

FILMCRITICA



"Gengis Kan."

Numero 18 - Lire 150



ARNALDO FRATELLI - GIOVANNI CALENDOLI - SILVIO D'AMICO
RENATO GIANI - NINO GELLI - RUDI BERGER - E. BRUNO



Lea Padovani, Totò e Teresa Pellati

Primarosa Battistella e Totò

nel film

TOTÒ E LE DONNE

Produzione ROSA FILM

Distribuzione VARIETY FILM

TOTÒ

LEA PADOVANI
FRANCA FALDINI
AVE NINCHI
GIOVANNA PALA
CLELIA MATANIA
ALDA MANGINI
TERESA PELLATI
MARIO CASTELLANI

e
PRIMAROSA BATTISTELLA

e con
la partecipazione di

PEPPINO DE FILIPPO

Regia
STENO e MONICELLI



Sommario

<i>L'avventura del cinema americano</i>	Arnaldo Frateili	131
<i>Petrolini vivo</i>	Silvio D'Amico	135
<i>L'amabile teschio di Za-la-mort</i>	Giovanni Calendoli	139
<i>Film, elzeviri e frammenti</i>	Renato Giani	145
<i>Lautrec, Moulin Rouge</i>	Giuseppe Rossini	149
<i>Urla a St. Germain de Pres</i>	G. G. Sciuto	152
<i>Di «Limelight» e di altre cose</i>	Frank Bamping	153
<i>L'Antiaccademia:</i>		
<i>De Sica contemporaneo</i>	Mario Orsoni	154
<i>Insegnamenti d'una retrospettiva</i>	Franco Dorigo	156
<i>Pubblicazioni inutili</i>	Giuseppe Ferrara	158
<i>Parlatorio: Cinema e Università</i>	Nino Ghelli	159
<i>Le colpe umane e l'umana punizione</i>	Rudi Berger	161
<i>Corsivi</i>	e. b., a. d. l., g. r.	165
<i>Documentazione: Cristo di Malaparte</i>	Xavier Tilliette s. j.	169
<i>Schede critiche:</i>		
<i>La prova del fuoco</i>	Edoardo Bruno	171
<i>Il cappotto</i>		
<i>Art. 519</i>		
<i>Mezzogiorno di fuoco</i>	Alfredo di Laura	174
<i>Indice del Volume III</i>		176



IN COPERTINA: *Gengis Kan*, un film della cinematografia filippina che ha entusiasmato a Venezia. Diretto da Lou Salvador e interpretato da Manuel Conde, Elvira Reys, José Villafranca. (Enic)

Direttore responsabile: *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587.119, Roma - Redazione milanese: presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèn 82, 3^o 1^a - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 34 Clarges Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo*: per l'Italia L. 1.500, per l'Estero L. 3.000 - Versamenti su 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 - La rivista è in vendita a *Parigi*: Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York*: Gotham Book mart; a *Chicago*: University of Chicago Bookstore; a *Hollywood*: Universal New Company; a *Bruxelles*: Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki*: Akateeminen Kirjakauppa.

Gli articoli non impegnano che i loro autori

*Tutti i diritti d'autore sono riservati ed è fatto divieto
di riprodurre gli articoli senza citare la fonte*

L'AVVENTURA DEL CINEMA AMERICANO

di

ARNALDO FRATELLI

Tra le privazioni del tempo di guerra ci fu quella del film d'oltre Atlantico. « Ah, i film americani! », si disse in quegli anni sospirando di nostalgia. Ma poi i film americani sono tornati come un esercito d'invasione, hanno occupato le nostre sale cinematografiche, e sono divenuti nella loro massa ogni giorno più monotoni, falsi, puerili, violenti, tendenziosi. Oggi, se ancora si dice talvolta: « Ah, i film americani! », è con un sospiro di fastidio e di noia.

Questo accade perchè, salvo eccezioni non troppo frequenti, la produzione delle grandi e piccole Case di Hollywood appare in piena decadenza, ferma sulla riproduzione di alcune formule: il « western », il poliziesco, l'avventuroso, il film-rivista, la commedia comico-sentimentale, il nordista-sudista, il film bellico. Essa è quasi sempre fuori dell'arte e della ricerca di nuovi mezzi espressivi, riflette una mentalità brutale e utilitaria per la quale la ragione è di chi ha i pugni più duri o la rivoltella più pronta, e il diritto alla vita è solo di chi possiede denaro; si gonfia d'uno spirito militaresco che, mentre esalta gli animi coi film sulla guerra di ieri, mira a prepararli per la guerra di domani; scopre infine la difesa di particolari interessi economici e politici, anche quando sembra diretta al puro divertimento. Si salva in genere, conservando con ciò qualcosa dell'antico prestigio, solo coi pregi talora rari d'una tecnica puntuale e meccanica.

Le eccezioni, per quanto riguarda i contenuti, sono costituite da alcuni film, dovuti quasi sempre a registi e produttori indipendenti dalla grande industria filmistica, in cui vengono affrontati con coraggio, seppure spesso con soluzioni equivoche, scottanti problemi della vita americana del dopoguerra, quali lo sbandamento dei reduci, le intolleranze razziali, la corruzione degli ambienti politici, la vita grama dei diseredati. Per quanto riguarda i modi dell'espressione fossilizzati nella sofisticazione hollywoodiana, fanno eccezione alcuni film che, evidentemente sotto l'influenza del neorealismo italiano, si sono buttati a rappresentare la vita vera, una realtà non ricostruita negli studi ma colta nelle strade.

A parte queste eccezioni, la produzione americana del decennio '40-'50 è risultata nel complesso mediocre anche quando ha sollevato i clamori della pubblicità, e deteriore dal punto di vista morale per la continua presenza del delitto in ogni film d'impostazione drammatica, con l'esaltazione delle gesta di banditi e criminali, la rappresentazione compiaciuta del furto e della vendetta, e la lezione che la conquista della ricchezza e della potenza è il più nobile movente delle azioni umane.

Quali le cause della decadenza del film americano che, agli inizi come avanguardia e poi come importanza e perfezione di organizzazione tecnica, è stato dai primi anni del secolo fino alla seconda guerra alla testa della cinematografia mondiale? A questa domanda non risponde direttamente *L'avventurosa storia del cinema americano* di Lewis Jacob, recentemente pubbli-

cata in traduzione italiana dall'editore Einaudi, perchè essa arretra al 1939 il suo esame storico della cinematografia americana nel quadro della vita sociale, economica e politica, statunitense; ma, nella larga informazione che accompagna le vicende del film americano dal suo sorgere all'espansione raggiunta prima della seconda guerra mondiale, non è difficile trovare la spiegazione di quanto è accaduto nell'ultimo decennio. Niente di nuovo. Si tratta d'un fenomeno determinatosi nel momento stesso in cui l'industria del film cadde nelle mani dell'alta finanza, e i cui sviluppi sono strettamente legati agli sviluppi della politica interna ed estera dell'America.

* * *

Il cinema americano nacque all'inizio del secolo come divertimento dei poveri, i quali affollarono i « nickelodeons », gli antenati delle attuali sale cinematografiche. Questi primi cinema presero il nome dal nichelino di cinque « cents » che si pagava per vedere i filmetti dal vero o a soggetto, lunghi dai due ai trecento metri, che costituirono in Francia e in America l'infanzia della nuova arte. Come divertimento dei poveri il cinema americano si rivolse da principio ai poveri, per i quali rappresentò in forma diretta e con rozzo vigore, soprattutto attraverso i film di Edwin Porter e di Sidney Olcott, storie di delitti e di miseria, fatti di cronaca, episodi di vita domestica, le leggende del West, i vizi e le virtù della vita americana del primo decennio del Novecento. Liberi da ogni controllo, anche se presto la loro opera di denuncia dei mali della società suscitò le proteste della borghesia conservatrice, quei primi registi e produttori indicarono all'uomo della strada le vie della giustizia sociale, drammatizzando la povertà e suscitando diffidenza e disprezzo verso i politicanti e i ricchi banchieri.

Ma questa libertà da ogni controllo economico e politico, di cui godono quei primi cineasti, non durò molto. Presto i finanzieri s'accorsero che quel passatempo valeva dei miliardi, e cominciò la lotta per impossessarsene: lotta tra le Case di produzione (Vitagraph, Biograph, Edison), formazione del primo « trust » (Motion Picture Patents Company), lotta tra « trust » indipendenti. Nel 1914 era già nata la Paramount Pictures Corporation per il finanziamento e la distribuzione dei lunghi metraggi, che iniziò l'assorbimento dell'industria cinematografica da parte dell'alta finanza, e con esso l'asservimento della produzione del film americano ai fini del capitalismo.

In quel primo periodo di indipendenza, che aveva dato modo ad alcuni registi di esprimere il loro vigoroso senso sociale, non tutta la produzione invero fu informata a uno stesso spirito progressivo. Se questo spirito apparve deciso in film come *The Kleptomaniac* di Porter o in *Florida Crackers* di Olcott, in molti casi non fu che un vago umanitarismo di tipo ottocentesco. E in quella prima produzione già si manifestarono alcune tendenze proprie del carattere e dell'educazione degli americani, che ebbero poi la piena affermazione nella produzione dei decenni successivi. Il gusto della violenza, col brivido che essa provoca, era fin dal 1903 nell'ultima inquadratura di *The Great Train Robbery* di Porter (il fuorilegge che spara in direzione degli spettatori), che segnò la nascita del « primo piano » ed è capostipite di tutte le sparatorie dei « westerns » e dei « gialli ». Nei filmetti di Broncho Billy, che intorno al 1908 introdussero la figura del « cowboy », era già il culto della forza fisica, e con essa della brutalità: il rozzo credo individualista del « Vinca il migliore! », che è alla base dell'ideale della virilità americana.

E un certo spirito reazionario, non ancora imposto ai produttori dai loro finanziatori, si manifestava già naturalmente in quei film del primo decennio che mostravano il sindacalismo come uno specchietto per le allodole, gli organizzatori sindacali come volgari sfruttatori, gli operai scioperanti come malvagi e ubriacconi, e facevano risolvere ogni conflitto tra capitale e lavoro dal generoso intervento del padrone. Se c'erano dei film come *Why?*, in cui in forma di parabola si presentava la domanda: «Perchè il Capitale banchetta con il Governo, la Giustizia e l'Esercito, mentre il Lavoro rimane di fuori a morire di fame?», c'erano anche i film che presentavano le agitazioni sociali come dovute all'invidia, alla pigrizia e all'alcool; quale ad esempio *Capital and Labor* in cui si affermava che la Chiesa poteva aiutare i lavoratori più di quanto non facessero gli agitatori sindacali.

* * *

Ed ecco nel 1914 la prima Guerra mondiale, la quale segnò una svolta decisiva nel cammino, fin'allora politicamente e socialmente incerto, della produzione cinematografica americana. A determinare questa svolta concorsero vari fattori: il passaggio dell'opinione pubblica dal progressismo alla reazione, dalla tolleranza all'intolleranza, dal pacifismo al militarismo; il possente contributo che il cinema dette alle forze da cui l'America fu portata ad entrare nel conflitto; la trasformazione del cinema, da divertimento dei poveri, a spettacolo per le classi medie ed agiate; e infine le opportunità della politica del dopoguerra che indussero la classe dirigente a farsi del cinema un potente strumento di guida dell'opinione pubblica verso i suoi fini di conservazione sociale, e al conseguente boicottaggio dei film che contrastassero coi suoi interessi.

Nel periodo della neutralità americana, tra l'agosto del 1914 e l'aprile del 1917, l'importanza sociale del cinema s'era rivelata attraverso fatti clamorosi, come le proteste suscitate dal primo grande film americano, *The Birth of a Nation* di Griffith, per la sua faziosa dimostrazione dell'inferiorità dei negri; e, per altro verso, l'accoglienza calorosa fatta dal pubblico ai film di argomento politico e militare, che cominciarono a piovere a centinaia fin dai primi mesi del 1915. Così, se l'anno seguente fu boicottato *Intolerance* di Griffith il quale attaccava le forze che conducevano l'America alla guerra, fu data invece la massima diffusione a *The Battle Cry of Peace* di Blackton che proclamava la necessità dell'armamento come unico mezzo per mantenere la pace. Dove si vede che la politica della classe dirigente americana di fronte a una terza guerra mondiale è la stessa da lei seguita di fronte alle due guerre precedenti, come preparazione al suo intervento. E, all'entrata in guerra dell'America, furono subito proibiti tutti i film, come *War Brides* di Brenon, che erano animati da un ideale pacifista.

Solitario e ribelle a ogni indirizzo che la classe dirigente pretendesse di imporre alla produzione cinematografica, solo Charles Chaplin continuava a lavorare secondo il suo sentimento che lo portava verso una critica sociale patetica e penetrante. E, subito dopo l'intervento americano, produsse quel *A Dog's Life* (Vita da cani) che in un mondo sconvolto dalla guerra indicava le esigenze vitali dell'uomo nella libertà individuale, nella tolleranza, nella comprensione e nell'amore per gli altri uomini. Evidentemente Chaplin era una spina che premeva da molto tempo nel fianco del mondo ufficiale ame-

ricano se questo, appena Chaplin s'è allontanato dall'America, si è affrettato a scomunicarlo.

Ma, finita la guerra, mentre nella confusione del dopoguerra lo spirito ribelle della letteratura americana accennava a passare nel cinematografo, la classe dirigente corse ai ripari per servirsi del film come pattuglia di attacco della reazione contro il progressismo. Il governo, che allora come oggi era nelle mani dei finanzieri, cominciò a premere officiosamente sull'industria cinematografica affinché essa desse man forte al capitalismo.

E finalmente tra il governo e l'industria cinematografica fu firmata una convenzione — riportata dal « New York Times » del 12 gennaio 1920 — che cominciava così: « Secondo quanto è stato stabilito nella riunione di ieri, il cinema verrà impiegato per combattere la propaganda sociale... ». Seguivano varie direttive alla produzione dei film che sono andate acquistando sempre più forza, fino a raggiungere il valore d'una legge segreta, man mano che l'industria del film si accentrava nel grande « trust » hollywoodiano, e la produzione nel suo complesso passava, come è rimasta fino ad oggi, sotto il controllo diretto dei finanzieri di Wall Street.

* * *

Gli avvenimenti della cinematografia americana durante il terzo e il quarto decennio del secolo è storia abbastanza recente, che è nella memoria dei più. Non vale dunque continuare a seguire l'esposizione del Jacob, come abbiamo fatto finora per quanto riguarda i suoi rilievi di carattere politico e sociale.

È noto che, tra la prima e la seconda guerra mondiale, nel film americano si sono andati sempre più accentuando quei caratteri di evasione dalla realtà e di deformazione della realtà, mentre in essa si accentuavano i valori tipici della civiltà americana quali l'esaltazione del denaro, l'assunzione ad eroe dell'uomo che si fa da sé, il culto della forza fisica, la creazione d'una mitologia nazionale con le imprese dei pionieri e coi fatti delle varie guerre combattute dall'America.

Non si dice con ciò che, anche nel ventennio tra le due guerre, siano mancati alla cinematografia americana film come *La folla*, *Nostro pane quotidiano*, *Scarface* e non pochi altri, che hanno avuto il valore d'una denuncia ora appassionata e ora cruda della realtà sociale. E film del genere non sono mancati neppure nell'ultimo decennio, da *Boomerang* a *Odio implacabile*. Ma s'è trattato di film dovuti a registi ribelli al clima hollywoodiano, come Kazan e Dmytryk, che in gran parte la pressione politica ed economica esercitata dai finanzieri di Wall Street ha finito per ridurre alla ragione. Col risultato che la produzione americana diviene ogni giorno più vacua e monotona.

ARNALDO FRATEILI

PETROLINI VIVO

di

SILVIO D'AMICO

Nella scorribanda fra paesi, eventi e persone che la *Cavalcata di mezzo secolo* propose l'anno scorso con molta piacevolezza al pubblico dei nostri cinema, anziani e giovanissimi si sentirono d'un tratto percorsi dallo stesso brivido, gli uni di nostalgia gli altri di sorpresa, quando apparve sullo schermo il *Gastone* di Petrolini.

Quante volte s'era detto che gli attori di teatro, guai a rivederli fotografati o cinematografati, pochi anni dopo? Sembrò, invece, che quell'apparizione smentisse la regola generale: così vivo e dominatore, da quei pochi secondi di sosta, su tutto il film, si rivelava la trasfigurata sagoma del Nostro.

Ciò non significa, intendiamoci, che Petrolini oggi possa ritrovarsi quell'era nella intera, regolare proiezione d'uno di quei film dove, con esito assai ineguale, lui nato per l'improvvisazione estemporanea davanti ad un pubblico collaboratore, cercò malamente di confinarsi. E nemmeno nei dischi; dove — salvo l'accorata ironia di certe sue inimitabili canzoni — la macchietta petroliniana è troppo ritagliata, deformata, mortificata, per esser più quella d'una volta. Petrolini ha superato in altro modo tutte le leggi che sembrano condannare a morte l'attore come nessun altro artista, dacché l'arte sua sparisce con la sua persona fisica. Voce aggressiva d'una Roma implacabile, Petrolini è rimasto vivo nella scia degli aneddoti, storielle, ricordi, di teatro e di vita, che si è lasciato dietro, fra quanti li ripetono tuttora come cosa attuale, per averli ascoltati da lui. Soprattutto è rimasto vivo nei motivi e negli accenti della sua satira, oggi sfruttati come e più di ieri dalla schiera dei più frizzanti e acclamati fra i cosiddetti artisti del cosiddetto varietà e della cosiddetta rivista.

Se è vero che un poeta è uno che in qualche maniera arricchisce il mondo, non è esagerato riconoscere che Petrolini ha, nelle proporzioni e forme consentite alla sua singolare vocazione, arricchito un certo mondo, coi suoi modi di considerare certi lati della povera esistenza umana, e denunciarne spietatamente le visibili vanità. Ancora oggi, mentre dalla scena i suoi più o meno consapevoli echeggiatori si provano a frustare il costume contemporaneo con schiocchi che ricordano quelli crudelissimi di Petrolini, noi nella conversazione d'ogni giorno ridiamo tuttavia, spesso e volentieri, di motti che esprimono un atteggiamento dello spirito rivelato la prima volta da lui, Petrolini.

Due o tre anni fa, nel ridotto del Teatro Ateneo, i giovani del Centro Universitario Teatrale indissero una mostra petroliniana: quadri, fotografie, caricature, pubblicazioni, cimeli. V'andammo a far capolino col preconconcetto scetticismo di chi ha sempre considerato l'espressione « museo teatrale » una contraddizione in termini: perché, come conciliare l'idea di museo, conservazione di cose morte, con quella di teatro, esplosione di vita in atto? Ebbene, trattandosi di Petrolini, il preconconcetto svanì appena messo piede in

quell'ambiente: dove tutte le cose adunate nel breve spazio parevano animate, come una volta, dalla presenza sua. Specialmente nei quadri, che il Ghiglia e altri avevano tratto con commovente fedeltà dalla propria memoria e dalle attestazioni fotografiche, egli respirava ancora, nelle figure tipiche, violento e intimidatore come una volta. Gastone, Giggi er bullo, il ciociaro di *Agro di limone*: tre aspetti del suo volto: glabro, non camuffato, senza segni di nessun genere, «truccato dal di dentro» secondo la sua famosa espressione: e quanto diversi! Nell'uno, la vanità leziosa, la gran nemica della sua eterna satira: nell'altro, l'atroce gagliardia del bestofante, che Petrolini a suo modo intendeva a fondo (seppure non l'amava); nel terzo, lo sbalordito stupore dell'ingenuo paesano esterefatto dal tradimento cittadino. E poi, altri e altri: da Mustafà, fratello minore di Shylock, all'impagabile Nerone, parodia della romanità di cartapesta. E poi le sue parucche, i suoi nasi, gli incredibili costumi da lui inventati per fare i Salamini, Fortunello, Amleto, *Baciami, baciami*, il tenore di *Margherita non sei più tu*: che pareva aspettassero di vederlo entrare da un momento all'altro, a indossarli a ridiventare, tutt'uno con loro, un essere vivente. Solo di Gastone non c'era che il gibus e il famoso guanto «a pendolone». Il «frac» non c'era: Petrolini morente aveva voluto indossarlo nella bara, ed esser sepolto con quello.

Quando si deciderà il Municipio di Roma, che ha intitolato tante delle sue vie a tanti morti più o meno sconosciuti, a intitolarne una al sempre vivo Petrolini? Non ai Parioli, dove sono stati confinati, da Eleonora Duse in su, i nostri più celebri attori: prima e più che un attore Petrolini fu, lo dicevamo poc'anzi, una voce di Roma: ma non di quella Roma lì. I suoi elementi non sono i finti marmi e il cemento armato; sono il travertino e l'acqua delle fontane. In un vecchio rione di Roma — quello dei Monti dov'era nato; o in Trastevere, per diritto di nobiltà — si troverà bene, fra tante demolizioni e assestamenti in moto, una strada nuova, e magari un tantino sbilenca, da battezzare col nome suo, senza spodestare quelli già accreditati nelle altre. Una strada popolare: con botteghe senza vetrine, donne sedute sulla soglia dei portoncini a far la calza, e ragazzini che ruzzano per la strada. La legge esige che, per dare il nome d'una persona a una via cittadina, sian passati dieci anni dalla sua morte: ma per Petrolini, non abbiamo superato i diciassette?

E, quanto ai dischi... Se n'è detto male incominciando: ma come regola generale: che, ha, quindi, le sue eccezioni. E una, per esempio, si diverte a farla, con un gusto un tantino atroce, un amico mio: quando mette a girare, nel suo grammofono, il disco d'un discorso del Duce; e poi gli fa seguire quello del Nerone di Petrolini.

SILVIO D'AMICO



L'OCCHIO
DI VETRO

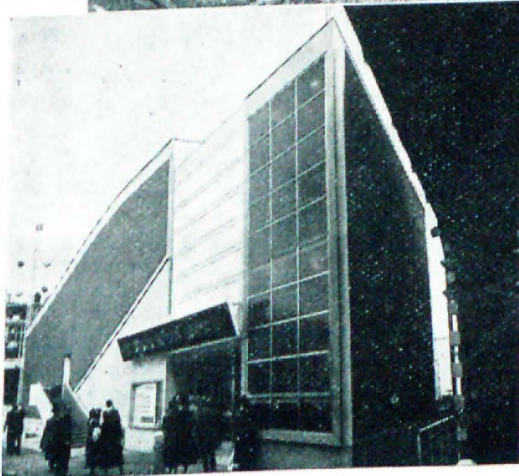
Chaplin come Calvero
in «Limelight»



Un «si gira»
di Adelchi Bianchi



Paul Muni
e la sua «controfigura»



Il «Teatro del film»
aperto a Londra
in questi giorni

ART. 519
CODICE PENALE



Leonardo Cortese



Soggetto e regia: Leonardo Cortese.

Musica: Carlo Innocenzi.

Interpreti: Henri Vidal, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Maria Laura Rocca, Rosy Mazzaratti, Giorgio Albertazzi.

(Zeus-film)



L'amabile teschio di Za-la-mort

e il Film a dispense



di

GIOVANNI CALENDOLI

La figura e l'opera di Emilio Ghione, che diede la vita al personaggio di Za-la-Mort, assumono tra il 1914 e il 1922 un particolare rilievo nella storia del cinema italiano.

Il film realistico e quello storico, anche se i loro creatori non ne erano sempre consapevoli, nascevano come prodotti di due tradizioni che avevano salde radici nella cultura artistica e letteraria italiana. La romanità era da molti decenni un tema caro non soltanto all'archeologia, ma anche alla pittura e alla scultura, quando i grandi film girati dal 1910 al 1914 ne offrivano una immagine inattesa sullo schermo. E' perfettamente definibile una interpretazione borghese ed umbertina della romanità, alla quale lo stesso Enrico Guazzoni si è largamente riferito, attingendovi generosamente.

D'altra parte il film realistico ha le sue origini nella letteratura meridionale di carattere dialettale, che da Giovanni Meli a Salvatore Di Giacomo, da Giovanni Verga a Roberto Bracco, da Luigi Capuana a Nino Martoglio, commediografo anch'egli e regista di *Sperduti nel buio*, dimostra una inesauribile forza propulsiva, catalogando con straordinaria ricchezza inventiva personaggi, vicende e luoghi drammatici destinati a sopravvivere fino ai nostri giorni con immutata suggestione.

Mentre dal romanzo mondano e decadente nasceva già con una fioritura lussureggiante il divismo dagli occhi bistrati, Emilio Ghione rivolse il suo sguardo a un terreno vergine che non era stato ancora dissodato dalla letteratura e dall'arte, quello della malavita contemporanea. I bassifondi delle città, le bande di delinquenti, i taglieggiatori, i grassatori, i « pali », i ricattatori, i rapitori di bimbi, le zone misteriose dei grandi agglomerati urbani

ispirarono la sua fantasia ingenua e sentimentale. Esisteva anche in proposito una letteratura popolare francese da *I misteri di Parigi* alle avventure di Arsénio Lupin; ma per comprendere tutta l'originalità dello sforzo compiuto da Emilio Ghione basta ricordare le opere che negli stessi anni, altri registi seppero trarre da «feuilletons» consimili, cadendo senza salvezza nella più disgustosa oleografia. Da quei motivi di partenza Emilio Ghione mosse in realtà verso un mondo nuovo ed attuale, nel quale rimanevano inavvertibili persino le tracce della vasta letteratura folkloristica fiorita intorno alla «mafia» ed alla «camorra».

La banda dei «Topi grigi», della quale il Ghione narrò le losche imprese in otto episodi, era un'associazione a delinquere costituita da gente dei ceti popolari respinti dalla vita del lavoro: i suoi componenti avevano facce da operai fannulloni e violenti senza alcuna ombra di «guappismo». Le sordide stamberghe nelle quali essi si rifugiavano erano rappresentate senza quell'accento di pittoricismo romantico che è sempre avvertibile negli interni di *Sperduti nel buio* o di *Assunta Spina*. La visione di Emilio Ghione è più immediata, scevra da intenzioni, obiettivamente cronistica. Le sue immagini hanno un solo precedente, quello delle copertine dei romanzi polizieschi a dispense. Il suo modo deciso e scoperto di affrontare la realtà è in una fase ancora embrionale quello che poi si affermerà con ben altra consapevolezza nei primi film americani di «gangsters». La sua vera materia prima è la vita considerata nei suoi strati più bassi e nei suoi aspetti più sgradevoli, quale sorge nelle metropoli italiane dopo la nascita della grande industria. I «topi grigi» spiegano che cosa è la «teppa», con un buon senso e un candore tipicamente italiano, che esclude ogni possibilità di riferimento al successivo cinema nero francese, dove il tono tardivo dell'atmosfera è caratteristico.

In questo sfondo desunto da una realtà direttamente osservata, Emilio Ghione, ha inoltre creato una grande maschera, la maschera di Za-la-Mort, magra, scavata, incisiva, misteriosa, dallo sguardo fosforescente, una specie di gufo dei bassifondi, dove il male si mescola al bene in un groviglio indissolubile. Questa maschera vive nelle immagini dello schermo con una forza prepotente; è visivamente eloquente. Essa ha indicato una strada, sulla quale Erich von Stroheim ha iniziato il cammino esattamente in quel punto dove, avendo esaurito tutte le sue modeste energie, lo ha interrotto Emilio Ghione.

Za-la-Mort non è soltanto un tipo, un personaggio, ma un'invenzione cinematografica, una formula precisa della nuova arte. Il suo volto vivo, dinamico, perennemente agitato da un sottile giuoco di luci e di ombre, percorso da fremiti impercettibili realizza una forza minima e rappresentativa che si adegua perfettamente alle leggi espressive dello schermo. Il volto di Francesca Bertini, la quale rimane indubbiamente la più significativa attrice del cinema muto italiano almeno fino al termine della prima guerra mondiale, non riesce mai a liberarsi da una sua istintiva predisposizione pittorica. Le sue espressioni, ricche di intensità, si distendono sullo schermo come su una tavolozza. Emilio Ghione sente la immagine in movimento; il suo volto tormentato e consunto non ha mai riposo. Egli è il vero attore cinematografico ed infatti, prima di entrare in un teatro di posa, non aveva mai pensato a calcare le tavole del palcoscenico. Era stato miniaturista e si era sottoposto alla macchina da presa semplicemente per fame. E' un attore cinematografico d'istinto. La sua vera prerogativa è l'intuizione, una intuizione precisa e violenta del nuovo mezzo espressivo.



« Assunta Spina »

Purtroppo Emilio Ghione era anche ignorante. Egli non seppe dominare il suo personaggio, non seppe padroneggiarlo, individuandone e mettendone in risalto le caratteristiche veramente originali; ma ne divenne succube, iniettandogli il veleno del suo sentimentalismo. Quest'attore dalla maschera d'acciaio era nella vita un sentimentale decadente. Sebbene avesse creato un personaggio assai più vero, l'ombra di Arsenio Lupin, il « ladro gentiluomo », lo ossessionava, anche perché lo riconduceva al mondo iridescente e piacevole del cinema mondano e lagrimosamente romantico. Emilio Ghione amava indossare il « frac », dimostrare uno stile, fumare voluttuosamente le lunghe sigarette. Era, questa, la sua maniera di intendere il divismo, di avvicinarvisi, di aspirarne i profumi proibiti ed il divismo lo distrusse, perché gli impedì di approfondire i risultati della sua scoperta.

Accanto a *Za-la-Mort* Emilio Ghione, che immaginava e dirigeva i suoi film, creò il personaggio di *Za-la-Vie*, che risultò paurosamente caramellato e superficiale. Lo interpretava una giovanissima attrice che non possedeva nessuna delle qualità delle dive pur avendone abbondantemente tutti i difetti. Con *Za-la-Vie* Emilio Ghione precipitò lentamente dalle immagini autentiche di una malavita colta dal vero nella società italiana verso le immagini sempre più false e ricalcate di una esistenza equivoca da « faubourg » parigino, a mezza strada fra il « cabaret » e la « gargotte ». Ma naturalmente il povero attore italiano, esaltato prima dal folgorante successo e abbruttito poi dalla miseria, non aveva il gusto raffinato di un Francis

Carco. Il suo francesismo di accatto si risolse in uno strano miscuglio di eleganze da rigattiere di volgare populismo rimasticato. In questo miscuglio la bella maschera di Za-la-Mort si perdette.

Emilio Ghione prese parte a *Gli ultimi giorni di Pompei* di Amleto Palermi nel 1926 e a *Cavalcata ardente* di Carmine Gallone nel 1927. Poi accadde su un marciapiede di Parigi solo grazie alla generosità di Lina Cavalieri, poté raggiungere l'Italia per morire quindi tristemente. Aveva scoperto un filone aureo: ma non ne aveva compreso il valore. Non immaginava lontanamente che un ufficiale uscito dall'Accademia militare austriaca e rovinato dalla guerra, andando in America come esule, avrebbe ripreso quella maschera per trarne una delle immagini più ossessive del nostro tempo.

GIOVANNI CALENDOLI



« Il romanzo di un giovane povero »



Le « Fanciulle di lusso », Susan Stephen, Marina Versois, Anna Maria Ferrero e Rossana Podesta.
Il film è diretto da Vorhaus per la Cines



Mario Zampi, regista e Rascel, interprete
di « Ho scelto l'amore » - (Filmcostellazione)

TESTI CINEMATOGRAFICI

EDIZIONI DI FILMCRTICA

FILM 1952

di GIOVANNI CALENDOLI

Volume di 160 pagg. con illustrazioni Lire **700**

CINEMA DELL'INTELLIGENZA

1

a cura di Edoardo Bruno e Alfredo Di Laura

Volume di 90 pagg. con illustrazioni 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, 2 e 3

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

Nella collana TESTI E SCENEGGIATURE:

L'ASSO NELLA MANICA di BILLY WILDER

100 pagg. con illustrazioni Lire **400**

DISTRIBUZIONE

EDIZIONI DELL'ATENE0

Film, frammenti, elzeviri

di

RENATO GIANI

Sia « Altri tempi » che « I sette peccati capitali » così come « Trio » o « Quartetto » — e dunque produzione italiana, franco-italiana, inglese, o francese da sola con « Ricordi perduti » — se mancano di unità stilistica « narrativa », filano benissimo per quello che interessa il fatto momentaneamente narrato; cadono solo quando interviene il legame: sia l'ufficio o il magazzino degli oggetti smarriti e ritrovati, o il baraccone da fiera, o la bancarella del libraio eccetera. « La Ronde » era diversamente intessuta, un episodio si ricordava all'altro attraverso il « presentatore » nel gioco dei personaggi che ricorrevano esattamente secondo spiega il titolo. « Cameriera cercasi » in questo senso di episodi, personaggi e legami, senza essere davvero un esempio cinematografico, valeva assai di più di qualche film minore corso sui nostri schermi. « Marito e moglie » di De Filippo aveva il torto di mostrarci nel corso dei due diversi episodi o aneddoti, gli stessi volti, e non era del resto, nemmeno questo film, da indicare a esempio sicuro per la nuova tendenza. Blasetti mi diceva giorni addietro che se il suo primo Zibaldone regge bene al pubblico e alla critica, non avrebbe discaro di fare anche un secondo film cavato da racconti, da romanzi, da novelle « moderne ». Moravia, Baldini, Vasco Pratolini, Enrico Emanuelli, Civinini, Nicola Lisi, Quarantotti Gambini e perché no, anch'io Renato Giani, scrivono racconti: in Italia per secoli i giornalisti sono arrivati alla « cronaca » o allo « sport » o alla « critica » facendo prima il poeta, il saggista, il narratore, e uno dei nostri difetti grossi, è quello di « scriver bene ». Nella nostra antologia contemporanea c'è materia dunque per decine di Zibaldoni, c'è da scegliere. I soggetti che si scrivono, mille e due volte sono proprio — oggi — legati attorno a una idea, validissima per un breve racconto di terza pagina; meno per un film completo. Mostrano il loro fondo « letterario »: a poterne unire tre o quattro o cinque insieme, si finirebbe per averne anche un film.

La produzione cinematografica da anni cerca strade se proprio non « nuove » perlomeno meno consuete, e il film impostato su « situazioni e personaggi » quando non direttamente su episodi slegati e indipendenti, o riuniti attraverso uno scenario garbato, è stato più volte tentato e risolto. « Grand Hotel » per esempio, « Carnet de bal », « Derrier la facade », « Se avessi un milione », « Manhattam Tales », « Delitto al Metropol », « Sangue blu », e le diverse antologie di Charlot, del film comico, della Storia del cinema, della Cronaca degli ultimi vent'anni eccetera, hanno la loro impostazione « critica » ed « estetica » proprio sulla necessità di uno spettacolo variato e frammentato.

Voglio dire che insomma il « nuovo » non è mai del tutto nuovo, e che per ora, a parte i diversi registi che hanno collaborato collo scrittore Maugham, e il Blasetti, il « cortometraggio » a carattere narrativo era stato pochissimo preso in considerazione da quando cessaron di andare di moda le « comiche finali ».

C'è da chiedersi se questa tendenza al frammento squisitamente letteraria in sé, contemporanea, direi « joissiana », per noi italiani non sia quasi una maniera di sottolineare o precisare certa solitudine propria dell'uomo, una solitudine dove « gli altri » sono tessuto collettivo e connettivo, si tratti di peccati o di esercizi spirituali o di automobili, di alberghi o di libri da bancarella.

In ogni modo, a parte i risultati « cinematografici » i quali possono esaurirsi, a un certo momento, in alcuni aspetti di « Paisà » o di « Sciuscià » o di un altro film qualunque, mi pare segnalabile il fatto che i soggetti da qualche tempo presentati al vaglio di commissioni di lettura, all'approvazione di uffici stampa, di produttori eccetera, siano in gran parte basati su brevissimi cicli narrativi raccolti attorno a un personaggio, a un tic, a qualcosa capace di più voci contemporaneamente. Blasetti col suo « Altri tempi » affronta un problema assai diverso o perlomeno a me pare diverso, e cioè quello di dimostrare la validità del racconto, della novella, di esaurire il fatto o l'aneddoto in un esiguo numero di pagine. Alcuni degli episodi del suo ultimo film sanno solo di « colore »: il Ballo Excelsior o la Scelta di canzoni vecchiotte, per esempio, ma il resto è proprio « letteratura » ottocentesca ben cavata dall'archivio dove avrebbe ancora continuato a dormicchiare, nonostante le scelte fatte dal Pancrazi o dall'editore Casini; pagine certo ottime ma note solo ai lettori un po' piccati e un po' presuntuosi, e ai giovincelli in vena di tesi letterarie nuove.

Non è con questo che voglio affermare si approssimi la fine del romanzo-fiume cinematografico: il pubblico ama sempre la « storia appassionante » e il « grande romanzo d'amore e di morte ». Non va sottovalutato però che in America le grosse case di produzione sono sulla china di una crisi battute da una loro stessa produzione fin'oggi lasciata ai margini: la televisione infatti chiede cose rapide, brevi, non lunghimetraggi ma cortometraggi (non « documentari » salvo si tratti di film a carattere avventuroso, dove l'elemento « umano » ha il sopravvento, e non le sospensioni dell'avventura « vera », obbliga il pubblico al fiato sospeso: si pensi al successo del film « Operazione Cicero », benissimo recitato e soprattutto montato splendidamente, è vero, ma che deve la propria rinomanza a quel titolo di testa il quale, prima ancora che si sappia chi sono gli attori, il regista, il musicista e il truccatore, avverte che i fatti sono assolutamente veri e girati sul luogo dove avvennero. È un po' per altri aspetti il caso di un nostro ultimo « successo » — voglio dire di « Processo alla città » di Zampa).

Una cinematografia dunque che crudamente senza « fili conduttori » metta in iscena racconti novelle cronache-veri eccetera, non diversamente da un giornale o da una terza pagina, risolverebbe benissimo mi pare certe esigenze nuove del pubblico. I produttori di cortimetraggi in Italia vanno esclusivamente alla caccia di certi premi e di certe percentuali-premio per l'abbinamento ai film dei programmi, ma non si sono mai dedicati davvero

in profondità a fare cronache e « giornale ». Raramente sfuggono alla descrizione della maniera di preparar la conserva e alla propaganda per il consumo dello zucchero; raramente sfuggono alla bella inquadratura cinematografica, bella e inutile. Vittorio Sala che ha fatto un divertente elzeviro di « cartoline illustrate — Cari saluti da... » e Aldo Franchi con la scoperta di certo folclore siciliano (« Paladini per le vie », per esempio, e un altro documentario dedicato ai pupi siciliani, a certo teatro popolare e così via, fino all'ultimo suo dedicato alle saline di Trapani), han cercato di rifuggire la vedutistica che pare sia l'ambizione e la costante dei nostri giovani registi. Ma un catalogo di libri usati, un catalogo dell'antiquario Gaspare Casella, per esempio, o — dato che questo piace sempre — un « elzeviro » dedicato alla via del Babuino — traffico, negozi, mostre, senza ricorrere totalmente alla necessità di un concluso arco narrativo, e poi il « trafiletto » per la suocera che ha morso gravemente il genero al naso: un « giornale » insomma — un giornale che non sia quello delle attualità cinematografiche bestialmente commentate secondo insegna la nuova retorica italiana e i nobili accenti dei massimi pessimi dicitori nostrali, un giornale intessuto di fantasia e di cronaca, chi ha tentato di darcelo nei trecento metri che comporta un « documentario » o un « cortometraggio »? (In Italia — mi litigai una volta a questo proposito con Edoardo Bruno e con Alfredo Mezio a morte — in Italia si gioca molto sull'equivoco fra un termine e l'altro, e poche volte preso a freddo il giovane regista specializzato in cortometraggi o documentari sa dire quale sia la differenza fra un genere e l'altro. La quale esiste).

Fermatisi la più parte dunque al documentarismo (coi difetti che comporta, e tutti di carattere estetico, formalistico), questi giovani ragazzi non sanno che poche volte cavare un cortometraggio dalla materia che han sotto-mano, e per anni e da anni continuano a riproporci la maniera di coltivar barbabietole, l'imbottigliamento meccanico del latte di mucca svizzera nelle stalle razionali dell'istituto pastorizio, o la produzione delle castagne secche secondo il sistema elettrocomulativo postelegrafonico e simultaneo della famosa compagnia di prodotti antracitici « Pauzia », e così via, senza occuparsi mai di insegnare, invece, come si evita un investimento automobilistico, o la maniera piuttosto e assai utile di rubare i libri a casa degli amici ricchi, la maniera ancora di fregare il posto a teatro, o come si deve aspettare in sala d'attesa dal medico, o anche l'uso della saliva dopo aver sputato per terra (1). La fantasia degli italiani dovrebbe essere eccitata da questi titoli, che non son di testa, e siamo disposti a suggerirne anche altri. Ma la verità è che l'« episodio » da noi resta circoscritto e inconcluso spesso, e il pubblico invece amerebbe una cinematografia tutta di brevi e precise storie (in « Quartetto » fatto da quattro storie di Somerset-Maugham, un episodio era nientedimeno che la storiella del sacrestano analfabeta, il quale restato senza

(1) Stavo per dimenticare « Les casse-pieds » di Noël-Noël, arrivato anche in Italia con un titolo approssimativamente come « i rompiscatole » o qualcosa del genere. Questo filmetto che aveva alcune cose ben girate ma che si perdeva pazzamente in trucchi e giochi d'abilità e tecnica, che poi abbiám rivisto anche nell'episodio de « La paresse » nei « Sette peccati capitali »; questo filmetto voleva davvero insegnare qualcosa, perlomeno a non scocciare la gente. Perché da noi un produttore intelligente non c'è, capace di lanciare un manuale del viver civile, tutto cinematografico e tutto utile, giorno per giorno?

posto si dà agli affari, diventa ricco e ricchissimo; interrogato dal banchiere X: « Che avreste fatto mi chiedo se aveste saputo scrivere?! » — con molto calore risponde: « Avrei fatto il sagrestano »).

Poiché non ho altri mezzi diretti, e se li avessi non li metterei a disposizione dei documentaristi italiani — salvo tenerli come tecnici —, e di questa capacità li riconosco meritevoli d'elogio; chiudo con una esortazione alla crudeltà. Meno zucchero e meno proteine e tonificanti, meno « documenti » e meno parole, meno commento nei filmerelli che si fanno, e maggiore resistenza alla cronaca contemporanea. E diamine, meno propaganda anche; la pubblicità ci investe paurosamente da tutte le parti, e vedercela riproporre sullo schermo al posto della maniera per evitare l'incontro col creditore finisce per renderci isterici. Chi ci difenderà dal cattivo documentario?

RENATO GIANI



JANE
Avril

H. Stern, Paris

1899

Lautrec, Moulin Rouge

di

GIUSEPPE ROSSINI

Non vorremmo proprio che Toulouse-Lautrec facesse la fine ingloriosa della psicanalisi e dell'esistenzialismo. Dopo aver turbato per qualche tempo la pace intellettuale dell'Europa, sono entrambi discesi di gradino in gradino fino a toccare il fondo della più banale e insipida volgarizzazione ad opera di certi registi arruffoni, pronti, per ragioni di cassetta, a far da ruffiani alla cultura.

Sembra, infatti, che vedremo Toulouse-Lautrec al cinematografo. La notizia ci ha trovato diffidenti, poiché temiamo che sia suonata la triste ora per gli impressionisti francesi. Iniziato il saccheggio, chi sa che verrà fuori dall'«Olimpia» di Manet o dalle «danseuses» di Degas, passate per il setaccio di Hollywood. Solo ci conforta il fatto che sarà John Huston il regista che si accinge a rappresentarlo. Certo non è una biografia «pour dames» quella di Lautrec. Chi conosce, sia pur superficialmente, la vita del pittore, sa che essa è a tal punto sorprendente da sembrare inventata. Per cui o ne vien fuori un film di costume sulla Parigi vista dal Moulin Rouge o, in omaggio alla censura, ci si riduce a fare un documentario, con il suo bravo commento, scritto da un professore di storia dell'arte. Né l'una, né l'altra soluzione ci soddisfano. Lasciamo, dunque, Toulouse-Lautrec nei suoi quadri e soprattutto non svegliamo il dio che dorme.

Nacque da un padre più pazzo del figlio. Basti pensare che un giorno, rivolgendosi ad un suo commensale, un rispettabile arcivescovo, dopo aver rimpianto l'«ancien régime» (infatti il padre del pittore era legitimista, codino, forcaiolo), se ne uscì con queste singolari espressioni: «Eh, monsignore, non siamo più ai tempi in cui un Toulouse-Lautrec poteva castrare un monaco e farlo poi impiccare, se gli girava». Del resto, neppure il figlio era un modello di educazione, per quanto la famiglia fosse imparentata con i Re di Francia: nano di statura a causa di una dolorosa infermità giovanile, con una testa enorme e due labbra tumide e sporgenti, costituiva un orribile spettacolo, di cui lo stesso Lautrec era cosciente. In un locale notturno, due signore, che tra loro discutevano di cani, chiesero un parere al pittore: «Non è vero, signore, che si può essere brutti e nello stesso tempo di gran razza?». «A chi lo dite?», aggiunse Lautrec, forse dondolando il suo tragico testone. Certo è che egli fu, nonostante ogni apparenza, un cavallo di razza.

Il suo corpo, a prima vista così debole e deforme, aveva in sé una tale riserva di virilità da disarmare quelle tal donne, nelle cui «case» per un certo tempo andò a dimorare. A lui piaceva vivere e dipingere nello stesso tempo: ed in quei luoghi tra una rissa delle pensionanti e una chiamata dei clienti, tra una partita a carte e una triste confessione nel chiuso di certe camere, male odoranti, Lautrec con un gusto quasi animalesco trascorse le sue giornate. Là, a portata di mano, erano i suoi soggetti, pronti a tutte le ore a soddisfare il suo bisogno immediato di dipingere: e le ritraeva nelle fasi più familiari, più intime, quando si pettinavano, quando si lavavano o si allacciavano il busto. Sono queste le «femmes», che Lautrec prediligeva, non quelle dell'aristocrazia, «per cui tutto quanto succede dalla cintola in giù non tocca la nobiltà dei sentimenti». Così si esprime Maxime du Camp, il più celebre memorialista delle «belle époque». La morale di di Toulouse-Lautrec era un poco diversa e si compendia in questo cinico paradosso, che egli amava ripetere: «Quelli che se ne fregano, non se ne fregano, poiché quelli che se ne fregano non dicono che se ne fregano».

Linguaggio tipico di un eretico del proprio ambiente sociale: «L'amore? Parlate solo di letto» risponde, «l'amore... l'amore è soltanto quando vi prende la voglia». Ed egli applicò questo codice ad ogni aspetto della vita, salvando di essa poco o nulla: le sue donne, i suoi cavalli, il circo. Sì il circo, poiché, se Lautrec aveva in comune con Degas la passione per i campi da corse, un singolarissimo istinto lo spingeva a frequentare i circhi equestri, con lo stesso entusiasmo, con cui assisteva, immobile nell'anfiteatro anatomico, allo squartamento di qualche paziente. Quando più tardi,

sfiancato nella sua corsa attraverso Montmartre, roso dalla sifilide, minacciato da vicino dalla demenza, Lautrec ripenserà alle capriole delle « clownesses », agli acrobati sul trapezio, agli abili giuochi dei cavallerizzi, la sua mano correrà leggera sulla carta, pronta a disegnare quel mondo che ormai appariva lontano.

Se è vero ciò che dice Oscar Wilde che l'esperienza è il nome che ognuno dà ai propri errori, con quale bagaglio Toulouse-Lautrec lasciò questa terra? Forse con un bagaglio pari a quello di Oscar Wilde, insieme al quale egli potrà ripetere: « I put my talent in my writing and my genius in my living ».

Morì una mattina d'estate in un castello della Gironda. E il padre, che durante l'agonia del figlio si era dedicato al nobile sport della mazza-fionda, con la quale colpiva le mosche, che si posavano sulle lenzuola del morente, volle seguire a cavallo il feretro di colui che negli ultimi istanti aveva trovato il tempo di insultarlo una volta ancora.

GIUSEPPE ROSSINI

Urla a St. Germain de Pres

di

G. G. SCIUTO

Parigi, novembre.

L'altro giorno St. Germain de Pres è stata nuovamente messa a rumore.

Nel cineclub locale si proiettava un film veramente « unico ». Il titolo non suonava male: *Urla in favore di Sade*. Ed essendo tornato di moda il caro marchese le di cui opere ornano elegantemente le vetrine delle più quotate librerie di Rue Bonaparte, Rue des Beaux-Arts, Rue de Seine, il pubblico curioso ed eccitato, si precipitò per riempire la sala di proiezione, situata nei pressi della statua di Danton, quella dove di tanto in tanto gli studenti usano arrampicarsi per ficcargli una bottiglia vuota od un filone di pane sal dito. Pochi erano i cauti che col motto: « Timeo lettristam et Sadem ferentem », si sono tenuti in disparte. Si trattava di un film lettrista. E di film lettristi due erano stati già presentati in questo stesso cine-club del Quartiere Latino, che vanta per presidente Jean Cocteau; uno di questi era del papà del lettrismo, Isidor Isou, l'altro del suo discepolo, Maurice Lemaitre. Più che di film, si trattava di discorsi accompagnati dalla proiezione di immagini incoerenti, ritagli di vecchie pellicole incollati insieme e sovrapposti con gaio spirito di giovanile strafottenza. Voci spietate dichiaravano guerra al cinema di ieri e di oggi. « Diamo, dicono i lettristi, una volta per sempre addio ai film che cominciano, continuano e terminano in un certo modo, ben definito dalla abitudine. Il film deve cessare d'essere una storia fotografata, deve essere una cosa a sé, una espressione, una arte nuova. Ogni forma cinematografica finora prodotta è infima, vuota, commerciale. Si sono venduti quelli della ex-avanguardia, Bunuel ed altri. Bisogna demolire, distruggere tutto, e per sempre. Onde dar posto al solo cinema nuovo, vero ed accettabile... il lettrista ».

Un nuovo film lettrista doveva dunque, essere presentato. Prima però venne un antipasto dal bel titolo, freudiano, *Alter Ego*. Un tipo, visibilmente malato, disteso su un lettino, ed un altro seduto a guardarlo. Questo alter ego, il subcosciente, si mette quindi ad oturare le orecchie, il naso, la bocca, gli occhi del malato, per poi versargli sul viso una bella porzione di maccheroni.

Dopo quest'antipasto di falsa avanguardia viene *Hurlements en faveur de Sade*.

Un giovanotto magro e occhialuto si pone tra il pubblico e lo schermo. E' l'autore. Enumera le solite accuse contro il cinema d'oggi. Mette in rilievo che si tratta di una innovazione assoluta, del cinema di domani. Ricorda che durante i secoli tutti i precursori sono stati accolti con disapprovazioni, in principio. Esprime la speranza che questa volta, grazie alla intelligenza del pubblico presente, non sia però il caso. Prega tutti d'osservare il silenzio durante la proiezione, poi se ne va.

Le luci si spengono. Si sente la macchina da proiezione mettersi in moto, lo schermo s'illumina e dopo qualche minuto si sentono delle voci. Un ragazzo, poi una ragazza, che dicono frasi senza importanza ed infine una terza voce che, d'un tono secco ed equilibrato, legge un articolo del codice civile. Poi silenzio. Neppure lo schermo è più illuminato. E' nero. E pertanto la macchina di proiezione continua ad essere in marcia. Si sente il ronzio. Qualche fischio, qualche grida per richiamare l'attenzione dell'operatore, quello s'affaccia e « Nossignori, dice, nessun guasto tecnico: è il film ad essere così ». Passano i minuti. Lunghi minuti. Poi lo schermo s'illumina nuovamente. Inutile ripetere. Le frasi dette, l'articolo del codice civile variano, ma di immagini sempre niente. E neppure ve ne saranno. Brevi illuminazioni dello schermo, accompagnate da frasi superficiali nonché da testi giuridici, lunghi intervalli di nero assoluto: ecco come, durante una lunga ora il « film del domani » si è presentato.

Dopo il silenzio iniziale il pubblico perse la pazienza. Fischi « forti » sempre più frequenti, grida di malcontento, canti a piena gola, frasi all'indirizzo dei lettristi, tantum di piedi, formavano una caotica marea di rumori che col passare del tempo s'inaspriva, s'inferociva al punto di trasformarsi in urla selvaggie.

Urla in favore di Sade... Se questa era l'intenzione dell'autore, il risultato è stato raggiunto. Forse, un po' troppo violentemente.

G. G. SCIUTO

Di "Limelight,, e di altre cose

di

FRANK BAMPING

Londra, novembre.

Senza dubbio uno degli avvenimenti cinematografici più importanti dell'annata è stato la prima di « Limelight », l'ultimo film di Charles Chaplin, proiettato il 16 dello scorso mese. L'accoglimento che esso ha ricevuto è stato unanime in fatto di lodi, critici e pubblico si sono egualmente deliziati di quest'opera d'arte e della sua trama riguardante la vita del « Music-Hall » londinese del 1917. In questo film vi è abbondanza di nostalgia: la nostalgia degli svaghi del « Music-Hall », ora largamente sostituiti dal cinema, ed anche l'insinuante nostalgia di Chaplin per tutti gli avvenimenti della sua stessa vita di quaranta anni fa.

A quanto ha annunciato Chaplin questo non sarà il suo ultimo film, quello che egli farà a chiusura sarà compiuto il prossimo anno e sarà il dramma atteso da tanto tempo. Alcuni critici hanno di ciò fatto un sincero accenno nelle loro recensioni e nello stesso tempo, dando il benvenuto al film, essi hanno sottolineato i suoi difetti con tale precisione che la critica può essere accettata e utilizzata da Chaplin per il suo prossimo lavoro. Una narrazione completa ed una analisi approfondita di « Limelight » scritta da un noto critico inglese, comparirà nel prossimo numero di questa rivista.

* * *

Un evento di notevole importanza per gli appassionati inglesi del cinema è stato la riapertura del « Telekinema » avvenuta in Londra il 23 ottobre come Teatro Nazionale del Cinema. Grande soddisfazione è stata provata negli ambienti del « British Film Institute » che ora può vantarsi di avere un proprio cinema, così come il « Museum of Modern Art » di New York e il « Cinématèque Français » di Parigi che ne sono dotati da molti anni.

Il nuovo Teatro del Film allestirà spettacoli di prim'ordine nel campo delle pellicole educative. È stato varato per la stagione autunnale un programma ambizioso che comprende la proiezione di sei importanti lavori di René Clair e una panoramica retrospettiva di 50 anni di cinema. Per le prime due settimane di programmazione l'ingresso è stato libero e le prime notizie mostrano che la risposta del pubblico è stata pari all'attesa.

* * *

Il nome di J. Arthur Rank e l'industria cinematografica britannica sono strettamente legati, cosicché quando, il 10 ottobre scorso ha avuto luogo la riunione plenaria annuale delle Compagnie di cui Rank è presidente, si discussero praticamente gli interessi e le fortune della maggior parte dell'industria britannica. Il bilancio di quest'anno è stato il più ottimistico dal '49 in poi poiché la situazione economica è stata rimessa in sesto dopo la crisi di quell'anno: la produzione cinematografica è in aumento con sforzi tendenti a mantenere alta la qualità. La continuazione del « fondo di produzione per il film (Eady Plan) » è stata considerata da Rank vitale per il mantenimento di questo livello qualitativo.

FRANK BAMPING

Crisi per De Sica

di

MARIO ORSONI

Negli ultimi tre anni è divenuto quasi un luogo comune accompagnare, o per iscritto o nel pensiero, al nome di Vittorio De Sica l'attributo: autore di «Ladri di biciclette».

E non a torto, in sostanza, ch , a ben considerare, nella sua produzione registica anteriore a «Ladri di biciclette» trovi molte e molto promettenti e lodevoli (ed anche pregevoli) cose, ma, in definitiva, niuna opera di qualit  davvero elevata o compiutamente ed unitariamente ispirata e vitale: tralasciando le primissime prove («Rose scarlatte» e «Maddalena zero in condotta» 1940) ancora moventesi, del resto abbastanza garbatamente, nell'orbita cameriniana (e a Mario Camerini, si sa, si deve il merito di aver formato De Sica come attore, ancor prima che come regista), ricorderemo come un film gi  pi  personale («Teresa Venerdì», 1941), accanto a certi gradevoli giochi formali (il girotondo delle piccole collegiali alternato, nel montaggio, alla prova di una scena di rivista) ed accanto ad un gusto tutto particolare (seppur non decisamente dispiegato) per talune atmosfere tenere, sfumate e vagamente favolistiche, presentasse certe banalit  di trovate e di dialogo, nonch  una falsa posticcia descrizione d'ambiente con personaggi di maniera ricordanti certi tipi di film americani burleschi e spiritosi quali «L'impareggiabile Godfrey», ma privi dell'ironia e della fantasia di quelli (l'industriale e la di lui figlia tanto carina e un po' tocca, che vuol poetare a tutti i costi; la loro casa tanto inverosimile quanto di cattivo gusto). E lo stesso film «I bambini ci guardano» (1943) (1) — che segn  la svolta realistica dell'autore —, a pi  di una bella illuminazione dell'animo del piccolo Pric  e ad una non comune acutezza di osservazione (e di giudizio) ambientale e sociale (la casa borghese del padre con le chiassose riunioni dei condomini, la casa equivoca della zia modista, la pensione di Alassio, ecc. ecc.), opponeva i raffreddamenti e le forzature di un non sufficiente articolato sviluppo narrativo. Analogamente, «Sciuci » (1946-47) (2), nonostante i suoi indubbi meriti, particolarmente «storici», di vigorosa indagine (e denuncia) sociale — realistica a rivederlo oggi, risulta intimamente viziato, oltre che dalla difettosa motivazione narrativa dell'inimicitia tra i due giovani protagonisti, da un sospeso e non risolto conflitto tra il significato prettamente simbolico-lirico dell'acquisto del cavallo bianco ed il, per il resto, prevalente realismo, realismo d'altronde fin troppo insistito e talvolta sordamente «documentario». (Nel senso che le «cose viste» — cfr., ad es., la descrizione del carcere minorile — mancano spesso di quell'umano approfondimento necessario a trasfigurarle in «cose vissute»).

Insomma, considerati nella prospettiva odierna, i film suddetti risultano importanti non tanto come raggiungimenti artistici in s  e per s , quanto come tappe, come succose ed utili esperienze che hanno condotto De Sica alla perfezione quasi assoluta di «Ladri di biciclette» (1948) (3), film quest'ultimo, che — giova ripeterlo —, per immediatezza di sentimento, verit  ambientale, acutezza di osservazione (e di giudizio) ambientale e sociale, equilibrio tra «realit  ed arte, rispondenza perfetta tra l'«animus», il tono, il contenuto sentimentale e morale della vicenda e l'adeguatissima forma cinematografica, per tutti questi pregi segna, a tutt'oggi, il risultato pi  compiuto e pi  fine, se non addirittura l'opera-limite della «scuola» neorealistica italiana del dopoguerra.

Il critico inglese John Francis Lane, collaboratore della rivista «Sequence», ha scritto: «De Sica accolto ovunque come il regista di punta del cinema del dopoguerra, non si volle

(1) Desunto dal romanzo «Pric » di C. G. Viola. Riduzione e sceneggiatura di De Sica, Zavattini, C. G. Viola.

(2) Soggetto di Zavattini. Sceneggiatura di Amadei, Franci, Zavattini, C. G. Viola, De Sica.

(3) Soggetto di Zavattini, dal libro omonimo di Luigi Bartolini. Sceneggiatura di Zavattini, De Sica, Franci.

rinchiudere nei limiti del cosiddetto realismo. Pel suo film successivo («Miracolo a Milano»), ricorse ad una tragicommedia di Zavattini e con essa tentò di trovare il proprio stile, uno stile che il cinema aveva conosciuto nelle opere di Griffith, di Chaplin e di Clair». (In «Cinema», Nuova serie, n. 72, 15 ottobre 1951). In altre parole, al fine di rinnovare la propria ispirazione, nonché per evadere da un atteggiamento sentimentale e da un modulo espressivo giunti appunto con «Ladri di biciclette» alla maturità e quindi prossimi alla stanchezza ed all'esaurimento, De Sica — assieme al suo fedele collaboratore, il soggettista e sceneggiatore Cesare Zavattini — aveva tentato, in «Miracolo a Milano» (1950) (4), una fusione tra il suo ormai consueto modo realistico e la fantasia allegorico-sociale. Ma queste audaci intenzioni avevano portato — per difetto di una autentica ed unitaria ispirazione — ad una stridente commistione di motivi di diversa natura, a contraddizioni ideologiche, ad un allegorismo forzato e pesante, nonché, nelle ultime sequenze (l'esercito personale del capitalista, la fuga dei poveri sulle scope volanti, sottratte agli spazzini in Piazza del Duomo) ad uno spettacolo quanto mai meccanico e di discutibile gusto. Inoltre «Miracolo a Milano» era infirmato da un indubbio squilibrio tra la sceneggiatura e la regia; nel senso che De Sica — lui dal temperamento così misurato ed equilibrato — aveva, all'evidenza, lasciato campo libero, probabilmente perché in fase di stanchezza creativa, ai giochi ed ai funambolismi, zavattiniani traducendoli con passiva fedeltà in un generico ritmo d'immagini, anziché legittimarli esteticamente — come ci si sarebbe aspettati — in un preciso e conveniente stile, in una adeguata ed appropriata condotta formale.

Un fenomeno analogo si verifica anche nel recentissimo «Umberto D.», altro esperimento, altro tentativo — fallito — compiuto da De Sica per «superare» il «miracolo» di «Ladri di biciclette» — ma non già abbandonandone o complicandone, questa volta, la «poetica», bensì ribadendola ed esasperandola. Ed anche «Umberto D.» — come «Miracolo a Milano» — è contraddistinto da una manifesta prevalenza del contributo recato da Zavattini. Il quale infatti nei titoli di testa figura come assoluto ed esclusivo soggettista-sceneggiatore (manca, questa volta, l'apporto cordiale ed equilibrante di Adolfo Franci; e si ricordi che alla stesura di «Ladri di biciclette» avevano collaborato, oltre ai soliti Zavattini e Franci ed allo stesso De Sica, ben altri quattro sceneggiatori!). Se con «Miracolo a Milano» Zavattini si era rifatto a certi estri, esuberanze, manie e avventure della sua produzione letteraria («Parliamo tanto di me», «I Poveri sono matti», «Io sono il Diavolo» e lo stesso romanzo «Totò il buono» che aveva dato l'avvio appunto al soggetto di «Miracolo a Milano»); con «Umberto D.» — desolata descrizione della miseria squallida e solitaria di un vecchio pensionato che trova conforto soltanto nella fedele amicizia del suo cagnolino — egli ci ha offerto — con più programmatici, ma meno poetici accenti — un nuovo capitolo di quella polemica sociale e di quell'appello alla solidarietà umana già espressi in «Sciuscì» e in «Ladri di biciclette»; ed insieme ci ha proposto, Zavattini, un nuovo e più intransigente saggio di quella soggettistica senza intreccio — modellata, per così dire, su di un'attenta e perspicace osservazione della realtà — da lui chiaramente teorizzata ed intervistata ed in articoli (Cfr. la prefazione al volume «Cinema Italiano, oggi» Ed. Bietti - Roma, 1950). Ne è conseguito un film di indubbia coerenza contenutistico-concettuale, ma pressochè inesistente come fatto estetico, in quanto che è privo di quell'intimo afflato poetico, di quel «quid» ineffabile, di quella risonanza universale, di quell'autonomia poetica (intuizione lirica) che sono la prerogativa, o meglio, la condizione stessa dell'Arte. Gli è che questo «Umberto D.» come quasi tutte le opere di «avanguardia» e programmatiche, finisce con lo scontare le sue unilateralità e i suoi partiti presi. Che vanno da un'insistenza troppo scoperta, e quindi antiartistica della tesi sociale ad un pessimismo così totale e sistematico da sembrare perfino voluto e gratuito (la vita, quella vera, è assai più ricca e complessa, come, del resto, gli stessi De Sica e Zavattini avevano dimostrato di capire in «Ladri di biciclette»). Inoltre la relativa semplicità dell'assunto drammatico — diluito, più che sviluppato ed approfondito in duemila e passa metri di pellicola — si è risolta in un'iterazione di motivi, i quali anziché rinnovare e far progredire la situazione, si limitano a riprenderla e a riprodurla.

Quanto al contributo registico (in senso stretto) di De Sica, esso — rispecchiando altrettanto fedelmente che in «Miracolo a Milano» i vizi ed i limiti della sceneggiatura — non va oltre una decorosa pulizia tecnica, la quale soltanto in qualche momento assurdo ad autentica felicità espressiva determinante una sincera emozione (quell'accorato risveglio della servetta; la ricerca ed il ritrovamento del cagnolino al canile municipale). Nè vale la pena d'insistere, essendo già stato rilevata «ad abundantiam» da altri, sulla scelta poco felice dell'attore — non professionista — che impersona Umberto D. con una mimica e una recitazione atone, inespressive.

MARIO ORSONI

(4) Soggetto di Zavattini, ispirato dal suo romanzo «Totò il buono». Sceneggiatura di Zavattini e De Sica.

Insegnamenti di una retrospettiva

di

FRANCO DORIGO

Sul valore intrinseco del film, quale determinante uno studio sul costume, ritorniamo ancora una volta, indotti dalla visione, in sede di Mostra, della retrospettiva del cinema muto italiano.

Ecco, ad esempio, il periodo che coincide con il «divismo» del cinema muto; e l'occasione che ci si offre per veder da vicino il fenomeno in tutti i suoi aspetti. In quegli aspetti, cioè, non privi di considerazioni e di spunti, tali da giustificare in pieno la predilezione per lo studio del fenomeno «divismo» nei suoi riflessi sul costume dell'epoca.

Oggi, riveder le pellicole interpretate dalle «vamp» dell'epoca, suscita un'ondata irrefrenabile di riso (il che è accaduto proprio in sede di proiezione), ma ciò nonostante noi vogliamo fare il tentativo di cogliere nella sua essenza lo spirito di allora: il che ha un valore non del tutto trascurabile. La rassegna del film muto italiano, lungi dall'aver avuto la pretesa di mostrarci una selezione di artistica qualità, ha dimostrato, al contrario, la caducità di certi fenomeni che prendono vita e si sviluppano in un determinato ambiente e quanto vi influisca una determinata cultura.

Anzi, diremo di più. Ci è parso perfino impossibile credere che gli uomini di trent'anni fa pensassero ed agissero così. Ed abbiamo notato un notevole cambiamento negli uomini di allora, dai giovani di oggi e — quel che più conta — quale enorme influenza abbia avuto, nello storia dell'umanità, il colpo di pistola sparato dallo studente anarchico Gavrilo Princip a Serajevo. Quel colpo di pistola, infatti, non ha soltanto ucciso l'Arciduca Ferdinando e causato un conflitto mondiale, ma ha definitivamente sepolto gli avanzi dell'ultimo ottocento.

In questo periodo (definitosi tra il 1907 ed il 1920) nascono i miti personali, nascono le enfasi e le retoriche che vedono un acceso difensore in Gabriele d'Annunzio, ma nasce anche la sommessa e dimessa poesia di Guido Gozzano; e nasce, infine, il mito della Bella Otero, e di Francesca Bertini. Due personalità diverse, due attrici, seguaci ambedue a modo loro, di una corrente di vita e di pensiero. Ma quel periodo, con l'affermazione delle dive del muto, segna anche l'affermazione del cinema come spettacolo.

Ed ecco che, proprio l'ultimo nato, il cinema, si impossessa di tutti quegli elementi imponderabili che caratterizzano il principio del secolo, ne accentua in molte parti i difetti, crea il dannunzianesimo, peggiorandolo da quello che era in realtà. E crea l'adorazione fisica della donna che incarna, in sé, nella sua esteriorità nelle sue fattezze e nelle sue forme, l'ideale della bellezza, secondo un archetipo. Il cinema basa, quindi, la sua — chiamamola così — estetica sul complesso fenomeno esclusivamente visivo, dando alla «immagine in movimento» un risalto fotografico, più che una interpretazione imparziale della verità.

Ecco perché le dive assumono certe pose, perché si compiacciono di apparire tormentate da profondi amori carnali, perché si insinuano nella carne degli uomini, come la febbre.

Il tempo voleva così. D'Annunzio trionfava, con la sua prepotente giovinezza di letterato sommo e di uomo, imponeva a tutti il gusto per l'orpello, per l'enfasi stimolando ancor di più, l'innata retorica italiana. È il periodo de «Il piacere» de «Il fuoco». I nuovi eroi rispondono ai nomi di Andrea Sperelli o di Stelio Effrena.

E le donne, per non esser da meno, bruciano con indifferenza giovani amori, all'altare della divinità pagana. È il vero tripudio, il vero trionfo del neo paganesimo, che il poeta di Pescara impone con la sua personalità geniale, nei suoi libri.

E il cinema, sempre disposto a sfruttare i successi immediati (perché proprio in Italia aveva incominciato a diventare fatto industriale) si butta addosso a questo mondo, se ne impossessa e lo dà in pasto ai milioni di spettatori che oramai affollano le sale e che altro non chiedono se non di vedere continuamente nuove pellicole.

Viene preso da tutto il repertorio letterario e teatrale del presente e del passato. Si esaurisce sempre la possibilità di attingere a fonti veramente genuine. E, caso veramente sbalorditivo, si sente la necessità di riandare al passato e di *épater le bourgeois*, con grandiosi film spettacolari, in cui predominano la cartapesta, gli elmi di cartone e gli schiavi

romani. Nascono, così, i « colossi » cinematografici *Cabiria* di Piero Fosco o *Quo Vadis?* di Guazzoni. E quei colossi faranno scuola. Saranno proprio quei film a colpire maggiormente la fantasia dei pur giovani cineasti americani, primo fra tutti Griffith.

Il frutto di un mondo la cui civiltà si basa sul ricordo del passato, sul riandare alle vecchie glorie, sulla necessità di vedere alcunchè di grandioso, di impressionante, di mastodontico, di mai visto, è dato nel cinema. Quivi sono riflessi tutti i tormenti di un'epoca, tutte le aspirazioni di un popolo, tutte le verità di una cultura. D'Annunzio con *Cabiria* e con *La Nave* porge al cinema un aiuto non indifferente; e ci fa comprendere, meglio che non la testimonianza scritta, attraverso l'immagine filmica, quali furono le idee dell'epoca, quali le predilezioni ed i gusti degli uomini di allora.

* * *

Noi oggi, smaliziati spettatori di film in « technicolor », ridiamo di certi atteggiamenti delle dive di allora. Ma chissà se non faremo altrettanto i nostri figli, fra vent'anni?

Ebbene, consideriamo quei film, efficace documento di una realtà: *Il romanzo di un giovane povero* o *Ma l'amor mio non muore* si innestano, nella realtà dell'epoca. Giacchè essi rispecchiano i fronzoli, e le esagerazioni, in una parola, il costume della gioventù di allora; pronta al sacrificio supremo, per i belli occhi di una dama. In fondo questi film, il cui ricordo era rimasto, in chi ha sorpassato la cinquantina, piuttosto indefinibile, non hanno lasciato larga traccia di sé, ma contribuiscono a comprendere molti perché. Assai più obbiettivamente oggi.

I film della retrospettiva, in conclusione, rispondono ad un concetto univoco che si individualizza e si puntualizza nel costume dell'epoca.

Il fatto in sé, fenomenico, porta a considerare la relazione vicendevole degli elementi compositivi di un film, senza per questo inficiare la natura artistica del film stesso. Il che appare, peraltro, sotto un altro aspetto allorchè si voglia guardare al cinema come puro linguaggio dell'immagine, o, come appare in altre nazioni (vedi Francia e Germania), come arte degna della più grande considerazione.

FRANCO DORICO

CONCORSO « ANTIACCADEMIA »

Dato il successo incontrato in questo primo anno dalla sezione « Antiacademia » soprattutto per la funzione avuta di scoprire nuove voci alla critica italiana, permettendo a chiunque di esprimere apertamente il proprio parere sui problemi vivi del cinema d'oggi, la direzione ha deciso di nominare una commissione permanente per la lettura degli articoli da pubblicare e per la premiazione di quelli pubblicati. Ai vincitori saranno inviati volumi della collezione di « Bianco e Nero » Einaudi e « Filmcritica » e l'invito a collaborare regolarmente sulla nostra rivista. La commissione è composta dai Sigg. Giovanni Calendoli, Arnaldo Frateili, Nino Ghelli, Guglielmo Petroni e il redattore Rudi Berger.

Publicazioni inutili

(Storia del cinema - edizione Europeo)

di

GIUSEPPE FERRARA

Dice la prefazione che il volume « non ha la pretesa di essere una vera e propria storia del cinematografo: esso è qualche cosa di meno e qualche cosa di più ». Inoltre si aggiunge che l'opera può essere considerata un « giuoco », « se per giuoco si intende una esposizione spregiudicata, gusto della sintesi e degli scorci, invito alla discussione, ecc. ».

Abbiamo letto consciamente il ponderoso fascicolo, ma dobbiamo confessare di avere intravisto solo le molte cose « di meno », e non quelle « di più »: quanto al gusto o al malgusto della sintesi, parleremo in seguito. Per ora, perdonando piccoli errori o sviste — p. e. è falso che « Eisenstein non ha mai voluto adoperare attori professionisti » (1) — definiremo e non perdoneremo il vero carattere del volume, che la prefazione non dice.

La *Storia del Cinema* edita dall'Europeo, a cura dei giornalisti Benedetti, Radius, Giovetti e Ricas, vuol essere una pubblicazione popolare. Come tale, vuol piacere ad un pubblico medio e numeroso, privo o quasi di cognizioni cinematografiche ma consapevole e memore dei nomi e della vita dei « divi ». Vuol essere insomma, più che una storia, un affare, una pubblicazione commerciale. Strano a dirsi, ma l'autore principale del volume risulta così uno solo: il grosso pubblico. Il gusto di questo, purtroppo grande sovrano del cinema, ha scelto le fotografie, ha scelto gli argomenti, ha scelto lo stesso formato editoriale dell'opera. Non si può dunque accettare benevolmente una iniziativa editoriale che invece di assolvere un compito veramente storico e di « documentare », tende a conquistarsi più lettori che può, ed ha per fine l'interpretazione dei loro gusti.

Ciò che di « spregiudicato » e d'insolito offre l'opera è semmai l'infelice trovata di intercalare i capitoli con orribili inserzioni pubblicitarie: vediamo così le immagini di « Roma città aperta » accanto a quelle di salamini appetitosi, e di « Paris qui dort » vicino a scarpe variopinte....

Dove va allora a finire il famoso « gusto della sintesi e degli scorci »?

Forse nelle oleografiche fatali immagini della Garbo, di Valentino, della Dietrich, della Lamarr, e infine, della Bergman? (cui vien dedicata una foto immensa — due facciate — e un grosso titolo: *La Svezia inventa Ingrid Bergman*, quasi che l'apparizione di questa attrice determinasse una svolta decisiva nel cinema, sia pure svedese).

Forse nella grande importanza attribuita al cinema italiano, di cui si incensano le indimenticabili « soprano del muto », cioè la Bertini, la Menichelli, la De Liguoro e le infinite altre « divissime »? Eppure non tutto è condannabile, in questa mediocre pseudo-storia. Certe fotografie, ad esempio, veramente ben riprodotte, sono degne di nota e meritano un plauso a chi ha saputo sceglierle: così quella della copertina, dal film « Viale del Tramonto » di Wilder. Gloria Swanson, che appare truccatissima e gesticolante di fronte alla macchina da presa — ultima sequenza del film — è davvero un simbolo delle illusioni, della finzione, della bellezza proprie di quest'arte: e il fascino strano che viene da quella immagine è il fascino del cinema. Notevoli pure le fotografie tratte dall'« Incrociatore Potemkin » di Eisenstein — dove è quasi ricostruita la celebre sequenza del leone di pietra ruggente —, da « Furore » di Ford, e da « Ladri di biciclette » di De Sica, in cui sembra rivivere per un attimo l'atmosfera tragica del film.

Ma il volume non può salvarsi per poche belle riproduzioni, naufraganti del resto nell'infinita palude di quelle mal scelte: si pubblicano così fotografie da film di Croccolo, Chiari, Totò, Pampanini e non si degnano neppure di un'immagine opere come « Enrico V », « Il cammino della speranza », « Alexander Nevski », ed altre che ci sfuggono.

La critica d'una storia dovrebbe ruotare essa pure in un clima « storico »; ma di una simile critica è stato possibile appena il tentativo: qui la storia è solo un pretesto. Rimane da chiedersi se la pubblicazione ha almeno raggiunto lo scopo che si proponeva, cioè se è stata un successo finanziario.

Ne dubitiamo sinceramente.

La *Storia del Cinema* dell'Europeo è slegata, falsa, priva di consistenza alcuna: in una parola, un'opera inutile.

GIUSEPPE FERRARA

(1) Poiché già nell'« Incrociatore Potemkin » si serve dell'attore (e poi regista) G. V. Aleksandrov, e in altri film, di Cerkassov.



a cura di NINO GHELLI

CINEMA E UNIVERSITÀ

TRA le molte lettere che ci sono pervenute diamo la precedenza nella risposta a quella di Rosanna Odoardi (Roma) in quanto essa tocca un argomento a noi particolarmente caro e che riteniamo di importanza essenziale nel quadro dei problemi della cultura del nostro tempo. La nostra lettrice chiede infatti se sia azzardato un accostamento tra il cinema e la scuola e se il cinema sia ancora immaturo come espressione artistica per essere oggetto di studio in sede universitaria. Per noi che, riteniamo con assoluta onestà e buona fede, abbiamo sempre guardato al fatto cinematografico come a un fatto essenzialmente artistico antepoendo la valutazione estetica a qualsiasi preoccupazione sociologica e moralistica, la risposta alla seconda domanda costituisce una petizione di principio nei confronti della prima: se infatti il cinema non avesse raggiunto maturità di espressione artistica potrebbe ugualmente costituire oggetto di studio universitario in conseguenza della sua enorme importanza come fatto storico sociologico e di costume, ma non nel senso e nella direzione che sembrano sottintendere, le giuste parole della nostra lettrice. La cui domanda ne sottintende sostanzialmente un'altra: è forse il cinema da considerarsi ad un livello artistico inferiore a quello della pittura della letteratura del teatro della scultura, etc.? Poiché altrimenti quale è la ragione per cui nelle scuole e negli Atenei lo studio di esso non trova posto nella storia dell'arte o in un insegnamento specifico analogo a quello della storia della letteratura? Chi ha seguito, anche superficialmente la battaglia che « Filmeritica » ha condotto per un sempre più ampio inserimento del cinema nell'arte e nella cultura, conosce perfettamente la nostra opinione al riguardo: non soltanto qualsiasi teorica filosofico-estetica rende addirittura risibili queste graduatorie tra i diversi linguaggi artistici, ma la voluta inferiorità del cinema è ormai chiaramente contraddetta dalla analisi storica. Il numero dei film con intenti dichiaratamente commerciali nei confronti del numero di quelli con intenti artistici non è infatti proporzionalmente maggiore del numero di « croste » che pullulano sul mercato o nelle mostre di pittura nei confronti del numero delle opere di un certo rilievo: con l'aggravante nei confronti della pittura, come abbiamo altre volte osservato, che in cinema una differenziazione tra opere di poesia e di mestiere è molto più netta o almeno soggetta a equivoci meno vistosi: si guarda infatti nelle arti cosiddette « maggiori » a Léger o a Calder come a « maestri », mentre in cinema le elucubrazioni astratte di Richter o le invenzioni di Duchamps sono giudicate al massimo con benevola indulgenza. Di molti « ismi » più o meno grotteschi che ancora furoreggiano nel campo delle arti figurative, la letteratura la musica e il cinema serbano appena una discreta memoria di rilievo soltanto storico: e taluni « movimenti », quello espressionista ad esempio, hanno ben più solida consistenza estetica in letteratura in musica e in cinema che non in pittura, se in essa alla base di tale movimento si vuol porre, come pare da parte dei competenti, il barbaro e volgare orgasmo e l'epidermico

barocco di Soutine. Il complesso di inferiorità che ancora turba il cinema è il frutto di una serie di considerazioni e circostanze del tutto casuali e sostanzialmente estranee alla intima natura dell'arte: circostanze e considerazioni che vanno dalla relativa recentezza della scoperta tecnica che ne è alla base, ma non come giustamente ha osservato il Raggiamenti del suo linguaggio come aspirazione all'espressione artistica che è antico quanto l'uomo (e l'accettazione del 1895 come data di nascita del cinema è puramente convenzionale), alle particolari condizioni in cui si svolge il processo creativo filmico, alla natura del cinema, straordinaria in quanto raggiunta in un termine di tempo relativamente breve, sta l'istanza di una revisione critica che tende già oggi a riportare nei giusti limiti certe opere sopravvalutate in passato e a individuare le deficienze di autori troppo affrettatamente consacrati con l'appellativo di artisti. E non ci si venga a dire che la esistenza di film come quelli di Mattoli può vietare al cinema l'aspirazione alla qualifica di arte; poiché almeno sul valore delle opere di Mattoli siamo tutti d'accordo, mentre non sembra lo si sia altrettanto in altri campi su autori che davvero di Mattoli non valgono di più e che ancora sono guardati con un certo rispetto: Viola ad esempio in teatro, Moore in scultura, Atanasio Soldati in pittura, etc.

D'altra parte la importanza cui si accennava del cinema come fatto di ordine sociale, per la larghissima influenza da esso esercitata nei più svariati campi dell'opinione pubblica, e di ordine culturale, per il suo grande valore di mezzo di documentazione e di informazione anche attraverso la strada del documentario, ne accrescono enormemente l'interesse in sede universitaria rendendolo elemento meritevole e di studio non soltanto in quelle facoltà universitarie in cui ha particolare interesse e rilievo la storia dell'arte, ma anche in quelle in cui l'indagine investe tutti i mezzi con cui l'uomo moderno può pervenire ad un miglioramento e ad un approfondimento delle proprie cognizioni scientifiche nonché i mezzi con cui è possibile sottoporre ad analisi l'opinione pubblica nei suoi diversi riflessi e tendenze. Naturalmente occorre, come è stato giustamente sottolineato recentemente in una relazione dell'UNURI, che si esca dal generico per affrontare decisamente il problema dell'importanza dello studio del cinema nella cultura e nella società moderna, problema che non può ovviamente trovare soluzione nelle proiezioni settimanali effettuate dai vari CUC. Tali proiezioni infatti rispondono, e in modo tutt'altro che esauriente, ad una esigenza culturale, in senso storico, che non può essere considerata preminente: specie oggi che la revisione critica, cui si è accennato, ha notevolmente ridotto il numero delle retrospettive degne di essere oggetto di attento studio. Attualmente il maggiore difetto nella organizzazione delle diverse sedi del CUC è costituito dalla eterogeneità della loro impostazione culturale e dei loro programmi, eterogeneità che nasce dalla mancanza di una direttiva unitaria in sede universitaria non è infatti quello di costituire dei circoli del cinema con un certo numero di soci, ma di inserire lo studio del cinema in sede universitaria con la serietà e l'approfondimento conseguenti. E dicendo questo non si pensa tanto ad una « facoltà di cinematografia », che sarebbe allo stato attuale prematura, né alla creazione di un istituto che tenda alla formazione di tecnici, in quanto tale iniziativa è già assolta dal Centro Sperimentale che è organismo più agile e più idoneo al compito così come lo sono le Accademie di arti figurative, quanto ad uno studio a carattere universitario dei problemi artistici linguistici e tecnici del film nei loro diversi aspetti. Tale attività ne sottintende ovviamente diverse altre, da quella propriamente accademica, attraverso regolari lezioni di diverse materie che contemplino i tre aspetti suddetti e con la pubblicazione di regolari dispense, a quella di documentazione, attraverso l'istituzione di fototeche e biblioteche attraverso la tenuta di schedari il più possibile vasti e aggiornati e attraverso la proiezione di film di particolare interesse, a quella di studio, attraverso la pubblicazione di saggi di carattere filosofico critico e storico in cui siano esaminati gli aspetti culturali e artistici del film. E sarà forse opportuno che in ciascuna di tali attività si tengano distinti, come due rami diversi, il film diremo così « normale » e il film documentario a carattere scientifico e culturale: ciò in quanto ogni giorno di più si mostrano differenti i loro interessi e le loro sfere di influenza. Se si potesse riuscire ad attuare anche una minima parte di tale programma, le conseguenze nel mondo studentesco, e più genericamente culturale e addirittura sociale, sarebbero probabilmente di tale portata da lasciare sbalorditi. Occorre convincersi infatti che dopo l'invenzione della stampa, il cinema rappresenta il più forte mezzo di diffusione che l'umanità abbia mai conosciuto. Probabilmente la vittoria di questa battaglia, già iniziata dai giovani delle nostre università, è affidata essenzialmente al loro autentico amore per il cinema: nel senso che le iniziative suddette, almeno in sede sperimentale, non sarà probabilmente difficile avviare ma più difficile sarà mantenerle in vita e farle entrare come parte integrante della cultura dei nostri Atenei.

NINO GHILLI

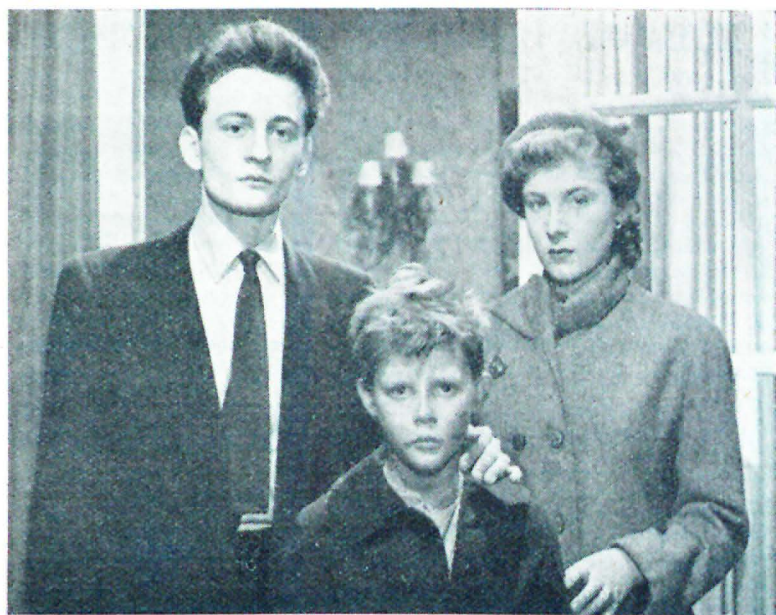
Le colpe umane e l'umana punizione

di

RUDI BERGER

Le colpe umane e l'umana punizione, le loro complicate ed ambigue interferenze, le perplessità che ne derivano, esposte in due film che se ne occupano in maniera totalmente diversa, tipicamente americana l'una, in « Detective Story » di William Wyler, e non meno tipicamente europea l'altra, in « Nous sommes tous des assassins » di André Cayatte.

« Detective Story » è desunto dalla commedia di Sidney Kingsley già rappresentata anche da noi, ma intelligentemente rielaborata dal regista oriundo svizzero. Protagonista ne è l'ispettore Mc Leod, intransigente, inflessibile persecutore del male, o meglio di chi il male commette. E poichè è protagonista nel pieno senso del termine, la tradizione imporrebbe che la ragione sia dalla sua parte: guerra dunque senza quartiere e senza esitazioni ai fuorilegge, guerra combattuta quotidianamente, sorretta da un cieco e fanatico credo nella giustizia. Il film non pretende di esaminare o criticare l'umana giustizia, e tanto meno lo fa il protagonista. La tesi di costui, l'ideale di costui risultano ugualmente errati, ed il testo, per dimostrarlo, si giova di due procedimenti, l'uno e l'altro appartenenti ad una consuetudine teatrale e filmistica largamente collaudata. Anzitutto è posto insistentemente l'accento sulla psiche esaltata dell'ispettore stesso, del quale il rigore, la permanente stupefazione e ribellione violenta davanti al delitto, grande o lieve che sia, non diminuiscono mai. Mc Leod è, in fondo, più anormale dei delinquenti che gli capitano tra le mani; il suo odio per costoro è di natura morbosa, carico di freudiani riverberi; qualche accenno al padre ce ne fornisce spiegazione esauriente. Far crollare la tesi sostenuta da un siffatto eroe, sia esso pure in buona fede, non era difficile. Il secondo elemento che determina la sconfitta di Mc Leod è dato da un classico « deus ex machina », ossia dal caso personale che si sovrappone all'etica professionale: Mc Leod dà ferocemente la caccia ad un medico dedito a losche pratiche illecite; ad un tratto viene a scoprire che la propria moglie, prima di conoscerlo, era ricorsa alle delittuose prestazioni di quell'individuo. Questo è, naturalmente, anche il nocciolo drammatico-popolare della vicenda, la « scena madre » come l'avrebbe potuto costruire in altri tempi l'autore della « Fiammata », con lo stesso facile ma immancabile effetto emotivo che sapevano trovare i vari « leoni » del teatro francese, da Sardou a Bernstein ed a Bataille. Un'abilità teatrale ereditata da gran tempo dagli autori d'oltre oceano. Mc Leod cerca inutilmente di reagire, di vincersi, perdonare. Non riuscendovi, cerca deliberatamente la morte, provocando un delinquente e lasciandosi da costui massacrare. E solo in punto di morte compare, rasserenatrice, una nota di pietà, della quale sarà beneficiato un giovanotto colto al suo primo errore. Melodrammatica vicenda, dunque, alla quale è soccorsa però nella versione cinematografica, l'avveduta direzione di Wyler che, pur mantenendo l'unità di tempo e di luogo, pur non abbandonandosi neppure per un attimo ad acrobazie tecniche, le ha conferito una immediatezza, un'autenticità di toni



« Siamo tutti
assassini »

mirabili, dove non vi è battuta sprecata, dove non c'è un movimento di macchina inutile, dove il conflitto dei personaggi centrali è circondato con estrema dosatura da una folla di tipi e di figure marginali dei quali ciascuno assolve però una preziosa funzione chiarificatrice ed in virtù dei quali il tutto acquista maggiore verità. Ed è proprio nella puntigliosa caratterizzazione e pittura di codesti personaggi di sfondo, nella cura dei particolari ad essi riferentesi, dove meglio si avverte il talento del regista; si noti la facilmente individuabile origine geografica del « seduttore » da strapazzo, denunciato dal taglio della giacca (soltanto sarti nati nell'Italia meridionale confezionano simili giacche), dal brillante al mignolo, oppure la studiata misura dei gesti e dei movimenti della coppia dei ladri in società. Anche il livello di recitazione di questo coro, sorvegliato in ogni più riposto particolare, è spesso addirittura superiore a quello degli stessi attori principali, Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix ecc. Uno di quei casi, in definitiva, dove le debolezze e le falle del testo originale sono nobilitate effettivamente dalla ricreazione cinematografica. Più di così Wyler non poteva fare: se gli si può muovere l'appunto d'aver tradito il Dreiser di « Sister Carry », potrà rispondere che ha sollevato il Kingsley di « Detective Story ».

Se « Detective Story » rimane, malgrado tutto, racchiuso nei suoi limiti di dramma sensazionale con aspirazioni psicologiche soltanto parzialmente conseguite, il nuovo film di André Cayatte, « Nous sommes tous des assassins » prende di petto il suo tema; l'autore, ancora aiutato dalla sceneggiatura di Charles Spaak, non resta questa volta dubbioso enunciatore di una specie di rebus giudiziario (a questo si riduce infine la conclusione di « Justice est faite » che cautamente non si pronuncia nè a favore nè contro l'accusata) e nemmeno si perde in melanconiche quanto oziose considerazioni circa l'imperfetta e vacillante capacità di giudizio dell'uomo come era avvenuto nel film precedente. In « Nous sommes tous des assassins » l'avvocato Cayatte si fa accusatore. Ed accusata è la pena capitale come istituzione. Se l'uomo di legge ha escogitato le circostanze e gli accenti più appropriati a convalidare la sua tesi, il regista è riuscito con la veemenza delle immagini, con la

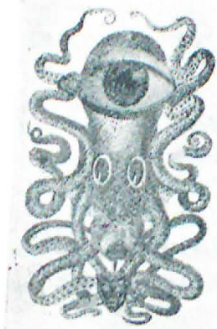
progressione drammatica delle sequenze, ad imporre ai nostri nervi, ed in conseguenza alla nostra coscienza, la sua posizione polemica che non può non apparire giustificata. Il film analizza quattro casi, ognuno dei quali è scelto allo scopo di dimostrare che la reale colpevolezza non sussiste o semmai è da attribuirsi all'imperfetto ordinamento della società, oppure che la condanna a morte non risolve nulla, non assolve neppure la sua presunta funzione di monito intimidatorio atto ad impedire il ripetersi del crimine. Naturalmente si può polemizzare contro la scelta di queste esemplificazioni, come del resto è stato fatto. Ma il risultato per questo non cambia. L'episodio più elaborato è quello del giovane che durante la guerra ha imparato ad uccidere, e continua ad uccidere anche quando non glie lo chiedono più. Ed è questo un esempio troppo noto e frequente perchè si possa validamente contestarlo; accusare invece di lui la società può quasi sembrare un luogo comune, ma tanto peggio se simili luoghi comuni hanno potuto mettere radice. Ed ecco i compagni di cella del giovane assassino. Un medico che viene giustiziato perchè accusato d'aver avvelenato la moglie; ed è innocente. Un disgraziato che ha strangolato la propria bambina perchè il suo pianto lo ha ossessionato impedendogli il sonno; ed ancora è implicita l'accusa, sia pure un poco forzata, alla miseria, alla forzata promiscuità dei miserabili costretti ad abitazioni impossibili, a condizioni di vita che non hanno più nulla di umano e provocano i gesti e gli atti più disperati. Il terzo dei condannati è un giovane corso che sconta il tradizionale caso di vendetta personale; ma nell'attimo in cui è giustiziato, la catena dei delitti continua, la parentela compie l'immediata vendetta; ancora una volta la condanna a morte risulta inutile, anzi promotrice di nuovi delitti. Tutto ciò è esposto con glaciale lucidità. Il senso del giusto e del torto viene dialetticamente confuso con straordinaria abilità oratoria, e specialmente nei dialoghi tra il sacerdote anziano e quello giovane idealista con sottile e suggestiva esposizione dei rispettivi punti di vista. L'assassinio legale è mostrato più disumano, più crudele, più repellente di quello comune, e se comunque ci si può forse ribellare all'artificio dell'uno o dell'altro dei casi scelti in modo da sostenere automaticamente il fine dell'autore, non ci si può sottrarre all'orrore di quelle sequenze che accompagnano i condannati durante i loro ultimi momenti di vita. L'avvicinarsi silenzioso di quel lugubre corteo nel corridoio, i guardiani scalzi che si precipitano nella cella e sul giustiziando come su una belva, ogni penoso dettaglio delle procedure estreme prima dell'esecuzione: tutto ciò, narrato con verismo terrificante, non ha più bisogno di discorsi, di commenti e polemiche. E' il fatto mostruoso in sé che parla chiaro e che reclama la nostra reazione; averlo posto davanti ai nostri occhi significa, per gli autori, assicurarsi il consenso dello spettatore alla sua precisa accusa. Mai accusa ci sembrava più urgente, più ovvia. Ma non tutti evidentemente sono di questo parere, come dimostrano le non poche riserve che il film ha incontrato. Il che è una prova in più che doveva essere fatto.

RUDI BERGER



«La rivolta di Haiti» di Jean Negulesco — (20th Century Fox)
Anne Francis e Dale Robertson

CORSIVI



Kesserling
e il neorealismo

La liberazione di Kesserling ha suscitato, come era logico attendersi, unanimi proteste, ufficiali e no. Il Governo, il Parlamento, le Associazioni Partigiane, le Direzioni dei Partiti, tutti, hanno concordemente esecrato questo modo disinvolto di rimettere in circolazione uomini che si sono macchiati dei più efferati delitti contro l'umanità.

Purtroppo però se unanime è stata la protesta degli organi responsabili, ufficiali o ufficiosi, all'uomo medio l'episodio Kesserling è parso quasi come un giusto atto di clemenza, il perdono necessario, dopo tanti anni. La facile disinvoltura con la quale ci dimentichiamo del passato è però un male, piuttosto che un atto di pietismo. Un male pericoloso per cui cadono nel dimenticatoio certi fatti ed episodi connessi ad un modo di pensare, sempre pronto a voler ritornare aggressivo e pericoloso. Il cinema italiano che ha aiutato col suo realismo a sradicare le cattive impostazioni etiche di un ventennio, dovrebbe continuare, nel solco della sua giovane tradizione, su questa strada di documentazione e di verità. Certi incoraggiamenti a deviare dal realismo, fatti sia pure in buona fede, rischiano di dare al cinema il volto dell'anonimo, di privare la democrazia di un mezzo importante non per l'odio tra gli uomini ma per la conoscenza reciproca, per chiarire uomini e fatti, per dare una viva testimonianza di un passato tragico che non deve essere dimenticato.

Neorealismo significò nascita di un cinema morale, affermazione di un realismo critico: non naturalismo o realismo fin de siècle, ma poesia della realtà, idee ben precise, assenza di compromessi. La facilità con la quale ci dimentichiamo di certi avvenimenti appena trascorsi, dovrebbe proprio dal cinema essere scongiurata, allontanata, dispersa. Certe impudenti dichiarazioni come quelle fatte dal Kesserling dopo la scarcerazione (« In Italia le truppe tedesche si comportarono benissimo, salvo alcuni deplorabili episodi ») ben meritano una risposta pronta degli artisti italiani: Rossellini, De Sica, Visconti dovrebbero, ognuno un episodio, dare al cinema italiano una immagine viva di quei giorni, Marzabotto, Sant'Anna, le Ardeatine: un film nazionale, una denuncia al mondo, una epica della Resistenza italiana. Ritornare per un momento alle fonti del neorealismo, ritornare alla esperienza collettiva appena sfiorata agli inizi del rinnovamento. E' un invito. Un invito alla libertà.

e. b.

Come tanti altri colleghi, in questi giorni abbiamo ricevuto per posta, un anonimo « Estratto della sceneggiatura de "La signora senza Camelie" consegnata alla signora Gina Lollobrigida 11 ore prima della partenza per Milano ». Non essendo precisata la fonte di questo invio non abbiamo potuto fare gli accertamenti del caso. Ci sembra però che la cosa sia abbastanza grave da meritare una certa attenzione.

Lollobrigida
o
Antonioni?

Dunque, a quanto si può leggere sui cinque foglietti ciclostilati, il film "La signora senza camelie" di Antonioni, sarebbe una volgare e banalissima storia da fotofumetti a base di seni, coiti, amori leciti e illeciti, fatta apposta per prendere in giro i produttori Ponti e Dino De Laurentiis, Silvana Mangano, Mario Soldati e non sappiamo più chi altro.

I nomi naturalmente sarebbero coperti da quei generici di "produttori Gianni ed Ercolino" Clara, Nardo ecc. ma non sarebbe difficili riconoscerli. Un estratto che sembra inverosimile quanto è volgare e intessuto di banalità immorali. Stimiamo troppo il regista Antonioni per prendere sul serio questi fogli di carta. Ma qui giunti — senza entrare nel merito della vertenza Forges Davanzati-Lollobrigida-Antonioni — una cosa vorremmo sapere: se questa sceneggiatura è autentica come mai Antonioni si presta di avallare con la sua firma una cosa tanto indegna? E perché prendersela con la Lollobrigida se ha creduto bene di rifiutarla? Ma se non è autentica perché non si punisce severamente chi ha permesso un falso così clamoroso, una alterazione così grossolana fatta ad uso e consumo dei giornalisti italiani?

e. b.

Chiesi ad un mio amico, esercente di un piccolo cinema alla periferia di Roma, un'informazione sui gusti del suo pubblico: ribasso dei film americani, crescente favore pel cinema italiano. Gli chiesi qualcosa del cinema russo.

Il ridicolo
cinematografico

"Credo di essere uno dei pochi esercenti — rispose il mio amico — che fanno vedere al proprio pubblico tutti i film sovietici che offre il mercato".

"E come vengono accolti questi film?"

"Qualche anno fa avevo dei successi di cassetta straordinari. Forse la curiosità, forse il rispetto umano, forse il convincimento politico. Di fatto avevo la sala strapiena. Ora invece l'affluenza è minima, sconsolante".

E mi invitò ad assistere alla proiezione del film « Giuramento » di Ciaureli. Si era all'ultimo spettacolo: i gruppetti degli spettatori, scaglionati un po' dappertutto, lasciavano più pensare ad innamorati, cacciati al chiuso dal

freddo e dalla pioggia, che ad un pubblico avido di spettacolo.

” Il cinema russo — riprese il mio amico — si uccide con le sue stesse armi. Finché lo lasciamo ai cine-clubs para-progressisti o alla intelligenza delle prime visioni, non potremo mai giudicarlo né come spettacolo né come propaganda. Bisogna portarlo nei nostri cinema di periferia: bisogna sciorinarlo dinanzi agli occhi scanzonati del nostro pubblico operaio e vederne le reazioni. E, per mia esperienza diretta, ti posso assicurare che queste reazioni non sono favorevoli. E' vero che il capo della locale sezione comunista partecipa a tutti gli spettacoli e si spella le mani per applaudire nei punti salienti, coadiuvato da un gruppetto di scagnozzi: ma cade nel falso, proprio perché il pubblico di qui non applaude mai: fischia soltanto ”.

Col buio in sala, una coppietta accanto a me si dimenticò del tutto che si stava proiettando un film, e russo per giunta ” Giuramento ”.

Il solito inizio con il commentino didascalico. Morto Lenin, Stalin giura sul socialismo. Un attore con faccia e abiti da Stalin, chiacchiera, con aria tranquilla e salottiera, con una folla immensa radunatasi, spontaneamente, nella Piazza Rossa. Sembra che la retorica sia assolutamente fuori di casa in questa pellicola dallo scabro realismo. Ma il ridicolo lo sostituisce: il ridicolo dell'antiretorica spettacolare; dei falsi storici di una spudorata sfacciataggine; degli stranieri tutti brutti e tutti cattivi; dei russi tutti belli e tutti buoni; dei cattivi traditori dal volto segnato e marcato dagli ignominiosi pensieri; della eroica madre, simbolo di tutta la Russia, che sacrifica marito e figli per il partito e per la guerra: del ” EGLI l'ha detto e quindi si farà ”; del dittatore calmo e sereno come un dio olimpico, pacioccone e familiare, dal portamento nobile e dalla battuta di spirito, dalla volontà di ferro e dalle decorazioni a corazza.

Un ridicolo che faceva ridere gli spettatori, persi nella sala semivuota.

Film come questi giovano molto all'educazione democratica del nostro popolo.

E quella sera non ci fu nemmeno l'applauso in sala, al momento in cui si vede il personaggio Stalin assistere impavido alla battaglia che segna l'inizio della riscossa. Il capo locale della sezione comunista o dormiva in sala, oppure nel suo letto cercava di consolarsi dell'indigestione di ridicolo cinematografico.

a. d. l.

L'on. Mary Tibaldi-Chiesa ha presentato alla Camera una proposta di legge, ove è detto all'art. 3 che è vietato l'accesso alle sale cinematografiche ai minori di anni 16 per i film non accettati dal Comitato Nazionale per la cinematografia per ragazzi.

Anche l'on. Del Canton ha presentato una sua proposta di legge, un poco più drastica, perchè all'art. 1 è fatto divieto ai minori di 16 anni di frequentare sale cinematografiche salvo il caso che si proiettino pellicole a contenuto morale e culturale.

Per fortuna, la legislatura sta per finire e tra « polivalente » e « legge elettorale », il Parlamento non troverà il tempo di commettere la leggerezza di approvare queste norme, le quali, con tutto il rispetto che portiamo per gli onorevoli proponenti, ci appaiono viziate da un grossolano difetto d'origine. Se il nostro stupore è minore per l'on.le Del Canton, che dire della repubblicana Tibaldi-Chiesa, alla quale consigliamo, come lettura domenicale un passo delle memorie di quel santo... di Re Faruk. Nel settimo articolo scritto dal sovrano in esilio, si legge, facendo riferimento al fanatismo della Confraternita Mussulmana: « Se questi estremisti... dovessero conquistare il controllo della vostra città, immediatamente chiuderebbero tutti i teatri e tutti i locali da ballo. Tutti i bars e le taverne sarebbero distrutte come case di appestati. A nessuno di età inferiore ai ventun anni sarebbe permesso recarsi al cinematografo fuorchè per vedere un film educativo scelto dallo Stato ».

Strana somiglianza abbiamo notato tra i programmi dei fanatici mussulmani e dei tiepidi governativi. Non vorrei proprio alzarmi la mattina e trovare il gen. Neguib al posto di De Gasperi. Come ogni storia, anche questa ha la sua morale: il giorno in cui ci si mettesse sulla via dei divieti, le sale cinematografiche resterebbero vuote. Se vi sono dei film, che possano influire negativamente sull'animo dei giovani, devono essere i genitori e non lo Stato a fare la discriminazione.

Per cui chi non è capace di scegliere un buon film per il proprio figlio, è bene che si vada a nascondere. Non sarà mai un buon padre.

Altro che educare i piccoli!

Bisognerebbe mandare a scuola i grandi.

Grandi e piccoli

g. r.

Il Cristo di Malaparte

Era proprio da lui entrare nel mondo del cinema con strepito in effetti, lo scrittore romano Curzio Malaparte, il cui pseudonimo è l'inverso orgoglioso di Bonaparte, si presenta come una delle curiose figure di questa epoca.

Uomo di mondo fastoso, brillante giornalista, esteta (1), idolo della società romano, legionario, condottiero, messaggero politico, Malaparte aveva preso nella letteratura dell'era fascista buona parte dell'eredità di D'Annunzio. E' d'altronde secondo la medaglia di D'Annunzio che questo gentiluomo abbastanza famoso cercava di scolpire il suo profilo un po' come Malraux (autore del film *L'Espoir!*) modellandosi sul grande avventuriero del deserto, T. E. Lawrence. Si ricorda il libro violento *Caputt*, dove narrava senza pietà i suoi ricordi dei bei giorni dell'Asse, nell'intimità di quei bruti delicati che erano i capi nazisti e fascisti. L'opera suscitò grande rumore. Tuttavia, malgrado la sua rottura non troppo tardiva con Mussolini, Malaparte non ne fu del tutto svincolato, ed i suoi recenti dissidi con la Resistenza hanno avuto qualche risonanza, di cui *Cristo Proibito* prolunga l'eco.

Questo uomo della Rinascita ha certamente dello stile, del brio; egli aspira a colpire e ad incantare insieme i suoi contemporanei. Egli gioca al gran signore, si atteggia al gran scrittore. Pretende anche di lanciare un messaggio.

Malaparte ha deliberatamente utilizzato il procedimento della lentezza. Egli molla il suo testo, lo impagina con una cura mallarmiana. La macchina da presa sale e scende, gira (Pivote) iscrive lo spazio come un cesello, descrive senza vacillare il contorno delle cose. Essa indugia, in particolare, con una insistenza opprimente, intorno ai letti lavorati, ai banchi, lungo il corpo di Antonio: questi sono pasamenti, saggi magici, fatti per l'incantamento e per la distensione, è un incanto di motivi, di oggetti d'arte. Ma l'intenzione, oltrepassa il piano estetico: nell'imprimere un ritmo rallentatissimo alla sua descrizione, Malaparte ha imposto al suo film il movimento del dramma antico, la sua atmosfera di solennità e di fatalità. La frase di Hegel nella *fenomenologia* — sullo spazio che placa il tempo — una idea che Guglielmo Ferrero nel *Potere* applica alla storia umana, potrebbe verificarsi qui. *Cristo Proibito* è una liturgia di immagini ed una tragedia, o, come l'ha notato André Bazin, nella parabasi finale, il coro delle donne fa l'ufficio delle supplicanti parallele.

Lo stesso A. Bazin, nel suo articolo dei *Cahiers du Cinéma* (2), ha lungamente studiato i paradossi di *Cristo Proibito*. Il più flagrante di questi paradossi è la riuscita incontestabile del film per opera di un neofita della messa in scena. Ma di questo fatto ci sono illustri precedenti: Cocteau, Malraux, Orson Welles. In fondo, il cinema è arte che richiede il minor numero di anni di pratica. Tutte le servitù materiali incombono alla squadra dei tecnici. L'autore è libero per la fabbricazione delle immagini, e non si deve al suo equilibrio se l'intuizione e la visione si saldano in problemi: si deve all'equilibrio degli attori e degli operatori... «Io marcerò per voi, voi ci verrete per me!». Questo, secondo, A. Bazin, può spiegare come un uomo nuovo crei d'un colpo un'opera impressionante.

Tuttavia, Malaparte non merita di essere uguagliato a Welles e neanche a Malraux. Egli ha scoperto il cinema, non lo ha inventato di nuovo. Il suo brio non commuove la scuola, egli ha soprattutto perfettamente imparato la lezione dei maestri, specialmente di Eisenstein, di Ford e dei Messicani. La processione evoca inamovibilmente *Tonnerre sur le Mexico*, o *Rio Escondido*, o ancora *The fugitive*. Inoltre, la pro-

(1) Egli ha fatto rappresentare poco tempo fa un atto unico su Marcel Proust, personaggio che Pierre Fresnay ha interpretato intercalandolo tra Offenbach e Thomas Gourvennee!

(2) N. 4, Luglio-Settembre 1951, pp. 46 sc.

fondità di campo è ora di impiego corrente, e l'alternativa sistematica campo-contro-campo non è una innovazione. Infine la lentezza calcolata si paga con un certo prezzo di noia. Resta che Malaparte ha visto il suo film da visionario con una potenza di attenzione ed una acutezza di sguardo poco comuni.

Il film di Malaparte ha ahimè! un contenuto, un « messaggio ». Passiamo sopra all'autogiustificazione sommaria percettibile nella scelta del tema: episodio della Resistenza, equivoco della colpevolezza. Su questo punto, ci si concederà, Malaparte aveva pochi titoli da dare al suo argomento. Almeno ha dato una transposizione drammatica accettabile di un conflitto morale. Disgraziatamente egli ha coperto la sua propria ideologia, alcuni direbbero la sua propaganda, con un manto religioso ed è contro questa trasposizione religiosa che noi ci solleviamo.

Ci si permetta di pronunciare nettamente le nostre riserve: Malaparte non assegnava senza intenzione alle immagini uno svolgimento quasi liturgico. Poiché egli tratta il soggetto di un grande mistero cristiano: la Redenzione degli uomini per il sangue innocente. Ma egli vi mischia un tanto di mito pagano, di debito del sangue e di vendetta. Per lui anche il sangue del giusto paga per il sangue del colpevole, ma per una specie di cambio rozzo, d'« equivalente psichico » egli è senza virtù davanti alla Giustizia divina, non contamina niente, non placa niente profondamente, e continua a gridare davanti a Dio. Malaparte si attiene ad un sacrificio umano, materiale, dove lo spargimento del sangue non trae seco la remissione del peccato, né la riconciliazione, il crimine solo compensando il crimine. La salvezza è una salvezza naturale, magica, il perdono è estorto: né rigenerazione interiore, né vera assoluzione.

L'eresia, d'altronde, come lo sottolinea il R. P. Richard (3) si trova qui ancora più nel tono che nelle parole: « Malaparte, dopo averci condotto a questa falsa redenzione fatta da un sangue che non era innocente, termina il suo film sul modo più penoso della magniloquenza. Perché gli innocenti devono pagare per i colpevoli? Perché? Perché? Se noi avessimo giudicato la sceneggiatura forse avremmo detto: Questa interrogazione non è quella di Giobbe? Ma la voce di Bruno che grida verso il Golgota di Antonio e verso il cielo: Perché? è gonfiata di rivolta, di orgoglio e di pretesa. Tutta l'eresia è nell'accento. Non si parla a Dio su quel tono ».

E' perché Malaparte respinge la redenzione del Cristo, il sacrificio del solo sangue veramente innocente. Poiché egli non crede che il mondo sia riscattato. Così bisogna proibire il Cristo, dietro al quale l'uomo maschera il suo egoismo, ripara la sua cattiva coscienza — proibire il Cristo, perché la Croce è « una commedia che si recitano i cristiani », invece di lavorare efficacemente alla redenzione del mondo. Il testo-chiave del film è, in effetti, l'imbonimento del portatore del Gioco della Croce, ove risuona ciò che è, nell'idea di Malaparte, una specie di sfida e di bestemmia: il Cristo è proibito, la croce ha perduto il suo significato, il crocifisso non serve a niente, è un alibi che permette agli uomini di allontanarsi dalla crocifissione; dunque, è l'uomo che deve riprendere, così come fa Maestro Antonio, questo posto prescritto e che deve rinchiudersi sulla croce. Ma le urla supreme, penose, e quasi intollerabili, lasciano capire che la redenzione degli uomini non è per oggi.

Il malessere di un cristiano davanti a questo travestimento del mistero è pesante. In un certo senso è vero che il Cristo è proibito, è vietato: proibito del soggiorno tra gli uomini, divieto è fatto al Cristo di penetrare nella vita del mondo, poiché il Cristo è colui che « è venuto a disturbare » (Dostoevski). Per Malaparte il sacrificio del solo innocente dispensa gli uomini dal sacrificio, li scusa di attendere nei secoli alle loro ingiustizie ed alle loro crudeltà, sbarra loro la strada del vero riscatto. In realtà — ma questo i cristiani soltanto lo sanno — la terra ha bevuto il sangue puro del calvario, ed essa è stata rigenerata. Il Cristo ha realmente preso i peccati degli uomini senza sostituirsi al loro libero sforzo. E' l'egoismo degli uomini che proibisce il Cristo, essi che rifiutano di essere crocifissi con lui nel loro cuore per dare la prova della carità. « Nessuno mi prende la vita, ma io stesso la dono » e questi non sono sacrileghi scongiuri che il figlio di Dio ha pronunciato dall'alto della croce ma un grande grido umano di abbandono filiale: « Padre, io rimetto la mia anima nelle vostre mani ». La Croce continua a fare la divisione degli uomini, Malaparte ha scelto la sua parte, la cattiva parte che non gli sarà tolta.

XAVIER TILLIETTE s. j.

(Trad. di E. C. per gentile concessione della rivista « Positif »)

(3) In Radio-Cinema del 24 Giugno 1951, n. 3, p. 7.

SCHEDE CRITICHE

(a cura di Edoardo Bruno e A. Di Laura)

LA PROVA DEL FUOCO

La letteratura nord americana annovera tra i suoi nomi illustri e meno illustri anche quello di un giovane morto immaturamente, una sorta di Radiguet del Nuovo Mondo, vicino alle ansie e ai problemi di quello scrittore francese, impegnato diversamente però nella descrizione e precisazione di questi atteggiamenti. Piccolo libricino, scritto a ventun anni nel 1892, *The Red Badge of Courage* (La prova del fuoco, Einaudi ed.) è da porsi tra le opere migliori della letteratura nord americana. La storia di un soldato durante la guerra Civile scritta in punta di penna, con una leggerezza di tono, una freschezza di atmosfera, una sentita impressione del paesaggio: « Gli alberi si misero a cantare un dolce inno al crepuscolo. Il sole declinò, fin che i suoi raggi obliqui caddero sulla foresta. Gli insetti smisero di ronzare, come se si fossero inginocchiati per una pausa devota. Era silenzio rotto soltanto dal coro melodioso degli alberi. In mezzo a tanta pace scoppiò improvviso un tremendo fragore. Un rosso frastuono giungeva da lontano ».

Crane, una prosa scarnita e tuttavia attenta alla musicalità della costruzione, una fedeltà nell'analisi della Paura, un itinerario del protagonista — ognuno di noi — verso la paura della guerra e la pace dell'anima, e un'ironia, un'ironia ogni qual volta c'è da prendere a bersaglio il militarismo, le snervanti esercitazioni inutili durante l'attesa, i garbati motteggi tra i commilitoni, bestemmie e invettive di gente stanca, coperta di vesciche e di sudore. John Huston, il regista del film ha seguito passo per passo questa storia tremenda, storia di un giovane che dalla paura passa al coraggio, con mille sfumature di analisi per cui questo passaggio alla virilità resta sempre trascritto in un itinerario di sensazioni animato da uno spirito pacifista e antieroico.

Huston, dicevamo, ha seguito passo per passo la traccia del romanzo, lo ha illuminato di una luce da diapositiva, ispirandosi, come nota Gavin Lambert, (1) alle vecchie fotografie di Matthew Brady, cogliendo i personaggi, i volti di ognuno, in composte inquadrature e facendo suo l'invito dello scrittore, a immergere di luce il pac-

saggio che dopo la battaglia ritornava sereno come se nulla fosse accaduto: « le cicatrici appassivano come fiori ».

Nonostante questa fedeltà formale, però al film sfuggono le sfumature del racconto, i collegamenti tra sequenza e sequenza sono abbastanza semplicisticamente sostituiti dalla voce di uno speaker, che legge frasi tolte dal libro, e raccontando in sintesi le sottigliezze dell'analisi. Di questo non è responsabile John Huston; come egli stesso, anche di recente, ha dichiarato (2) il film è stato rifatto al montaggio a sua insaputa, forse, come ha rilevato Lillian Ross sul *The New Yorker* per ubbidire alle « mille alchimie del front-office della M.G.M. ». Il film, comunque, resta, pur così mutilato e incompleto, una cosa interessante, viva di particolari (l'incontro delle due bandiere, la Confederata e quella Unionista dopo la tensione dalla battaglia) di valore poetico ed umano: così la paura del giovane soldato, la morte del soldato alto, lassù, sulla collina in mezzo al campo con « il sole rosso — come dice il racconto — incollato al cielo come un'ostia »; le lunghe marce estenuanti quella fatica colta sul volto degli uomini, che faceva desiderar loro alla monotonia snervante dell'attesa, la forsennata furia della guerra, la malinconia del volto dei personaggi, e su tutti la stanchezza, il vago senso di pace, del cinguettar degli uccelli sugli alberi, a contrasto con l'esplosione delle granate.

Il racconto ora può finire: liberato « dalla rossa nausea della battaglia » non gli resta che posare lo sguardo per sempre su « immagini di cieli tranquilli, di molli prati, di freschi ruscelli; un'esistenza d'eterna, dolce pace ». Ma nel film lo speaker con frasi staccate (sia pure ispirate al testo originale di Crane) dà quasi un senso alterato al racconto: sembra che il coraggio conquistato e la condanna della « paura » fossero le sole intenzioni dell'autore: i film di Huston stanno però lì, con la loro eloquenza, a mostrare la chiarezza delle posizioni morali di un regista sempre vicino ai problemi vivi e alle testimonianze più valide di una società. A chi gli chiedeva di dare spiegazione dello scarso successo di « La prova del fuoco » in America, non senza motivo infatti rispondeva « Les gens ne veulent pas admettre que la guerre c'est comme ça: de la monotonic, du danger des rescapés et des morts ».

(1) GAVIN LAMBERT: "The Red Badge of Courage" in "Sight and Sound", gennaio-marzo 1952, n. 3, pag. 124.

(2) Rencontre avec John Huston su "Po-sitij", agosto 1952, n. 3, pag. 42.

IL CAPPOTTO

De *Il cappotto* di Lattuada abbiamo già accennato al tempo della sua presentazione al festival di Cannes. Un buon film, interessante come nessun altro lavoro di Lattuada, un po' smagliato come racconto ma unitario assolutamente nello spirito, nell'ispirazione, nel valore poetico, si scrisse. Ed in effetti anche a volerci ricordare de « Il naufrigo del Po » questo film resta il film più compiuto di Lattuada, il film più studiato, frutto di osservazioni, di riflessioni, di intelligenza più che di immediate intuizioni poetiche. La poesia esce fuori dalla costruzione, dalla lenta aderenza delle parti, dallo stile, dalla architettura del film. E' un invito alla logica, alla fredda, calcolata descrizione ed analisi di un personaggio che poteva, nella traduzione, divenire macchietta, esasperante figura del solito impiegato povero, umile, goffo, burlato da tutti. Lattuada più che col sentimento lo ha trattato con la logica dell'osservazione, con la ragione di chi interpreta un testo prezioso e perfetto come quello di Gogol. Ma proprio da questi accostamenti nasce allora il raffronto e potrà notarsi meglio, accanto ai pregi, il difetto della trascrizione cinematografica. Ad esempio, come peraltro ha già notato Corrado Alvaro nelle sue note su « Il Mondo » il personaggio di Carmine de Carmine (Akaki Akakievic nell'originale) non cessa mai d'essere goffo neanche col cappotto indosso, durante la scena del ballo. Ed invero quel cappotto « meraviglioso » capace di trasformare un uomo, di dargli vita e significato (e da giustificare, dare luce, alla sua perdita) sfugge al film di Lattuada e ci lascia incerti sul dramma di Carmine e più propensi nel credere ad una semplice farsa. Eppure quella scena del ballo, con tutto quel che lo precede e la conclude — meno quel brindisi, sforzata ripetizione di quello splendido scherzo di parole che era stata all'inizio del film la lettura della relazione della seduta — è tra le più perfette cose di Lattuada, figure quasi senza tempo, personaggi incantati, surrealismo fatto di minuzioso esame della realtà, di quella realtà dalla quale il film non sembra mai voler prescindere. Così l'aver caratterizzato così bene quella certa burocrazia gerarchica che si crea attorno a personaggi presuntuosi, piccole e gravi miserie umane, mi sembra un chiaro invito ad un passato sempre presente malattia della società moderna, con tutte le conseguenze logiche del caso, presunzione, orgoglio, stupida adorazione di miti. E' la costante presenza di questa realtà che dà al film un significato più umano non una fantasia favolistica, ma se mai una « favola realistica ». Definizione già data a suo tempo al film di De Sica « Miracolo a Milano » al quale come clima poetico, come invenzione di stile Lattuada « in un certo senso » si è ri-

fatto. Nel senso almeno di struttura, surrealismo in un senso del tutto particolare che non prescinde cioè mai da quella realtà di cui invece riflette tutte le reali visioni. Quasi dimenticavamo in questa nota al film, il personaggio più interessante, quel sarto meraviglioso, disteso sul tavolo coi piedi in mano, felice di poter fare finalmente un cappotto, con tutto in regola, lana buona, fodere di seta e collo di vera pelliccia. Sembra di dettaglio, ma quel personaggio, alto, così svagato, rondolante come un dipinto di Cheggall è la cosa che più ricorderemo del film, il sarto dei nostri desideri e di quella immaginazione incosciente della fanciullezza. Come, appunto, è Cheggall.

Art. 519 CODICE PENALE

Leonardo Cortese, dopo il successo avuto con il documentario « Signori chi è di scena » ha affrontato il film a soggetto con un tema particolarmente impegnativo, scoprire al cinema italiano la piccola provincia, gli usi, i costumi di una suggestiva Italia, l'Italia strapaese dimenticata troppe volte. Eppure le pagine migliori della nostra narrativa contemporanea, da questa indagine prendono le mosse, i volti chiusi delle donne, la vita semplice e pensata, l'aria stagnante della pigrizia, dove nasce la noia e il pettegolezzo.

Il racconto di Cortese si scopre, si snoda, lentamente in una piccola città qualunque, Lucca, le case antiche, le chiese, gli ammassati tetti fatti a tegole, le strade dai grandi lastroni. Piccola città, calma, tranquilla alla superficie, dove tutto quel che accade fa il giro nella eco dei muri solitari, delle piazze tranquille, racchiusi uomini e case, dai bastioni della antica città. Non so quanto di quello che Cortese ci ha narrato sia vero rispetto alla situazione di questa città, se cioè la sua indagine della gioventù borghese di Lucca sia stata condotta con scrupolo di cronista oppure solamente con la fantasia di scrittore. Certo che sotto questa cheta dimora degli anziani, la gioventù 1952 viene su simile a quella di altra latitudine, con gli stessi problemi — esasperati — che ha la gioventù d'oggi nel mondo. Problemi limitati nel film, a dire il vero girati e rigirati attorno ai temi suggestivi del sesso e dell'amore. Comunque insoddisfazione, inquietezza, sbandamenti, tutto ciò è nell'aria, riflesso di questo stato di nervosismo istintivo. E anche questo è esatto, che in fondo in provincia o in città (a Roma, a Parigi o a Lucca) i problemi da risolvere per una gioventù borghese sono sempre gli stessi, e uguali le reazioni, gli svaghi, quell'aria di malinteso snobismo, fatto più per uscire fuori da una situazione, formalmente disperata. Provincia o no certe esasperazioni, certe soluzioni complicate, sono dovunque identiche, diverse nelle sfumature, perché in fondo — almeno nelle apparenze più evidenti — pro-

vincia può esserci anche nella grande città, quartieri e quartieri che frantumano la metropoli in isolati, con la vita ristagnante, in grandi cortili che in periferia hanno un'anima loro, una malinconia, una vita da far valere.

Cortese dunque s'è ambientato nella provincia, a Lucca; la gioventù borghese, corre sulle vespe o sulle automobili di lusso, passa da uno svago all'altro senza crederci, la cineteca, il club, il castellaccio dove "l'artista" posa a bohemièn, la *caciara* intesa come mezzo per esplodere la giovinezza che grida di dentro. Insoddisfazione, amore, flirt, samba, un miscuglio di letteratura, istinto, un insieme di ingenuità di morbido sensualismo (ad un tratto nel ballo una ragazza propone il gioco del foglio di carta che la dama dovrà aspirare dalla bocca del cavaliere) e soprattutto la convinzione che i grandi non capiscono, che i grandi sono i nemici, che la provincia li soffoca e che la vita è noia. Qui in mezzo, in questa atmosfera di incostanti reazioni, Clara (Cosetta Greco) porta con sé il suo dramma improvviso: incapricciatasi del fratello di una sua amica era stata facile preda di questi che l'aveva violentata in aperta campagna, in una domenica di sole.

Violenza. In campagna c'è sempre qualcuno che osserva, che sa. In provincia il pettegolezzo dilaga, si dilata, si gonfia. Clara sente il disgusto, quell'uomo le repugna (Cortese non ci spiega bene l'antefatto, anzi ci fa quasi credere alla brutalità dell'uomo che violenta, approfittandone, la ragazza. Ma subito dopo si affretta a darci di lui una immagine simpatica, buona, « onesta » direi quasi). Confessa ogni cosa ad una sua amica, una ragazza bruttina, chiusa, riservata come ne nascono soffocate dalla timidezza, dalla polvere e dal dolore. E' lei che accoglie le sofferenze di tutti e non tiene nulla per sé delle gioie che le altre non le partecipano. La famiglia di Clara è una delle tante che si incontrano, si intuiscono vivono dietro la facciata dei loro drammi di cattiverie e di meschinerie. Il padre è quasi la vittima. Debole, egli ha abdicato contro voglia alla moglie e ormai ne subisce le conseguenze. La madre è il frutto di tutte le illusioni sbagliate, di tutte le speranze accarezzate in gioventù, solitudine maturata, rinuncia, miseria morale. La notizia dello scandalo la atterra ma solo per i valori formali di questo, perchè la gente sa, più che per il dolore della figlia. La riparazione è il matrimonio. Ma la giovane non ne vuol sapere. Quell'uomo l'ha violentata, senza amore, senza affetto, solo per desiderio. Ed ecco allora filtrare nella madre l'idea di un processo.

La città è in subbuglio. Lentamente come cerchi nell'acqua, lo scandalo viene sostituito dal pettegolezzo, il processo appassiona un po' tutti, questa città addormentata pare risvegliarsi (ma intendiamoci a risvegliarsi so-

no i borghesi, quelli che non han più niente da fare o da dire, quelli che non hanno altri problemi da risolvere, che alla noia sostituiscono il pettegolezzo; gli altri, il popolo, lavora è l'assente del film). Si giunge al processo con la logica della grande prima, con le tolette da sfoderare con negli occhi più la preoccupazione di farsi vedere che di conoscere e sapere. Lui, il «bruto» (Henri Vidal) è un distinto ingegnere, lavora in una fabbrica, nonostante tutto non ha l'aria del cattivo, sopporta piuttosto questa meschina malconvinto della sua opportunità. La condanna a due anni di carcere lo sorprende, lo indigna. Ma non c'è niente altro da fare. L'unica scappatoia prevista dal codice è sposare la vittima, riparare, al danno e alla pena. Gli sembra un ricatto morale del codice ma alla fine accetta. Matrimonio in sordina, ogni casa è messa a posto formalmente. Ma dentro che accade?

Già: ecco Clara, la giovinezza spezzata, senza amore, né speranza; lui con sua moglie che odia, che disprezza, la vita in casa fatto di silenzi, di sguardi chiusi all'amore; Luisa, la sorella con un bell'esempio da imitare nell'amore per un giovane «artista» bohemièn, spregiudicato, senza avvenire.

La sensibilità di Cortese fa uscire fuori da questa situazione piccoli dettagli, sfumature felici, vede nelle lacrime, intuisce nei gesti (quelle figurine a colori nascoste nel taschino di lui, piccoli regali al figliolo dell'avvocato) e avvicina i due. Qui giunto il film virtualmente concluso si complica: il comitato cittadino per la morale indice una serie di conferenze sulla gioventù. Il problema del sesso, la violenza carnale invade le vetrine, (ai romanzi vengono sostituiti i libri di Freud), elettrizza i borghesi. Conferenze, dibattiti, piccoli scandali fino a che anche Luisa fa col suo giovane artista «all'amore», decide di scappare con lui, fuori dalla provincia verso la libertà. Ma il giovane bohemièn, spregiudicato a parole, teme di dover affrontare la realtà, è meschino e gretto lui pure come i «vecchi». Per Luisa che lo attende con la valigia nel castellaccio è un brutto colpo. Ma raggiunta dal fratello e da Clara, ora appacificati, viene salvata proprio nella disperazione. E tutti e tre decidono di partire, di lasciare alle spalle i pettegolezzi, le maldicenze, le delusioni e la gioventù. L'ultima immagine che dal treno le resta di Lucca è un mucchio di case vecchie, di tetti addossati di tristezza infinita.

Questo il film, un film di indagine, dove però l'indagine andava spinta oltre, a più significative conclusioni anche a discapito di minute osservazioni di dettaglio che pure restano, così, la cosa migliore del film.

E. B.

(Da "Bianco e Nero" n. 12)

MEZZOGIORNO DI FUOCO

Aveva una modesta storia l'oscuro pugilatore di «Stasera ho vinto anch'io». Una storia banale e assai «poco interessante»: una sveglia da pochi soldi, una stanza stretta in un alberghetto di terza categoria: una vecchia valigia di pelle con scarpette vecchie, mutandine vecchie, asciugatoi vecchi: un'anonima città di provincia, che seppellisce nel dimenticatoio vecchie glorie e dà il narcotico delle prime gloriole per gli illusi ai primi gradini del successo: una folla di spettatori caotica, nemica, triviale e non certo oceanica; una moglie brutta, sfiorita, ripicciosa, stanca di prestar fede al parlato ideale del marito, desiderosa di una stabile, oscura e ingrassante vita borghese. Su questo sfondo un pugilatore ormai in pieno declino, ha la sua ultima e più bella vittoria: l'ultimo grido dell'idealista prima di cadere abbattuto dalla macchina cieca e vendicativa del banditismo borghese, dell'intrallazzo da pochi soldi, della mafia sbugiardata. Su questo personaggio e su questo sfondo Robert Wise puntò una macchina fredda, pigra, implacabile: con l'orologio al polso, cominciò dalla sveglia nella stanza da letto, e finì, dopo un'ora e mezzo di spettacolo e di vita, su una strada senza carattere, mentre l'ululato della sirena annuncia l'autoambulanza che si affretta per raggiungere un ferito.

C'è una bella canzone in «Mezzogiorno di fuoco»: forse l'elemento più bello del film: parte sotto i titoli di testa, che vogliono già avere la pretesione di narrare, sullo sfondo, una storia di dolore, d'attesa, di sole, di morte: e sulla cadenza della canzone comincia a snocciolarsi la storia di un paese e di un uomo; è la storia di una angoscia che va sempre più montando nel cuore di un uomo giusto, il quale, nel momento del pericolo si vede abbandonato sistematicamente da tutti. Quest'angoscia ha un'acme preciso, previsto, pregustato: mezzodì. L'ora in cui un essere pazzo, terribile maniaco tornerà al paese per vendicarsi contro la giustizia e chi ne fu la mano: lo sceriffo. Più l'ora si avvicina, più il paese si spopola; gli amici, i nemici, i pavidetti, i disillusi, gli incostanti, i tattici, gli sfruttatori, i vendicativi, gli speculatori, gli ignobili tutti si mettono a nudo dinanzi agli occhi di un uomo che cerca aiuto per sé, per la giustizia e per la pace generale.

Scocca l'ora fatale: e il film poteva anche finire: il resto è formale hollywoodiano da film Western: lo spettatore sa già con meccanica precisione che l'eroe non può morire. E Fred Zinneman si sbriocchia nelle mani tutto un preziosissimo castello di stecchini: poteva essere qualcosa di aerea

perfezione, ma purtroppo agli ultimi tocchi la mano è diventata tremante, paurosa, pesante.

Sembra strano come l'industria riesca ad ottenere successi così banali da opere che potrebbero avere un tono e un valore non indifferenti. Né si può pensare che ciò sia dovuto ad una saggia tecnica commerciale che, con la sua pulitezza, se non proprio l'Arte sublime riesce però a baciare il successo, l'interesse, il guadagno. Le più fini ricette culinarie spesso non soddisfanno né palato né stomaco, se ripetute all'infinito. Vi è mai capitato di andare al cinema con un amico chiacchierone che fa del film americano un'indigestione? Ebbero dopo dieci minuti di film hollywoodiano vi saprà predire con malignità perversa come finirà il protagonista, quali impicci capiteranno alla prima donna, e in quale maniera speciosa andrà a morire il cattivo della situazione. E, se ben notate, l'amico chiacchierone non è altri che il nostro bonario pubblico.

Raffrontiamo per esempio «Donne verso l'ignoto» e «Il cammino della speranza». In entrambe queste opere il motivo dominante è costituito dal viaggio di un gruppo di persone che vanno verso un avvenire ignoto: il blocco si sfalda per sofferenze, viltà, tradimenti, incapacità. Eppure «Donne verso l'ignoto» (che è tratto da un soggetto di Frank Capra ed è diretto con energica spettacolarità da W. Welman) è convenzionale, di una umanità falsamente eroica e brutta, meccanico negli effetti. «Il cammino della speranza» è tortuoso, sotto certi aspetti anche brutto, ma la speranza di quei poveri personaggi fraternizza con l'accorata solidarietà degli spettatori.

In «Mezzogiorno di fuoco» non c'è più nemmeno narrazione; l'ansia e il turbamento dello spettatore vengono tesi da stupende immagini e da spietate descrizioni del paese e di tutta la sua popolazione che, per infinite e sempre egoistiche ragioni, abbandonano l'onesto sceriffo alla mercé del suo vendicativo avversario. Un uomo solo affronta un duello impari, abbandonato da tutti! Fred Zinneman poteva arrivare alla poesia se non si fosse fatto afferrare alla gola dal ritmo a vuoto: e Porologio, scoccata l'ora, ha sciolto la tensione nel bavoso interesse per la sparatoria dell'uno contro. Zinneman poteva rileggersi le pagine finali di «My darling Clementine»: in cui l'ultimo colpo di pistola chiude una penosa storia di sangue, di giustizia, di odio e di umanità: e non è il banale finale del buono che deve uccidere proprio il più cattivo con l'ultimo colpo e che abbandona, sdegnato come un dio, il paese ingrato.

A. D. L.

EDIZIONI DELL' ATENEIO

R O M A

Pubblcazioni cinematografiche di **BIANCO E NERO**

U. Barbaro	Soggetto e sceneggiatura	L.	850
Luigi Chiarini	Il film nei problemi dell'arte	»	680
L. Chiarini-U. Barbaro	L'arte dell'attore	»	1.700
M. Field	La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna	»	1.200
A. Golovnia	La luce nell'arte dell'operatore	»	2.500
John Grierson	Documentario e realtà	»	1.500
J. H. Lawson	Teoria e tecnica della sceneggiatura	»	1.900
R. May	L'avventura del film	»	1.500
V. Pudovchin	L'attore nel film	»	850
V. Pudovchin	Film e fonofilm	»	900
L. Rognoni	Il cinema muto	»	2.500
L. Solaroli	Come si organizza un film	»	850
M. Verdone	Gli intellettuali e il cinema	»	1.500
	Premio Pasinetti 1952		

Di imminente pubblicazione:

A. Ayfré	I problemi estetici del film religioso
B. Idestam-Almquist (Robin Hood)	Dramma e rinascita del cinema svedese

In preparazione:

F. Montesanti	Il divismo
-------------------------	------------

Testi e documenti per la storia del film

R. Clair	Il silenzio è d'oro (sceneggiatura)	L.	850
L. Visconti	La terra trema (sceneggiatura)	»	850
Billy Wilder	Viale del Tramonto	»	850

INDICE DEL III VOLUME

(NN. 11 - 14)

G. ADINOLFI: <i>Così, se vi pare</i>	Pag. 172	A. FRATELLI: <i>Memorie dell'arte efimera</i>	» 65
A. D. L.: <i>Intervista con Flora Volpini</i>	» 23	— <i>Un referendum di trent'anni fa</i>	Pag. 113
F. BELLONZI: <i>Autonomia o biennale?</i>	» 73	P. GADDA CONTI: <i>André Beccaria</i>	» 183
L. BARTOLINI: <i>Una stagione futura</i>	» 73	I. GEMINI: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 17
R. BERGER: <i>Autonomia o biennale</i>	» 117	A. GENINA: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 73
— <i>Pacifismo di guerra</i>	» 157	G. GEROSA: <i>Ancora su «Un posto al sole»</i>	» 91
A. BAZIN: <i>Il diario di un curato di campagna e la stilistica di Robert Bresson</i>	» 99	S. GASCH: <i>Gli imperatori del grammofono</i>	» 163
P. BIANCHI: <i>Testa d'oro in esilio</i>	» 136	N. GHELLI: <i>Equivoci d'estetica</i>	» 25
E. BRUNO: <i>I film: «Bellissima», «Un posto al sole»</i>	» 30	— <i>Tecnica nella libertà di linguaggio</i>	» 149
— <i>«Achtungh Banditi!»</i> , <i>«Buongiorno elefante»</i>	» 73	— <i>Parlatorio</i>	» 161
— <i>«Le ragazze di Piazza di Spagna»</i> , <i>«Umberto D.»</i> , <i>«Roma ore II»</i>	» 126	J. GOEBBELS: <i>Un discorso «realista» (I e II)</i>	» 33-38
— <i>Cannes 1952: Conversazioni ad immagini</i>	» 177	G. GUARDUCCI: <i>Arte e documento</i>	» 42
A. BLASETTI: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 17	A. LANOCITA: <i>Viaggio al cinema di Cropia</i>	» 21
V. CALVINO: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 17	E. MONACO: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 73
R. CLAIR: <i>Les pièces sérieuses et les bagatelles</i>	» 60	C. MORO: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 117
L. CHIARINI: <i>Fascismo e letteratura (I e II)</i>	» 85-134	A. MACCARIO: <i>Tutti i figli di Dio hanno le ali</i>	» 165
A. DI LAURA: <i>V Festival di Cannes: Panorama</i>	» 189	V. NICCOLI: <i>Cinema d'America</i>	» 46
C. DI STEFANO: <i>I casi psicologici</i>	» 40	M. NUZZO: <i>Reazioni al primitivismo</i>	» 73
A. M. DONDI: <i>Germi della speranza</i>	» 47	M. OTTAVIANI: <i>Profilo dello spettatore di buona volontà</i>	» 169
e. b.: <i>Il naturalismo degli dei</i>	» 3	G. PETRONI: <i>Gli intellettuali e il cinema</i>	» 69
— <i>Resistenza sconosciuta</i>	» 49	A. PETRUCCI: <i>Le vie dei ragazzi</i>	» 120
— <i>Il quadro e la cornice</i>	» 147	M. RIVET: <i>Carta d'identità</i>	» 20
N. FRANK: <i>I treni arrivavano in orario</i>	» 7	ros: <i>Costume: America</i>	» 167
		G. SADOUL: <i>La fotografia e l'Arcadia (II-III-IV)</i>	» 11-81 [129
		A. SOLMI: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 117
		— <i>Film consolanti</i>	» 141
		A. ZUNGA: <i>Cinema vecchio</i>	» 55
		A. TANDA: <i>Autonomia o Biennale?</i>	» 117
		O. WAWRA: <i>Fedeltà al socialismo</i>	» 168

Produzione CINES 1952

ALTRI TEMPI (Zibaldone n. 1)

Regia: **Alessandro BLASETTI**

Produzione: **CINES**

Interpreti: Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa, Roldano Lupi, Andrea Checchi, Elisa Cegani, Mario Riva, Luigi Cimara, Marisa Merlini, Enzo Stajola, Alba Arnova, Folco Lulli, Arnaldo Poà, Rina Morelli, Sergio Tofano, Barbara Florian, Elio Pandolfi

Distribuzione: **R. K. O. - RADIO FILMS**

FANCIULLE DI LUSSO

Regia: **Bernard VORHAUS**

Produzione: **CINES - RIVIERA FILMS INC.**

Interpreti: Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Brunella Bovo, Marine Versois, Jacques Serinas, Elisa Cegani, Rossana Podestà, Claudio Gora, Paola Mori, Vera Palumbo, Estelle Brody, Eva Vanicek, Lawrence Ward, Steve Barclay, Roberto Risso

Distribuzione: **CEI - INCOM**

NASO DI CUOIO

Regia: **Yves ALLEGRET**

Produzione: **CINES - ALCINA - PATHE'**

Interpreti: Jean Marais, Massimo Girotti, Françoise Christophe, Mariella Lotti, Jean Debucourt, Valentine Tessier

Distribuzione: **R. K. O. - RADIO FILMS**

L'ORA DELLA VERITÀ

Regia: **Jean DELANNOY**

Produzione: **CINES - FRANCO LONDON - FILM**

Interpreti: Jean Gabin, Michèle Morgan, Walter Chiari, Doris Duranti, Lia Di Leo

Distribuzione: **ENIC**

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO

Regia: **Pietro GERMI**

Produzione: **CINES - LUX - ROVERE**

Interpreti: Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Siro Uzi, Fausto Tozzi

Distribuzione: **LUX**

LA FIAMMATA

Regia: **Alessandro BLASETTI**

Produzione: **CINES - EXCELSA**

Interpreti: Amedeo Nazzari, Eleonora Rossi-Drago, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Delia Scala, Rolf Tasna, Sergio Tofano

Distribuzione: **MINERVA**

LA VOCE DEL SILENZIO

Regia: **G. W. PABST**

Produzione: **CINES - FRANCO LONDON - FILM**

Interpreti: Aldo Fabrizi, Jean Marais, Eduardo Cianelli, Frank Villard, Cosetta Greco, Daniel Gelin, Paolo Stoppa, Fernando Fernandez-Gomez, Rossana Podestà, Paolo Panelli, Maria Grazia Francia, Enrico Luzi, Checco Durante

Produzione CINES in preparazione

Due film per la regia di **ALESSANDRO BLASETTI**

Un film con protagonista **ANNA MAGNANI**

Organizzazione Generale:
CARLO CIVALLERO

Consulente Artistico:
EMILIO CECCHI



INGRID BERGMAN in

EUROPA '51

di

ROBERTO ROSSELLINI

PREMIO INTERNAZIONALE ALLA XIII MOSTRA DI VENEZIA

Altri interpreti: Alexander Knox, Giulietta Masina, Teresa Pellati.

PRODUZIONE PONTI DE LAURENTIS

LUX FILM