILMCRITICA rilegati e ordinati con indice.

Sono finora usciti i nn. 1 e 2

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

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

L'ASSO NELLA MANICA di BILLY WILDER

VIVA ZAPATA di ELIA KAZAN

DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA di ROBERT
BRESSION

DISTRIBUZIONE

EDIZIONI DELL'ATENEO



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

FILMCRTICA



«Operazione Cicero»

Supplemento al N. 15 per la
Mostra di Venezia - Lire 50



Harry Myers e Pauline Starke nella prima edizione del film «La corte di re Artù (1921) diretta da Fox.



La seconda edizione del film diretta da Will Rogers con Frank Albertson del 1931.

dal capolavoro di Mark Twain

LA CORTE DI RE ARTU

con Bing Crosby, Rhonda Fleming, William Bendix, Sir Cedric Hardwicke



Bing Crosby e Rhonda Fleming in «La corte di re Artù» ultima edizione diretta da Tay Garnett.
(Un supertecnicolor distribuito dalla Zeus film).



FILMCRITICA

SOMMARIO

<i>Mostra e biennale</i>	Nino Ghelli	65
<i>Danger de la critique</i>	Lo Duca	70
<i>Autonomia o Biennale</i>	Lattuada, Ghelli, De Bernart	71
<i>Jan Vermeer e Henri Degas</i>	V. L.	73
<i>Parlatorio</i>	A cura di Nino Ghelli	75
<i>Lettere</i>		80

IN COPERTINA: James Mason e Danielle Darrieux in «Operazione Cicero». Un film di Mankiewix prodotto dalla 20 Century Fox.

MOSTRA E BIENNALE

di

NINO GHELLI

A CIRCA metà del cammino della XIII Mostra veneziana è possibile tracciare un primo bilancio dei film presentati e occorre riconoscere che tale bilancio non è lusinghiero: un solo film veramente d'arte (« Jeux Interdits » di Clement) ma nei confronti del quale possono elevarsi notevoli riserve, due di decoroso mestiere (« Carrie » di Wyler e « Altri tempi » di Blasetti), due di notevole interesse per taluni aspetti di linguaggio e culturali (« La vita di O-Haru » di Mizoguchi e « Gengis Khan » di Conde), e numerosi altri veramente scadenti e assolutamente trascurabili sotto tutti gli aspetti. Se infatti è possibile rimproverare a Clement certi compiacimenti morbosi e certo eccessivo senso del macabro e in definitiva l'assenza di una precisa presa di posizione morale di fronte al mondo descritto, non si possono negare alla sua opera qualità di altissimo stile e sovente di ispirata fantasia. Così come non è pos-

sibile negare a « Carrie » un linguaggio sapiente, fermo e sobrio, che parzialmente riscatta il suo pericoloso inclinare verso un romanticismo di maniera, e ad « Altri tempi » la presenza di alcuni episodi veramente ottimi di fronte ad altri scontati o retorici, a « Gengis Khan » una eccellenza formale addirittura stupefacente di fronte alla ingenuità e alla primitività dei personaggi e del complesso narrativo, a « La vita di O-Haru » l'accuratezza di una ricostruzione storica e ambientale che parzialmente compensa gli squilibri ritmici e il tono generale dell'opera da romanzo di appendice. Troppo poco come si è detto, ma un troppo poco che comunque non crediamo sia da attribuirsi a colpa di nessuno e che non autorizza peraltro alcuna conclusione pessimistica nei riguardi del cinema come arte.

Non crediamo infatti che la produzione dei diversi paesi sia in grado di offrire qualcosa di meglio: il cinema americano e il cinema francese già da qualche tempo denunciano una crisi che non bastano le luminose eccezioni di un Wilder o di un Bresson a mascherare, e in quanto alle altre nazioni presenti alla Mostra esse possono offrire la splendida eccezione di un'opera inconsueta, come quella di Curosawa, ma non sono in grado di fornire un certo numero di film di alto livello artistico. In quanto poi alla produzione italiana, anch'essa ci sembra attraversarsi un'« impasse » simile, pur sotto altri aspetti, a quello del cinema francese o americano, « impasse » che non può essere risolto dalla isolata splendida meteora di « Due soldi di speranza ». Inutile quindi a nostro parere cercare colpevoli, come si tenta di fare da più parti: la Direzione della Mostra e la Commissione degli Esperti fanno quello che possono nel senso che non è nella loro facoltà inventare film d'arte che non esistono, così come non è nelle loro possibilità, per evidenti ragioni di politica che inesorabilmente alla vita stessa della Mostra, rifiutare tutti i film presentati da una determinata Nazione. Si potrebbe invece, e crediamo ciò riuscirebbe molto utile, fissare al massimo di due il numero dei film da accettare per ogni Nazione (da elevare eventualmente a quattro con i film invitati): ciò permetterebbe di rendere più omogenea la manifestazione e di limitarne utilmente anche la durata. D'altra parte del tutto risibile ci sembra il quotidiano lamento che si leva da certi settori, in conseguenza della mancata partecipazione alla Mostra delle nazioni di oltre cortina, come la Russia la Cecoslovacchia ecc., e ciò non tanto perché gli assenti abbiano sempre torto, come qualcuno ha affermato con apparente severità ma lasciando sottilmente intravedere l'immagine di un « paese reale » in lutto per l'assenza dei film russi, quanto perché ormai sappiamo quali potrebbero essere gli ineffabili godimenti politico-estetici che potrebbero infliggerci i vari Gherassimov o Ciaureli. In conclusione la Mostra veneziana è in crisi non più di quanto lo siano Cannes o gli altri festival: poichè è il cinema mondiale che attraversa un periodo di una certa depressione in senso artistico. La storia dell'arte d'altra parte in periodi di oscuramento, e che pertanto è addirittura ridicolo voler trarre conclusioni pessimistiche dai secondi drammatizzandone la portata o il significato e volendo addirittura partire alla ricerca di ricette miracolose. Ciò accade soltanto nel campo del cinema dove i tanti « maestri » di musica, di letteratura ecc., rifiutati dagli altri campi, vengono a sentenziare nel più balordo dei modi: il cinema non è infatti inferiore sotto alcun aspetto agli altri linguaggi, piuttosto gran parte di coloro che si occupano di saggistica nel campo del cinema sono di gran lunga meno preparati per formazione filosofica e culturale, a coloro che si interessano di musica o di letteratura o di arti figurative. E proprio da ciò deriva il buon gioco che questi ultimi hanno nel con-

siderare il cinema « arte minore », definizione risibile, o addirittura « arte minima », mentre veramente « minimo » è soltanto il regista che ha inventato tale definizione, e deriva quindi l'aria di benevola condiscendenza con cui il cinema viene considerato negli ambienti artistici: come il figlio, ultimo venuto, degenerare e scapestrato di una famiglia i cui componenti sono tutti personalità illustri, e alle cui « trovate » a volte geniali, si guarda con compiacente indulgenza. Sarebbe davvero fatica inutile ripetere ancora una volta l'ovvio discorso della unicità dell'arte e della inesistenza, sul piano filosofico, delle varie « forme » e quindi di una qualsiasi superiorità di una di esse. Equivoci e pregiudizi degni del Medio-Evo, a dissipare in parte i quali meglio pensiamo varrebbe una visita attenta a quella Biennale di pittura onusta di gloria, e della quale, non sappiamo assolutamente perché, è stato scritto da qualcuno evidentemente affetto da miopia acuta, la Mostra cinematografica dovrebbe essere onorata di sentirsi ospite. Tale visita potrebbe infatti riuscire estremamente istruttiva per diversi motivi: mostrando anzitutto come la pittura non sia ancora riuscita a liberarsi, salvo rare eccezioni, degli equivoci degli « ismi » che il cinema ha ormai del tutto superato, e mostrando come l'« impasse » in cui si dibattono le arti figurative è infinitamente più grave e stringente di quello del cinema. Non è questa la sede per passare in esame l'importanza essenzialmente storica che hanno movimenti come il cubismo, il futurismo, l'astrattismo, il surrealismo nelle arti figurative: e dicendo importanza storica vogliamo appunto sottolineare i limiti in senso artistico, in quanto il loro valore va essenzialmente ricercato nel loro significato polemico che, mentre ha contribuito a dissipare molti equivoci pietrificati dalla tradizione, ha allargato notevolmente i limiti e gli orizzonti dell'arte. Così ad esempio il « cubismo » ha costituito un movimento di reazione di notevole importanza alle tendenze troppo « naturalistiche » dell'impressionismo e al raffinato « manierismo » dei « fauves »: ma il valore delle opere che a tale movimento si vogliono ricondurre non va evidentemente identificato nell'osservanza di taluni precetti estetici fissi e inderogabili, come il rendere l'essenza del movimento attraverso un conflitto di piani di una allucinata irrealtà o lo schematizzare in forme solide di corpi geometrici gli aspetti della vita, ma nel mondo poetico di quegli artisti che in perfetta sincerità hanno sentito l'esigenza di esprimersi attraverso tale linguaggio. Gli aspetti esteriori del quale, riflesso di una posizione più filosofica che artistica (i cui antecedenti potrebbero farsi risalire fino a Pitagora o a Platone), non erano infatti che le occasioni più aspramente polemiche di manifestare un modo di sentire poetico al di fuori del quale non può esistere che artigianato e mestiere. Altrettanto potrebbe dirsi per l'espressionismo, per il surrealismo, per l'astrattismo e per tutta la pletora dei movimenti (si annuncia in questi giorni il « subitismo », degli « artisti » cioè che « realizzano subito ») che hanno variamente influenzato l'ansia di ricerca che domina l'arte moderna e che tradisce un profondo stato di insofferenza spirituale. Che dovremo dunque pensare di fronte alla moltitudine di pittori e di scultori che nelle sale della Biennale fanno sfoggio della loro assoluta mancanza di fantasia, della loro assenza di sentimento, del loro mediocre linguaggio? Ben poche sono le Nazioni i cui artisti mostrino di aver compreso i limiti dei diversi movimenti e gli equivoci pullulati intorno ad essi e di aver compreso come non bastano una squadra e un tiralinee per divenire un Kandinsky. Si assiste allora al ripetersi, monotono fino alla nausea, di pittori che pedestremente ricalcano le orme del gioioso colorismo di Dufy, del drammatico sintetismo di Rouault, dell'ingenuità fiabesca di Chagall, della suprema eleganza lineare di Matisse e così via; si assiste, ciò

che è ancor più grave, alla voluta « deformazione » di pittori che abbandonando la ispirazione del proprio mondo si danno insinceramente a seguire le orme di una moda nel timore di non essere « à la page », come lo svizzero Gubler, autentico pittore quando non fa l'astrattista, o come il tedesco Kirchner, eccellente quando non sono troppo evidenti in lui ricerche espressionistiche, o come l'americano Kuniyoshi, di ottimo linguaggio quando non lo assillano frenesie astrattiste o simboliste. per non parlare degli italiani fra cui, a fronte dei pochi Socrate De Pisis Cassà Rosai Tosi Seibezzi Cassinari Usellini Trombadori Tamburi, nelle cui opere è un'ansia di sincera ricerca e un'ispirazione talora fervida, sono da annoverare una miriade di autori accettati veramente con troppa facilità: da cui un'orgia di colori e di forme nelle opere di poveri artigiani sprovvisti di ogni talento, di cui Monachesi potrebbe essere l'esempio che sintetizza tutta una categoria numerosissima, o la malafede più dichiarata, nelle opere dei « pittori del popolo », dal soggetto volutamente sociale e dal linguaggio stereotipato: ed è curioso notare infatti come il linguaggio dei « sinistri » italiani sia sorprendentemente identico a quello dei francesi degli jugoslavi dei polacchi. E se Purificato ha deformato il suo linguaggio pittorico fino a renderlo simile a quello di uno Lubniewick o di uno Jabnowicz ciò è da ricercarsi soltanto nella politica che fa la sua irruzione nell'arte con quegli effetti che anche nel cinema abbiamo potuto constatare. E non è ancora il fondo: che esiste la schiera numerosa degli « impuri folli » con le loro opere costituite da un quadretto di carta grigia incollato su un quadretto di carta nera, da un cilindro di legno con in cima una piccola sfera e così via: non sapendo più che cosa inventare per definire le sue frenetiche elucubrazioni cromatiche, l'americano Davis ha inventato come titolo di un'opera « non per uso interno » e a questo punto non vi è più dubbio su chi possa essere il canzonato.

Non è proprio il caso di scandalizzarsi se un Thorpe o un Negulesco hanno attinto la vetta della Mostra Veneziana, quando un Desnoyer o un Davis hanno esposto alla Biennale, e non è proprio il caso di parlare di decadenza del cinema quando la pittura e la scultura risultano impantanate ancora in equivoci che il cinema ha già talmente smaltito da farne oggetto di retrospettive a carattere puramente culturale. Non vorremmo che queste note facessero credere a una nostra preconcepita posizione contro l'arte cosiddetta « moderna »: che nessuno più di noi è incline a penetrarne i significati e a identificarne gli alti valori espressivi: e basterebbero le opere di un Soutine o di un Kokoscha, esposte in retrospettiva alla Biennale, a darne piena dimostrazione. Ma è ovvio che l'arte in quanto sintesi di fantasia e sentimento non può nascere da una posizione preordinata, sia essa teorica o polemica: e se nel cinema esiste attualmente l'equivoco dei « realisti » di maniera, nelle arti figurative perdura quello degli astrattisti dei cubisti e dei simbolisti in mala fede; e se nel cinema si affaccia spesso prepotentemente l'ideologia politica soffocando naturalmente l'arte, essa non manca purtroppo nemmeno nelle opere il cui linguaggio, quello figurativo, sembrerebbe automaticamente escluderla; e se nel cinema molto spesso l'arte è in funzione, e quindi deturpata, dall'industria e dallo spettacolo, cioè dal mero utilitarismo, esso è sostanzialmente alla base delle fatiche artigiane di un Calder i cui lavori di pazienza in filo di ferro esposti alla Biennale sono stati ritenuti meritevoli di un premio che a nostro parere nasce da un errore di prospettiva e di valutazione quale mai la Giuria della Mostra cinematografica ha commesso. E se infine la Mostra Cinematografica ha sentito l'esigenza, forse prevedendo la scarsa qualità di molti film presentati, di « rin-

forzare » la manifestazione con la bella retrospettiva del cinema muto italiano, altrettanto ha fatto la Biennale, con retrospettive di indubbio interesse, anche se eccessivamente sommaria nel caso di Goya.

Cerchiamo quindi di guardarci intorno e di uscire da questo ingiustificato complesso di inferiorità. Non è lontano il giorno in cui potrà dirsi di oggi: erano quelli i tempi in cui il cinema era considerato con sufficienza dalla pittura e dalla letteratura che non si accorgevano di subirne invece profondamente le influenze di linguaggio; equivoci che passano.

NINO GHELLI



DANGERS DE LA CRITIQUE

par

LO DUCA

D'AUCUNS sont étonnés de surprendre la critique en flagrant délit de contradiction. Un acteur est parfois jugé exécration et génial, ce qui prouve qu'on ne parle pas le même langage ou encore qu'on mesure la même chose avec des compas différents. Les lecteurs se troublent et finissent par douter de leurs oracles (si oracle il y a).

C'est un danger très grave pour la critique et pour son libre exercice. Le prétexte serait trop bien accueilli par maints intéressés...

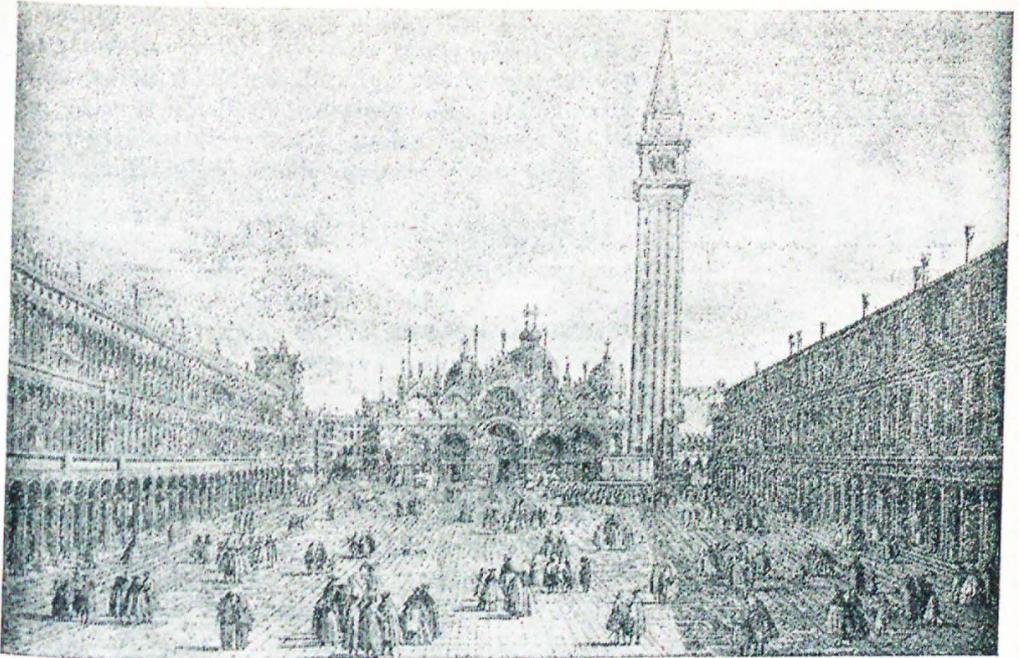
Un danger plus grand nous guette devant notre mécontentement vis-à-vis d'un film. Si on le juge à la fois sordide et exaltant, hérétique et liturgique, admirable et infâme, on ne pourra pas prétendre d'être pris au sérieux.

Un troisième danger est le risque d'être disqualifié. On sait que certains confrères italiens se trompèrent d'une façon incroyable à la sortie de *Roma città aperta* et des fleurons du néo-réalisme. Devant les étourdissants succès de ces films à l'étranger, ils se sont efforcés de se rattraper. Mais les écrits restent...

À la conférence de presse de *Jeux Interdits*, on a senti planer cette menace suprême. C'est là l'œuvre typique qui devrait atteindre l'unanimité, une unanimité nuancée, certes, mais indisputable. Cependant, nous avons entendu quelques confrères s'attaquer à des détails insignifiants, ou contester la logique interne du conte; et je néglige ceux qui sont sourds à un certain langage authentique du cinéma (et de la vie). L'univers qui engendre ces « jeux » est inattaquable à leurs yeux; ce sont les « jeux » qu'il faudrait interdire...

Étant enfants, ils n'ont jamais joué « à la messe » et se voilent ainsi la face devant une désinvolture qui indique que ces gens sont pétris de christianisme au point d'être familiers avec leur église et ses sacrements.

La question n'est pas là, d'ailleurs. Devant une œuvre neuve, dépouillée, scandaleuse comme toutes les grandes œuvres, qui nous effraye par sa rigueur, le risque est gros. On en reparlera dans dix ans.



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 Fim 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?

LATTUADA

Sono esattamente dello stesso parere già espresso da Berger; penso cioè che debba affermarsi l'assoluta autonomia della Mostra del Cinema, ma limitatamente all'organizzazione della Mostra e alla sua amministrazione, rimanendo inserita nel ciclo delle manifestazioni d'arte della Biennale.

GHELLI

La dipendenza della Mostra cinematografica veneziana dall'Ente autonomo della Biennale, è indice di quello stato di inferiorità in cui il cinema è tenuto nei confronti di altre arti ritenute, chissà perchè, più pure o più degne.

Un esame delle opere esposte alla Biennale di quest'anno sarebbe sufficiente, per il loro dichiarato commercialismo, a sfatare questa assurda leggenda. Senza dire che il cinema presenta aspetti sociali culturali industriali che sono del tutto peculiari e caratteristiche. Non mi sembra quindi che vi possa essere alcun dubbio sulla necessità di una assoluta autonomia della Mostra di Venezia.

DE BERNART

Premesso che nel cinema il « commercio » inquina fatalmente l'« arte » e viceversa, e che la « mondanità » nella particolare circostanza di Venezia-Lido inquina tutt'e due, vogliamo vedere, prima di rispondere ai quesiti, quale potrebbe essere in astratto la fisionomia ideale di una manifestazione del genere?

Per i cultori del cinema-arte è una specie di « Genacolo al buio » che potrebbe svolgersi in Assisi; per i commercianti a oltranza è una fiera tipo quella dei cavalli, a Verona; per le persone di buon senso dovrebbe essere una manifestazione artistica e mondana insieme, e avere per sua fondamentale caratteristica la *libertà*. Più Ministeri si occupano della Mostra di Venezia e più si rischia di ordinarla, organizzarla, inquadrarla, schedarla, registrarla, protocollarla, timbrarla, fino a farla diventare un pacco postale. Le estreme conseguenze di questa triste trasformazione vedrebbero il pubblico disertare la manifestazione veneziana che sarebbe organizzatissima in funzione soltanto di chi è costretto o invitato a parteciparvi.

Allora: sganciarla dalla Biennale per affidarla a un apposito Ente ministeriale? Non avrebbe ugualmente l'ampiezza di vedute, la disinvoltura, la snellezza che le occorrono per raggiungere quella che — a mio modesto avviso — è la sua giusta esistenza. Occorrerebbe che, sganciata, fosse poi gestita con i criteri di una sana organizzazione privata, limitandosi l'intervento dello Stato al versamento dei suoi contributi finanziari.

JAN VERMEER e HENRI DEGAS

di

V. L.

CHIARA testimonianza d'amore per l'arte, e validissima ai fini didattici e divulgativi, è la serie di documentari in technicolor dedicati a maestri della pittura, che la 20th Century Fox va distribuendo in Italia. Quanti all'arte dedicano le proprie migliori energie, non possono che trarre conforto da queste realizzazioni a cui non è mancato il più schietto consenso del pubblico.

Agli apprezzati « *La Vita e l'arte di Raffaello* » e « *La Nascita di Venere* » che già abbiamo avuto occasione di vedere sui nostri schermi, vengono ora fatti seguire « *Luce alla finestra* » (1) e « *S'alza il sipario* », illustranti il primo l'opera dell'olandese Jan Vermeer, quella di Henri Degas il secondo, presentati in questi giorni alla XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

L'opera di questi due meravigliosi geni della pittura che non hanno mai finito di sorprenderci, è osservata nei minimi dettagli dall'occhio lucidissimo della macchina da presa e restituita con assoluta fedeltà da un technicolor eccezionale (accorgimenti d'ogni genere sono stati usati perchè i valori cromatici fossero rispettati).

Questi documentari, si può esserne certi, costituiranno uno spettacolo di prim'ordine e un ausilio prezioso per lo studioso e la conoscenza di artisti la cui produzione non figura nei nostri musei e la cui bibliografia non annovera che pochissime pagine italiane, specialmente per quanto riguarda Jan Vermeer.

La regia precisa e attenta di John Oser — mirabilmente coadiuvato da Marilyn Silverstone, studiosa di pittura e collaboratrice delle magnifiche edizioni d'arte Abrams di New York — pure esercitando una accurata indagine dei particolari, consegue una perfetta e quanto mai rara unità narrativa, fondata sulle sequenze di commento che servono a rendere l'atmosfera in cui vissero gli artisti, e le riprese dei loro più famose e significative opere. Opere che trovano appunto in quel commento la loro cornice ideale.

La perfezione tecnica raggiunta in questi documentari, conferma quanto la cinematografia a colori possa contribuire allo studio delle opere d'arte,

(1) « *Luce alla finestra* » è stato premiato al Festival del Documentario D'Arte — Venezia 1952.

specialmente se — come nel nostro caso — il montaggio assolve non una funzione dinamica ma una sintesi illustrativa, offrendo all'esame dello spettatore un'opera intera nei suoi dettagli.

I mondi tanto diversi e lontani di *Vermeer* e di *Degas* tornano ad animarsi, prendono vita sullo schermo che li mostra eternati in miracoli di bellezza e di colore.

La chiara, fresca aria delle sere parigine, stese come velari sui campi di corse, dove le casacche multicolori dei fantini gareggiano in splendore con glilegantissimi abiti delle gentildonne; le dolci, aggraziatissime movenze delle danzatrici dell'Opera, i « topi » di Parigi dai corpi acerbi e dai musetti camusi; la tiepida atmosfera dei salotti e delle camere da letto, e quella umida di vapori delle lavanderie; la triste allegria dei caffè-concerto con i globi a gas e le cantanti dai lunghi guanti neri che tanto piacevano a Toulouse Lautrec; la Parigi dell'anteguerra mondiale torna a vivere, e Henri Degas in essa.

Così pure rinasce la Delft di *Vermeer*, inondata di bionda luce, popolata di donne dalla carne soda e soavemente lattea, sommersa in una pace profondissima. E in quella Delft — fissata fuori del tempo sulle tele e le tavole del pittore — si inquadrano i capolavori che per due secoli restarono nell'oscurità dell'oblio e che dovevano poi innamorare il grande Proust.

« *Luce alla finestra* » e « *S'alza il sipario* » vanno lodati senza riserva e additati come esempio di nobiltà di intenti e di realizzazione.

V. L.

Il prossimo fascicolo di « *Filmcritica* », che uscirà verso la fine di settembre, porterà il numero 17 e sarà dedicato alla Mostra di Venezia. Ecco il sommario:

- Gigi Cane Caorsi: *Retrospettiva italiana*
Hans Richter: *Il film come arte*
Nino Ghelli: *Film surrealisti e non*
Edoardo Bruno: *I film*
Lo Duca: *Note alla Francia*

completano il fascicolo note e impressioni di Carancini, Calendoli, Berger, Pradella.



a cura di
NINO GHELLI

LE DOMANDE che ci pervengono dai lettori di questa rubrica, benché di vivo interesse assumono talvolta un'importanza che richiederebbe una trattazione ben più vasta di quella consentitaci dalla tirannia dello spazio. Così ad esempio quella di *Margian* (Imola) che chiede:

- 1) Quale debba essere la via della formazione del critico, quale la sua precisa preparazione, quale i pratici criteri e le basi di giudizio, comuni fondamentalmente a tutti.
- 2) Quale, analogamente, quella del regista e degli attori, e quale il criterio della valutazione di questi ultimi.

Limiteremo pertanto la nostra risposta alla prima delle domande, con tutta la sommarietà inevitabile dello scarso spazio, riservandoci di trattare altra volta la seconda che offre anch'essa motivi di vivo interesse.

Precisato che non esistono vie obbligate per la formazione di un critico d'arte, analizzeremo le fasi del processo critico di un'opera d'arte poiché da tale analisi sarà facile dedurre le risposte alle domande formulate.

Dinanzi all'opera d'arte il soggetto prova un godimento estetico che resta il primo e fondamentale elemento di giudizio sulla validità dell'opera stessa. Tale godimento è essenzialmente disinteressato in quanto prescinde da ogni emozione, preferenza, inclinazione, che faccia riferimento alla vita sentimentale dell'individuo in quanto uomo.

Esso non è quindi connesso ad alcun elemento utilitaristico e non nasce da alcun atto di volontà diretto (eccetto quello che guida la fase della conoscenza). Ciò comporta due ordini di conclusioni di importanza fondamentale: il comune carattere intuitivo della creazione e del godimento estetico, la comune indipendenza di tali intuizioni dal complesso affettivo-sentimentale del soggetto. È opportuno peraltro chiarire una distinzione del resto già esplicitamente detto in quanto si è detto: la distinzione cioè fra il concetto di « filosofia dell'arte », intesa come scienza tesa a definire concettualmente il fenomeno arte e giungere alla conoscenza del bello che di quel fenomeno è l'essenza, e quella di « attività estetica », intesa come attività che tende alla formazione di un certo gusto che favorisce la disposizione alla conoscenza del bello e che quindi è la necessaria premessa e la migliore preparazione all'attuarsi del giudizio critico.

Sostanzialmente, le più importanti definizioni sulla natura e sui fini della critica estetica rispecchiano tre principali tendenze di pensiero. Secondo una di tali tendenze il compito della critica consisterebbe nel discernimento del bello e del brutto nell'opera d'arte, cioè, propriamente nell'elaborazione del giudizio estetico sulla base degli elementi positivi e negativi che l'opera contiene.

Un'altra tendenza attribuisce semplicemente alla critica la funzione d'incoraggiare o censurare determinate manifestazioni artistiche.

Un'altra ancora identifica il compito fondamentale dell'attività critica nella interpretazione e nel commento dell'opera d'Arte, talché, riferendosi naturalmente alla letteratura, afferma essere la critica l'arte di insegnare a leggere.

Nessuna di queste affermazioni è in sé incassa, ma tutte sono insufficienti, in quanto risolvono l'importanza e la funzione della critica in uno solo dei suoi compiti complementari: il giudizio strettamente estetico; la censura; il commento o esègesi dell'opera d'Arte.

Ma tutti questi compiti sono essenziali alla completezza della indagine critica, tanto che il respingerne uno solo svuota l'indagine stessa di esattezza ed utilità.

Il fine della critica è quello di trasformare l'intuizione estetica che è alla base dell'opera d'arte, in « percezione » estetica, in conoscenza e quindi in godimento della sua bellezza.

Il processo critico, che comporta necessariamente l'emissione del giudizio, prende le mosse da una prima reazione del soggetto conoscente attraverso la « riproduzione in sé » dell'opera sottoposta a giudizio. Pertanto l'attività che giudica il bello si identifica con quella che lo crea in quanto la riproduzione dell'opera da parte del soggetto ha luogo nelle identiche condizioni dell'artista creatore. Se infatti non esistesse identità fra attività artistica, produttiva, e gusto, riproduttivo, la comunicazione sarebbe impossibile. Ma evidentemente il processo critico sarebbe ben poca cosa se si limitasse, sulla base della pura costatazione dell'esistenza o meno dell'emozione estetica, a riconoscere o meno l'esistenza dell'opera d'arte. Esso tenderà cioè ad analizzare la natura delle reazioni che un'opera provoca e partendo da esse procederà alla analitica « scoperta » dell'opera servendosi di un sistema dettato da una certa metodologia. Al processo intuitivo segue cioè un processo razionale, come sempre connesso, attraverso il quale le facoltà intellettive del soggetto si identificano con l'oggetto. E mentre il godimento estetico, cioè la conoscenza estetica, è un processo eminentemente intuitivo, l'analisi critica dell'opera implica un processo razionale che partendo dall'effetto (l'esistenza o meno della emozione estetica) risalga analiticamente alla causa (l'opera).

Il processo critico tende quindi a passare dalla conoscenza intuitiva alla conoscenza razionale.

Dinanzi all'opera da sottoporre a giudizio, il critico si porrà pertanto con animo del tutto disinteressato per effettuare l'analisi onde individuare l'essenza del mondo poetico dell'autore, e benché non sia possibile a priori stabilire quali debbano essere le doti di cui deve necessariamente essere provvisto il critico per poter esercitare la sua attività, può dirsi in linea generale che egli deve innanzi tutto possedere una sensibilità innata nei riguardi delle opere d'arte, sensibilità successivamente affinata attraverso una appropriata educazione estetica. Tale sensibilità deve naturalmente essere validamente sostenuta da una forte attrezzatura culturale non soltanto in senso artistico, ma nel senso più vasto del termine. Il critico deve infine possedere un potere di riflessione e di analisi che gli consenta di individuare la reale essenza delle opere e degli autori sottoposti a giudizio: ciò attraverso un sistema critico che offra una base teorica convincente e omogenea per la valutazione estetica.

Lungamente dibattuta è stata la questione di come il soggetto nell'esercizio del giudizio debba porsi di fronte all'opera: se debba cioè, estraniandosi dal processo creativo, giudicarla in base alla sua identità con un « modello » ideale, oppure se debba porsi nella posizione spirituale dell'autore all'atto della creazione e giudicare quindi l'opera rispetto alle intenzioni stesse dell'autore. Ci sembra che tali due posizioni formulate così assolutamente siano entrambe inaccettabili: il giudizio sull'opera non può infatti fare riferimento a modelli ideali poiché l'arte in quanto creazione frutto di un'intuizione lirica individuale, non ha obiettivi prefissati e schemi prestabiliti.

D'altra parte l'opera non può essere giudicata facendo unicamente riferimento all'intenzione dell'autore poiché in tal modo cade automaticamente la possibilità di emettere un giudizio obiettivo. Se è vero infatti che ogni opera riceve particolarmente valore e significato dall'intenzione dell'autore, resta comunque da accertare in qual modo sia possibile determinare tale intenzione nonché la soddisfazione di essa nel risultato rappresentato dall'opera. Se infatti si considera quanto si è spesso detto circa la non-coscienza da parte dell'artista del modo di manifestarsi e di procedere della visione estetica, si comprende la esattezza dell'affermazione del Fry secondo cui « i soli significati che valgono qualcosa nell'opera d'arte sono quelli di cui l'artista stesso non sa proprio nulla ». Può dirsi pertanto che, una volta constatata attraverso l'emozione estetica l'esistenza della qualità arte in un'opera, il soggetto deve, per individuare le cause che hanno generato tale emozione (o la sua mancanza), ripercorrere la via dell'atto « espressivo » (inteso il termine espressivo in senso generico e non identificato con la bellezza), cioè il processo attraverso il quale l'opera è stata oggettivata. Per far ciò il soggetto ponendosi nell'atteggiamento dell'autore l'analizza nella sua apparenza e costruzione oggettive: essa è infatti la materia-

lizzazione di un'idea creatrice che nella concretezza assunta è divenuta attingibile alle facoltà razionali del soggetto conoscente.

Nel processo critico assume, d'altra parte, essenziale importanza l'individuazione delle cause dell'emozione estetica, cause che se in ultima analisi finiscono per essere ricondotte tutte al mondo poetico dell'autore, trovano la loro oggettivazione nei mezzi espressivi da lui usati nel linguaggio da lui scelto. I mezzi espressivi sono cioè l'elemento che permette al critico di entrare nel chiuso mondo dell'intuizione creatrice: in questo senso il loro studio ha importanza addirittura fondamentale nel processo critico.

Né è da dimenticare l'importanza che assume nel processo critico la individuazione degli elementi storici, psicologici, morali, filosofici, che ne sono il presupposto non soltanto nei confronti della personalità dell'autore, ma anche nei confronti del mondo e della realtà in cui l'opera d'arte vive. Poiché infatti essa è l'oggettivazione sensibile del mondo poetico del suo creatore, non è pensabile che tale mondo poetico sia completamente sottratto alle influenze storiche, sociali, morali, politiche, culturali, religiose dell'epoca e del mondo in cui l'autore vive, e l'analisi critica deve pertanto allargarsi ed indagare nei confronti di ogni opera, sia essa d'arte oppure no, le condizioni « ambientali » in cui essa è nata.

Questa la ragione per cui il processo critico nell'analizzare un'opera dovrà necessariamente far riferimento ad altre, soprattutto a quelle dello stesso autore, ricercando in esse quegli elementi che facilitino e completino il giudizio. In questo senso ci sembra che l'affermazione che « ad un certo momento non giudichiamo più le opere ma l'autore », abbia un fondo di verità; ciò non evidentemente nel senso che la personalità dell'autore quale si manifesta dall'esame di tutte le sue opere debba fuorviare dall'analitico e specifico giudizio di una di esse, ma nel senso che in tale giudizio non possono essere trascurati quegli elementi chiarificatori che nascono proprio dall'esame complessivo della sua attività artistica.

Ma l'attività critica non si arresta alla isolata valutazione di singole opere d'arte, in quanto come ogni opera intellettuale tende a risalire dall'attività razionale a quella filosofica: dalla conoscenza intellettuale di una singola opera d'arte, del bello singolo, tende cioè a risalire alla conoscenza universale del bello, al concetto cioè di bello, ordinando in sistema i principi estetici via via formulati. Dall'attività estetica il processo critico tende cioè alla filosofia dell'arte.

N. G.





8 film italiani + 2 capolavori

...un film irresistibilmente gaio, comico e profondamente umano...

5 POVERI IN AUTOMOBILE

Soggetto di CESARE ZAVATTINI
Sceneggiatura di STENO e MONICELLI
Produzione DOCUMENTO FILM
Regia MARIO MATTOLI

ALDO FABRIZI
WALTER CHIARI
EDUARDO DE FILIPPO
TITINA DE' FILIPPO
ISA BARZIZZA

...un inno all'eroismo, sullo sfondo d'una avvincente storia d'amore...

I 7 DELL'ORSA MAGGIORE

Soggetto di MARCANTONIO BRAGADIN
Produzione PONTI DE LAURENTIS - VALENTIA
FILM
Regia DUILIO COLETTI

ELEONORA ROSSI DRAGO
PIERRE CRESSEY

...il dramma di quattro ragazze in un mondo esteriormente brillante ma intimamente tormentato da oscure inquietudini...

FANCIULLE DI LUSO

Co-Produzione Italo-Americana CINES
RIVIERA FILM Inc.
Regia BERNARD VORHAUS

SUSAN STEFEN - A. M. FERRERO
BRUNELLA BOVO - R. PODESTA
JACQUES SERNAS - G. BRODIE
LAWRENCE WARD e una schiera
di belle, affascinanti e irrequiete
ragazze

...un fortissimo dramma d'amore e di odio in una atmosfera di mistero...

UOMINI SENZA PACE

Produzione CENTRO LATINO CINEMATOGRAFICO
Regia SAENZ DE HEREDIA

RAF VALLONE
ELENA VARZI
GIULIO PENA
EMMA PENELLA
FERNAN GOMEZ

...il capolavoro di Sartre vive sullo schermo in un film sconvolgente e amaro

MANI SPORCHE

Produzione FERNAND RIVERS et EDEN PRODUCTIONS
Regia FERNAND RIVERS

PIERRE BRASSEUR
DANIEL GELIN
CLAUDE NOLLIER
MONIQUE ARTUR
JACQUES CASTELOT

francesi = 10 successi garantiti!!!

...le più affascinanti attrici europee in un piccante e brillantissimo film italiano diretto da Cristian Jacque

QUANDO LE DONNE AMANO

Sceneggiatura di CHARLES SPAAK
Co-Produzione Italo-Francese C.V.C. - ROITFELD
Regia **CRISTIAN JACQUE**

MARTINE CAROL
DANIELLE DARRIEUX
EDWIGE FEUILLERE
ANTONELLA LUALDI
DANIEL GELIN

...la più grande realizzazione di Clouzot in un film italiano implacabile e allucinante, di grande respiro spettacolare...

VITE VENDUTE

Co-Produzione Italo-Francese FONO ROMA - C.I.C.
C. - FILM SONOR
Regia **H. G. CLOUZOT**

CHARLES VANEL
VERA CLOUZOT
YVES MONTAND
FOLCO LULI
WILLIAM TUBBS
ed altri importanti attori

...un film esilarante in cui la verità diventa comica, e la polemica spasso..

CANI E GATTI

Sceneggiatura di TITINA DE FILIPPO
CESARE RIVELLI
MARIO MONICELLI
LEONARDO DE MITRI
Produzione RECORD FILM
Regia **LEONARDO DE MITRI**

TITINA DE FILIPPO
UMBERTO SPADARO
ANTONELLA LUALDI
MARISA MERLINI
PAOLO STOPPA

...la più sbalorditiva creazione di Fernandel, in un film emozionante e allegro, arguto e umoristico...

LA DOMENICA NON SI SPARA

Produzione MARCEAU-VENDOME
Regia **HENRI VERNEUIL**

FERNANDEL
MARIE MAUBAN

...i più grandi interpreti internazionali della canzone nel film più divertente, patetico e musicale della prossima stagione...

SALUTI E BACI

Produzione ATHENA CINEMATOGRAFICA
Regia **GIORGIO SIMONELLI**

ROBERTO MUROLO - NILA PIZZI
LUCIANO TAJOLI - TEDDY RENO
YVES MONTAND - JEAN SABLOU
GEORGES ULMER - LINE BENAUD
EDITH PIAF - QUARTETTO 'CETRA'
ORCHESTRA SEGURINI

“LE BEAU AU L'HOTEL DORMANT”

RECENSENDO sul n. 90 di Cinema di Convegno sul Documentario del Giugno Pisano, Giulio Cesare Castello ne ha fornito una versione che non definirei un modello di esattezza. Infatti, dopo aver sottolineato in apertura la propria partecipazione alla presidenza del Convegno, dedica tre sole righe alla prima relazione tenuta da Mario Verdone e dimentica, o forse ignora del tutto che ad essa ne è seguita un'altra, da me tenuta, « sulle condizioni del documentario in Italia e all'Estero » —. Non dimentica però di dedicare notevole rilievo a un proprio intervento critico, a mio modesto avviso non troppo avveduto, alla relazione di Mario Verdone. Scopo di questa nota non è comunque quello di prendere le difese di Verdone, che sa farlo, se crede, benissimo da solo, nè di rivendicare una relazione che io ritenga per qualche motivo importante, quanto di porre in luce il molto personale concetto di G. C. Castello su quel dovere di oggettiva informazione che io credo debba essere il primo di un giornalista. Castello non è infatti in grado di affermare che nella seconda giornata del Convegno la discussione sia stata meno vivace e utile che nel primo, e ciò per il semplice motivo che egli, in luogo di essere alla presidenza del Convegno, a fianco del Dott. Zingone e di talo Dragosei (quest'ultimo presente nonostante fosse ammalato), placidamente dormiva. Almeno così egli ha dichiarato a Vittorio Sala al giornalista Bel-

lotti e al sottoscritto, stupiti di trovarlo sprofondato in una poltrona dell'albergo al ritorno dalla seduta conclusiva del Convegno a cui egli non era stato presente. Ora è ovvio che G. C. Castello era padronissimo di dormire il sonno del giusto in albergo, onde ritrarsi delle estenuanti fatiche della giornata, richieste dai suoi acutissimi interventi, anzichè di farsi addormentare dalla mia relazione, ma in tal caso non avrebbe dovuto, a mio avviso, accettare di far parte della presidenza del Convegno e tanto meno formulare una versione così arbitraria dei fatti, fornendo una prova di non eccessiva correttezza professionale.

Mi rendo perfettamente conto che questa nota offrirà il destro al novello Aligi di formulare, fra un pisolino e un altro, una facile immagine, densa di ironico significato, della mia persona livida d'ira per non aver beneficiato di alcune righe di citazione. Ma i lettori in buona fede sanno benissimo che le cose non stanno in questo modo e che ho voluto soltanto, a titolo di esempio, mostrare come in questo nostro disgraziato mondo del cinema si effettuano molte, troppe, recensioni e commenti anche per cose assai più importanti di questa. Che lo è così poco che sarei desolato se sapessi che queste poche righe hanno interrotto, sia pure per un istante, il sonno di Giulio Cesare.

NINO GHELLI

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-X-1950 -
Direttore Edoardo Bruno - Direzione, Amministrazione, Pubblicità:
Viale Aurelio Saffi 20, Roma, Tel. 587-119 - Tipografia del Babuino,
Via del Babuino 22, Roma.

ZEUS FILM

I film italiani del primo gruppo 1952-53

ART. 519 CODICE PENALE

Hemi Vidal, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Denise Grey, Maria Laura Rocca, Giorgio Albertazzi, Rosy Mazzacurati, Augusto Mastrantonì 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 Sernas, 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 Bertì, 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 Galisano (Geppò), Franca Tamantini, Marco Tullì, Peter Trent, Giovanni Grasso, Massimo Pianferini con i ragazzi Nino Pessina, Luciano Coruso, Enzo Cerusico, Michele Capezzuoli, 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.



John Wayne e Maureen O'Hara sono gli stupendi protagonisti del più bel film di John Ford
«Un uomo tranquillo» - Il film in technicolor, è «un film Republic»