

# FILMCRITICA



“Ho scelto l'amore.”



Numero 19 - Lire 150

*TESTIMONIANZE SUL REALISMO DI*

CONSOLAZIONE - BRUNO - CALENDOLI - DE MARTINO - MAROTTA  
REGENT - PICCIONI - CIARLETTA - FRATELLI - QUATTROCCHI

RAGGHIANI

La Paramount presenterà prossimamente in Italia  
il Technicolor di Cecil B. De Mille



## IL PIU' GRANDE SPETTACOLO DEL MONDO

*con James Stewart - Betty Hutton - Cornel Wilde  
Charlton Heston - Dorothy Lamour e Gloria Grahame*

# TESTIMONIANZE SUL REALISMO

## Sommario

«Roma città aperta» (disegno)	Giovanni Consolazione	178
Testimonianza del realismo	Edoardo Bruno	179
Gli attori neorealisti	Giovanni Calendoli	182
Realismo e folklore nel cinema italiano	Ernesto De Martino	183
«Neorealismo»	Giuseppe Marotta	186
Faut-il tuer le réalisme?	Roger Régent	187
Neorealismo e generi letterari	Leone Piccioni	192
Realismo, intelligenza della realtà	Nicola Giarletta	195
Tra cinema e letteratura	Arnaldo Frateili	198
Croce e la crisi del «formalismo»	Luigi Quattrocchi	201
Una lettera sul realismo	Carlo L. Ragghianti	208



IN COPERTINA: Renato Rascel e Marisa Pavan nel film «Ho scelto l'amore» diretto da Mario Zampi per la «Filmcostellazione».

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<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> - 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 - Filmeritica 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.

Tutti i diritti d'autore sono riservati



## Premessa

# Testimonianza del realismo

*Realismo e documentazione, realtà e testimonianza. Il cinema ha assolto sempre questa funzione? Letteratura, pittura, musica, architettura, sia pure in maniera diversa, sia pure in funzioni espressive proprie, hanno assolto sempre, secolo dopo secolo, questa funzione importantissima di documentare. Documentare nel tempo di un tempo, documentare di una mentalità e di un gusto, rispecchiare verità e vita, uomini e cose. Testimonianza di un'epoca, testimonianza di uno stile, di una coerenza di linguaggio che è pensiero, filosofia, storia.*

*L'arte è tutta attività umana, quindi è sempre realistica. Ma come tutti i concetti troppo slargati, troppo aperti a interpretazioni spesso contraddittorie, "arte realistica" rischia di voler dir tutto e niente al tempo stesso. Realismo in senso critico è la pagina di Baudelaire, realismo è Leopardi, Rilke, Chaplin. Monsieur Verdoux è quasi sicuramente il più bel romanzo della nostra epoca, fedele registrazione di una età di incertezze, di paura, di contraddizioni, di sofferenze, e di spietati egoismi. Realismo in narrativa vuol dire documento, vuol dire testimonianza, ma siccome ogni cosa presenza di sé e quindi è testimonianza, anche qui bisogna limitare il campo e pretendere che ogni cosa presenzi di sé una determinata epoca, dia di un'età una interpretazione umana: interpretazione critica. Realismo critico, allora, cioè individuare nelle cose un giudizio, spiegare gli eventi, includere nelle cose una prospettiva, allargare l'interpretazione alla vita, estendere nella comprensione il campo dell'indagine, proprio nella vita dell'uomo. Realismo solo come aggettivo, modo di essere critico, modo di guardare la realtà, tenendo presente l'evoluzione umana, tendendo nella rappresentazione a documentare il progresso di una idea.*

*Evoluzione lenta lo svolgersi dell'umano pensiero, l'arte nel mondo, nella storia dell'umanità. Le pagine scritte si addensano, i volumi, i dipinti, le costruzioni, i ponti; giorno per giorno, secolo dopo secolo. Le costruzioni vengono su, restano le miserie e le grandezze dell'uomo. Resta il fulgore e la miseria a documento. L'arte è il fulgore. La frase detta nel migliore dei modi, il pensiero espresso con chiarezza, la forma più evidente del comunicare. Pensiero espresso. Porre l'accento sul-*

« Roma città aperta » in una libera interpretazione  
del pittore Giovanni Consolazione

*l'espressione vuol dire tenere in massima la forma, non il formalismo. In questo senso si intende che il pensiero conta, che conta la tesi, il contenuto in arte, ed è in questo senso che anche Croce scriveva: « La ragione vera della condanna (dell'arte a tesi) è che per arte a tesi non si intende già quella che contiene in qualche modo una tesi, ma quella che la contiene non risolta nella rappresentazione artistica ». Contenuto è il carattere delle nostre azioni, delle azioni umane. Ogni azione, e quindi anche l'arte e massime il cinema, come forma narrativa più ampia e diffusa, rispecchia un determinato momento, una determinata crisi, una determinata età, una determinata ansia di ricerca, anelito, ribellione, fede, speranza, documento. Testimonianza dell'uomo, della società. Realismo significa aderenza a certi problemi d'oggi, significa portare in tutta la sua intierezza il dramma dell'epoca, significa rifiuto all'astrazione, rifiuto ad esser complice con chi ha paura della verità, che amerebbe ignorare e fare ignorare. Si intende che questo contenuto non è esclusivo dell'arte. Ma l'arte gli dà la massima evidenza, è l'arte a renderlo più accettabile e assimilabile.*

*Realismo, dunque, realtà, testimonianza della realtà, non in senso naturalistico, non in senso fotografico, non in senso di prezioso manierismo, minuzie da miniaturisti. Ma realtà critica, senso della realtà colta nel particolare, l'umanità ritrovata nel gesto di un uomo, un particolare che assume valore collettivo, l'esperienza di un giorno, assunta ai giorni di un periodo, Roma città aperta, gli occhi dei bimbi spalancati sulla fucilazione del prete, i giorni del terrore visti attraverso il pianto angosciato di una madre, sui volti induriti dei partigiani di Paisà, l'angoscia di una infanzia divenuta Sciuscià. Questo il neorealismo italiano. Non più l'astrazione dei telefoni bianchi, non più il realismo fotografico di quegli anni che pure sembrava un coraggio, quasi una logica premessa.*

*Realismo nel senso di critica e di testimonianza, che sa trarre appunto una morale, la conseguenza di un ragionamento, che ha per lume l'idea, la tesi che intuisce con coscienza gli sviluppi e il significato. Realismo cosciente e realismo critico. I succhi vitali di questo atteggiamento devono essere ricercati perciò nella cultura, vivificati dall'osservazione, dalla conoscenza della vita e raccolti nello sguardo di un uomo, di un operaio, di una madre. Chiarezza è nessuna ambiguità.*

*Realismo non può non significare che immanentismo, storicizzare l'oggi, approfondire l'affanno dei giorni nostri, ripetendo con San Matteo: « Non angustiarsi, dunque, pel domani; domani ci affaticheremo per ciò che riguarda il domani. A ciascun giorno basta il proprio affanno ». Ricercare dunque un significato più profondo, ricercare nell'epoca nostra, quelli che sono i motivi più veri, i caratteri più tipici: quindi tradizione, folklorè, cultura; approfondire conoscenza e coscienza, entrare nell'uomo come elemento singolo e collettivo.*

*Questo il realismo. Nel cinema — ripetendo quanto già dicemmo nella premessa del primo numero — nel cinema, arte di collaborazione è la tesi che deve prevalere, è l'idea, chiara e coerente, che deve dare significato di sé alla collaborazione degli altri. Difendere questo realismo, significa quasi difendere la presenza e testimonianza della realtà nel nostro tempo, significa credere nelle nostre convinzioni fino alla chiarificazione di tutti i problemi di questa società. Non temere la realtà, al contrario l'astrattezza e l'approssimazione. Per questo si son volute qui raccogliere testimonianze varie sul realismo, l'invito a ricercare tradizione e folkòre del nostro popolo, riportare alla luce le più coperte linfe della nostra cultura, cultura eminentemente inesplorata, racchiusa nel cuore e nel costume; a ricordare l'insegnamento del pensiero; a comporre in forma critica « il frammento » letterario nel film; ad evitare il pericolo del « realismo fotografico »; a tenere presente quel contrappunto tra cinema e letteratura, necessario per porre il cinema nella più larga prospettiva di una narrativa e questo per non voler avallare la divisione in generi dell'arte, come scrive il Ragghianti, ma per superarla più compiutamente.*

*Questo l'intento: testimonianze raccolte da uomini di pensiero, di varia umanità e cultura, rispettosi come siamo delle opinioni di tutti, purchè appunto opinioni critiche, studiate, meditate. Chiara testimonianza alla ricerca di una tesi, alla ricerca di una realtà da difendere alla luce di una idea ben precisa. Definire le posizioni e approfondire la testimonianza del realismo.*

EDOARDO BRUNO

# Gli attori neorealisti

di

GIOVANNI CALENDOLI

Sono più veri gli attori presi dalla vita o quelli che nella loro opera impiegano il magistero della finzione?

Il neorealismo ha indubbiamente messo a nudo, con i suoi caratteri corposi e schietti, con i suoi personaggi fedelmente cronistici, la falsità di una recitazione impostata quasi esclusivamente sulla maniera del bel gesto.

E' più vero il mendicante fotografato senza preoccupazioni psicologiche sotto i ponti del Tevere, dall'impassibile obbiettivo di un documentarista, che il mendicante finemente cesellato negli artificiosi bassifondi scenografici di Jean Renoir.

E che vuol dire questo? Vuol dire che la maniera non è l'arte. Ma anche la verità, pur essendo sempre più persuasiva di una menzogna, non è ancora l'arte.

Gli attori presi dalla vita, quando non siano dotati di eccezionali qualità, sono in effetti gli interpreti di un solo personaggio che in molti casi è scarsamente interessante, cioè sono gli interpreti di se stessi, mentre l'attore con impegno maggiore o minore si sforza sempre di creare il personaggio e di vederlo nella luce dell'arte.

Ma anche questa considerazione ha un suo limite. Non bisogna esagerare troppo contro gli attori presi dalla vita. Ma gli altri attori, quelli cosiddetti professionali, da dove vengono? Da un pianeta sconosciuto? Non vengono anch'essi dalla vita? Non furono anch'essi almeno un giorno nuovi allo schermo e non si presentarono inesperti dinanzi alla macchina da presa? Allora in che cosa consiste la differenza?

Il problema, considerato nelle sue più ampie prospettive, mi sembra dunque senza costrutto. Quando un attore mi dice con tono di ostentato disprezzo: « Oh! Questi interpreti presi dalla vita!... Non se ne può più!... », io lo ascolto esterefatto. Ho paura di trovarmi dinanzi ad un pazzo che si illuda di esser disceso direttamente dallo Olimpo. Invece all'Olimpo si sale e partendo proprio dalla vita. La verità è che molti ignorano e ignoreranno sempre questo complicato itinerario.

GIOVANNI CALENDOLI

# Realismo e folklore nel cinema italiano

di

ERNESTO DE MARTINO

Sono debitore al lettore di una dichiarazione preliminare: io non sono un critico cinematografico, e non ho col cinema se non i rapporti occasionali dello spettatore che ama i buoni film, e che ne discute volentieri con gli amici. Non sarei dunque il più qualificato a scrivere in una rivista che si occupa esclusivamente di critica cinematografica, e me ne sarei senz'altro astenuto se, come studioso di tradizioni popolari e di folklore, e non come semplice spettatore di film, non mi fosse accaduto più volte di notare un limite interno in alcuni cospicui prodotti del cosiddetto «realismo».

Che cosa sia la tendenza realista nel cinema è cosa, come tutti sanno, controversa: e a leggere ciò che se ne scrive è difficile raccapezzarsi, almeno per chi, provenendo dalla cultura umanistica, serba ancora l'abito ai concetti rigorosi. Per mio conto considero la tendenza realistica nel cinema moderno come uno degli aspetti più interessanti della passione dominante della nostra epoca, cioè la passione verso un più ampio e profondo umanesimo, che includa nella sua attiva comprensione soprattutto il mondo degli oppressi, gli strati subalterni o strumentali della nostra società, o, come dice Zavattini, il mondo dei poveri. Il cinema realista è il commento lirico (commento lirico e non propaganda immediata!), in termini di sequenze cinematografiche, a questo fermento attuale della nostra vita culturale, sia che scelga per esprimersi la forma semifabesca di *Miracolo a Milano*, sia invece che si attenga al ritmo apparentemente cronachistico di *Ladri di biciclette* o di *Roma ore II*.

Ora mi è accaduto di osservare che il cinema realista italiano riesce in genere assai meglio e più facilmente quando deve trattare gli oppressi dei grandi raggruppamenti urbani, delle classi popolari delle città, o della piccola borghesia cittadina: *Roma città aperta*, *Umberto D.* oltre gli esempi più sopra citati, mi sembrano gli esempi più cospicui del genere. Quando invece il cinema realista italiano tocca il mondo contadino, o dei pescatori, soprattutto meridionale, allora, se si eccettua *La terra trema* (e anche qui con alcune limitazioni, come vedremo) le cose procedono con molta maggiore difficoltà. Analizzando questo fatto mi è sembrato di ravvisare la ragione nella superficialità con cui ordinariamente viene affrontato il mondo culturale degli strati più

arretrati del mondo popolare italiano. Tanto per esemplificare, debbo confessare che il mondo dei pastori ciociari di *Non c'è pace fra gli ulivi* (mi consenta l'amico De Santis questo rilievo) mi ha lasciato alquanto perplesso. In questo film la ideologia segreta di un ambiente culturale, nel quale pur vive e opera il mago di Pico e in cui è possibile uccidere qualcuno per tema di essere affatturato, questa ideologia, dico, resta senza espressione apprezzabile: la ribellione del protagonista è quindi senza dramma ambientale, non nasce nella concretezza di un mondo arcaico e al tempo stesso modernissimo, ma matura e infine esplose in una scenario fittizio, in cui qualche compiacimento decadente tiene il luogo di una attenta penetrazione del mondo culturale popolare.

Più intenso è certo questo sforzo di penetrazione nella *Terra trema*, come appare, per es., dall'immagine da mito greco delle donne che attendono sugli scogli il ritorno della paranza, e dal « Figghiu, figghiu, figghiu » della madre alla vista del figlio scampato dalla tempesta. Eppure anche in questo film gli aspetti più impegnativi della ideologia arcaica popolare appaiono trascurati: il vecchio padre muore senza lamento funebre, il tema della ideologia popolare della tempesta non trova soluzioni cinematografiche adeguate. E' senza dubbio assai difficile inserire organicamente in un racconto di ambiente contadino meridionale gli aspetti più salienti del dramma ideologico dei suoi protagonisti: sta comunque di fatto che questo dramma diventa irrealistico, è sfiorato e non penetrato, quando si omette ogni seria analisi preparatoria della vita culturale del mondo popolare, o quando ci si attiene ai suoi aspetti pittorreschi, strani, grotteschi o addirittura incomprensibili. La ideologia contadina della nascita e della infanzia è destinata a sfuggire senza la penetrazione degli usi e delle costumanze relativi alla gravidanza, al parto, al puerperio, all'allattamento, allo svezzamento, alle malattie infantili, senza la conoscenza dei canti popolari relativi al tema della nascita sventurata, senza infine penetrare la tematica delle ninne-nanne. La ideologia contadina dell'amore resterà solo esteriormente avvicinata se non si penetra lo stile delle danze di corteggiamento e le vicende psicologiche che esprimono, se non si ascoltano i canti popolari erotici, o con gli incantesimi di amore, se non si assiste alle cerimonie che accompagnano il fidanzamento e le nozze, se si ignora la interessantissima ideologia della « prima notte ».

Il rapporto fra contadino e animale resta un mistero se non ci appropriamo della credenza nei lupi-mannari, nella possibilità di incantare i serpenti e di curarne magicamente i morsi velenosi, se infine non si intende il rapporto che lega il contadino con gli animali domestici, come per esempio il mulo, il cane, il maiale. La ideologia della malattia non può essere compresa senza riferimento alla « fascinatura » al malocchio

o all'invidia, e senza impadronirsi del meccanismo psicologico che sta alla base della medicina popolare e delle formule per scongiurare magicamente le malattie. La ideologia della morte è destinata a sfuggire se non si conoscono le usanze per « affrettare la morte », i lamenti funebri, i riti funerari. E infine come potremo penetrare il mondo della fatica contadina senza i canti che accompagnano i lavori campestri e senza penetrare i temi fondamentali di certe feste periodiche e stagionali? Anche se è vero che questi temi culturali rappresentano l'aspetto più arcaico della vita culturale del mondo contadino meridionale, anche se è vero che questi temi non esauriscono affatto la vita contadina, è anche vero, come posso affermare per esperienza diretta, che essi esistono e sono ancora vivi e operosi, soprattutto fra le donne, e che pertanto ogni racconto di ambiente contadino che voglia meritare il nome realistico non può non tenerne conto.

Senza dubbio il problema non concerne solo il nuovo cinema italiano, e in genere non riguarda soltanto il cinema, facendo parte del più vasto problema dei rapporti fra popolo e intellettuali. Tuttavia non tutte le nazioni del mondo civile vi sono egualmente interessate, perché non in tutte le nazioni gli indici di cultura fra basso e alto, fra popolo e intellettuali, divergono così fortemente come nel nostro. « In Italia — scrive Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* — il termine "nazionale" ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con "popolare", perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla nazione, e sono invece legati ad una casta, e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato a Annibal Caro e a Ippolito Pindemonte che non a un contadino pugliese o siciliano ». In questa prospettiva il limite umanistico che mi sembra caratterizzi il nuovo cinema italiano non appare più come un fatto interno dell'arte cinematografica come fatto singolo di cultura, ma come un aspetto particolare e un riflesso del limite interno della cultura nazionale nel suo complesso. Innegabilmente già è in atto nella cultura nazionale una presa di coscienza di questo limite, e un vivo bisogno di superarlo. *Speranzella*, di Carlo Bernari, *Le Terre del Sacramento* di Jovine, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, le tele di Guttuso, la fortuna di pubblico che ha accompagnato *Persone in Calabria* di Padula, il conferimento del premio Viareggio a *Un popolo di Formiche* di Tommaso Fiore sono tutti fatti culturali che mostrano come il mondo contadino meridionale sta diventando per i nostri intellettuali problema vivo e fermento di rinnovamento culturale. Penso che anche i nostri migliori registi debbano con maggiore impegno partecipare alla unificazione culturale della nazione italiana, alla formazione del nostro umanesimo nazionale.

ERNESTO DE MARTINO

# “NEOREALISMO”

di

GIUSEPPE MAROTTA

Che cosa ci dicono in generale i films neorealisti? Prendiamone uno a caso: il protagonista fiorisce presso S. Giovanni in Laterano, si bagna in una roggia, i suoi amici sono ladruncoli, si innamora di una brava ragazza ma va a letto con una tardona, causa la morte di suo padre ed in seguito a ciò diviene finalmente un onesto orfano in procinto di lavorare e di sposarsi. Gli interpreti di questi film sono autentici popolari, le osterie sono vere osterie, ai gabinetti di decenza non manca nè un connotato, nè un'efelide, scrosciano e zirlano nel più genuino dei modi. Penso, come è facile il realismo; nel caso dei gabinetti di decenza che diavolo potrebbe scrivere Moravia che essi non abbiano esaurito nelle loro cronache della trivialità? forse qualche particolare olfattivo. Secondo alcuni registi neorealisti i ragazzacci di S. Giovanni, per risultare veri, debbono avere volti patibolari, di ereditari, faccie anomale odiose, non i limpidi profili che esprime così spesso la plebe romana, e che le antiche statue ripetono nei Fori e nei Musei. Molti registi neorealisti ritengono che il vero consista nella frase « vammoriammazato » o in quella « chi se ne frega » o nell'avviso « Giovedì gnocchi » in una taverna.

Il giovinastro meridionale al contrario di quelli facinorosi e verbosi che ci appaiono nei films neorealisti è protervo ma indolente come i gatti; le sue contumelie non di rado le riassume in un gesto e così risparmia fiato, se vuole manda, o per non scomodarsi a mandare smette di volere; dice « capirai » come definitivo commento alla notizia che è scoppiata una nuova guerra.

Questa è una realtà che non appare in nessun film neorealista.

GIUSEPPE MAROTTA

# Faut-il tuer le réalisme ?

di

ROGER RÉGENT

Les grandes transformations esthétiques qui ont bouleversé le cinéma depuis près de dix ans sont peut-être aussi importantes pour l'évolution de ce moyen d'expression que l'invention du film parlant en 1928. Mais, en art comme en politique, les révolutions sont difficiles à « passer »... Elles ne sont pas aisément assimilées, elles ne se fondent pas en un jour dans la masse des habitudes et ne rentrent pas, aussitôt faites, dans la vie familière des hommes. Longtemps après 1928, le cinéma muet a gardé de fidèles défenseurs et l'on peut voir encore en 1952 un auteur américain réaliser un film muet — et l'exploiter ! Exception sans doute, mais qui est concevable et possible, alors que l'on ne voit guère quelle compagnie de transports oserait frêter des diligences pour permettre aux voyageurs de se déplacer. Or la diligence n'est guère plus anachronique que le cinéma muet. Si ces choses sont possibles c'est, encore une fois, parce que le progrès chemine plus lentement et plus malaisément dans l'art que dans la technique et la vie sociale.

Après cinquante ans d'existence, le cinéma avait été détourné de son objet initial. On en avait fait un art, ce qu'il n'était pas à sa naissance et ce qui n'était pas dans les intentions de son inventeur... N'oublions pas qu'à la base du cinéma, l'art n'existe pas. Le premier film que l'on a réalisé dans le monde selon les procédés mécaniques de Louis Lumière, les seuls durables, c'est un document de reproduction réaliste : *La Sortie des Usines Lumière à Lyon-Monplaisir*. Ainsi, ces quelques dizaines de mètres de pellicule qui ont fixé pour la postérité la naissance de l'une des plus importantes inventions modernes, représentent le fait le plus banal, le plus anodin, le plus dépourvu de sens esthétique qui soit : la sortie d'une usine à l'heure ou le personnel quitte son travail... L'auteur de ce film qui était en même temps l'inventeur de l'appareil construit pour photographier le mouvement considérait d'ailleurs lui-même son cinématographe comme une machine destinée à capter et à reproduire sur l'écran la vie réelle telle qu'elle se manifestait autour de nous, mais non à la transposer.

Et puis les artistes sont venus, inventant un alphabet, une syntaxe, une grammaire, créant des figures de style et donnant une démarche

artistique à une invention qui était purement mécanique; ils introduisirent leur propre imagination dans ces rouages, ces roues dentées et ces laboratoires et découvrirent des façons multiples de raconter des « histoires »: dès ce jour, et cela arriva très vite, la fiction allait se substituer à la vie et un art nouveau allait naître.

\* \* \*

Si l'on se permet de rappeler ces quelques lieux communs historiques, c'est pour signaler que la vague de réalisme qui submerge depuis quelques années le cinéma dans le monde entier, représente en réalité un retour aux sources, un grand élan vers la première crèche et la première nativité et qu'en cela ce mouvement a quelque chose de très pur et d'émouvant. A force d'orner et de parer cet art tout neuf dont les lois n'étaient pas encore définies, on détournait peut-être de leur véritable objet ses meilleures dispositions, on le déformait... Peut-être le rendait-on infirme? Le masque d'art et d'esthétisme que l'on mettait sur son visage ne risquait-il pas de le défigurer et de cacher ses véritables traits? C'est là que ce sont demandés certains, parmi les plus honnêtes des cinéastes, et c'est ce que n'ont pas craint d'affirmer quelques autres non moins honnêtes dans leur métier et non moins purs dans leurs sentiments. Car en somme tout le grand problème du réalisme cinématographique tient en cela: le film doit-il être un art et accepter l'interprétation, la transposition, s'en remettre enfin à la vision personnelle d'un artiste pour exprimer le monde réel ou fictif?

Poser ainsi le problème c'est le résoudre, et il est étrange que les plus farouches défenseurs du réalisme s'obstinent à ne pas vouloir regarder les choses en face, eux qui, pourtant, sont justement pour le réel et le concret. Il y a naturellement parmi eux un nombre important de théoriciens qui voient dans le réalisme un moyen de propager des idées et des doctrines dont le fameux matérialisme historique est la base. Ceux-là ne nous intéressent pas ici ou nous voulons seulement traiter des question d'esthétique. Mais parmi les tenants du réalisme, il en est qui, dégagés de toutes préoccupations sociales ou politiques, croient sincèrement que le cinéma a le devoir d'être un témoin et le cinéaste celui d'être un photographe.

Cette façon de penser est particulièrement répandue en Italie, et puisque « FILMCRITICA » veut bien donner la parole à un étranger, je voudrais, avec la sympathie et l'amitié que je porte à tout ce qui est latin et méditerranéen, faire part de quelques réflexions que peuvent suggérer à un Français ces six années de cinéma italien qui ont exercé dans tous les studios du monde une influence considérable.

Certains se sont étonnés que le mouvement réaliste se soit développé si puissamment en Italie! Il me semble qu'il n'y a là au contraire rien que de très naturel! Depuis ses origines, le cinéma italien a cultivé la fiction avec l'art de ressusciter l'Antiquité et celui de faire revivre, mise au goût du jour, la *Commedia dell'arte*. Sans parler de l'opéra filmé où, abattant les murs de la Scala, on transportait Paillasse sur les places des villages toscans et Floria Tosca dans les tours mêmes du château Saint-Ange. Celà, c'était déjà une timide tentative vers un réalisme de confection, mais qui ne pouvait en aucune manière satisfaire la génération qui avait appris à vivre avec la guerre, c'est à dire à une époque où, précisément l'on fait bon marché de la vie. La révolution qui couvait déjà depuis plusieurs années et dont on peut trouver des signes, (bien avant *Rome ville ouverte* ou *Sciuscia*), dans *S.O.S. 103* de De Robertis ou dans *Le Navire blanc* qui remontent à 1941, — cette révolution ne pouvait manquer d'éclater avec la grande explosion de la libération. Il était fatal que cette réaction fut violente et que le désir fut impérieux de déchirer les tentures des opéras dorés et de renvoyer à leur Antiquité Néron, les belles esclaves et les gladiateurs. Il y avait pour les jeunes cinéastes italiens des tâches plus urgentes. Ils travaillèrent alors dans l'exaltation, et la fièvre de création dans laquelle ils vécurent les porta à déshabiller littéralement le cinéma, à nous le présenter dans toute sa nudité, dans sa pureté intégrale. Celà nous valut quelques chefs-d'oeuvre dont il me semble bien que *Paisa* soit le plus grand, et puis l'on attendit que cette révolution portât ses fruits, que ses enseignements pénétrassent dans tous les milieux créateurs du cinéma italien.

Or, où en sommes-nous après huit ans d'expérience néo-réaliste? Quelles conclusions a-t-on tirées de ses découvertes?

\* \* \*

Il semble malheureusement que le fruit de ces années de travail et de recherches ne soit pas encore mûr; et tous ceux qui aiment le cinéma italien voudraient ne pas le voir sécher sur pied. Que nous apporte aujourd'hui en cette fin d'année 1952, un film de Rossellini, de De Santis, de Castellani, de Lattuada, de Zampa, de Vergano comparé aux films de ces mêmes hommes réalisés dans le feu révolutionnaire — je parle toujours de révolution exclusivement *artistique* — des années 1945-46? Rien d'autre, j'en ai bien peur, que ces inventions brillantes qui nous séduisirent tant, il y a six ou sept ans et dont on attendait passionnément qu'elles servent de base à une esthétique nouvelle. Seul Vittorio de Sica paraît avoir tiré un enseignement de l'expérience néo-réaliste, expérience à laquelle il se livra d'ailleurs lui-même au temps où elle n'était encore qu'une opération de laboratoire.

Tout se passe comme si les cinéastes italiens ayant découvert l'électricité, se montraient incapables de fabriquer une ampoule et de l'allumer. Peut-être existe-t-il de jeunes auteurs décidés à profiter de la leçon : pour l'instant, du moins en France, nous n'avons pas encore vu qu'ils se soient manifestés. Les aînés, en revanche, continuent de considérer le réalisme comme une fin alors qu'il n'est qu'un moyen mis à la disposition des auteurs de films pour apporter la vie, la vérité et la chaleur de la nature à leurs oeuvres. Le parti pris néo-réaliste semble être devenu systématique chez la plupart des meilleurs metteurs en scène italiens, et la victoire de l'école napolitaine sur l'école de Turin paraît consacrée. Ce parti délibéré de « faire du réalisme » a conduit à des excès. Or, ainsi que l'a dit Paul Valéry, « tout ce qui est excessif est insignifiant ».

Certes, des oeuvres strictement réalistes comme *Dimanche d'août*, *d'Emmer*, ou *Primavera*, de Castellani, sont remarquables ; mais elles sont des oeuvres de pointe, des prototypes à partir desquelles doivent s'élaborer un art, une forme d'expression. C'est cette esthétique nouvelle généralisée, et corrigée par le tempérament personnel de chaque créateur, qui n'apparaît pas dans le cinéma italien d'aujourd'hui. On continue à construire des prototypes comme si l'on s'extasiait toujours devant le génie des inventeurs, mais l'on oublie le domaine pratique, et les conquêtes de l'homme ne passent pas dans la vie artistique du cinéma.

\* \* \*

Cette fixation, cette obsession qui amènent l'auteur de films à faire du réalisme un principe et une obligation dont il n'est pas question de se dégager, a pour autre conséquence de cacher aux créateurs cinématographiques le côté spectaculaire du film. Si préoccupés qu'ils sont de reproduire la vie réelle, les metteurs en scène en arrivent à devenir de simples photographes et leurs films ressemblent étrangement à des actualités. Est-ce là que l'on veut en venir ? Est-ce pour en arriver là que les Méliés, Griffith, Chaplin, Flaherty, Gance ou René Clair ont pendant des années travaillé pour élaborer les lois d'un « art cinématographique » ? Si l'on doit nous rendre sur l'écran la vie exactement conforme à sa propre réalité — ce à quoi tendent les plus farouches adeptes de la nouvelle école — autant aller s'asseoir sur les bancs des avenues et regarder passer le monde ! Tout art implique une transposition, une transformation du réel à qui le créateur donne la vie poétique. Admettons que parfois la retouche puisse être légère ! Elle n'en est pas moins indispensable si l'on veut donner à un film qui ne soit ni un documentaire ni une actualité, les couleurs de l'art. Tout

film romanesque est d'ailleurs une composition et la fiction y tient sa place. Qu'on le veuille ou non, quand nous nous asseyons dans le fauteuil d'une salle obscure, nous nous préparons à assister à un « spectacle ». Et dans les films les plus violemment réalistes, une musique qui, elle, n'a aucun rapport avec le réel, n'accompagne-t-elle pas, tout au long des images, les héros dans leurs aventures? Qu'est-ce que signifient alors toutes ces théories de vérité pure quand nous savons bien que tout film qui raconte un scénario est forcément très minutieusement composé?

Ce qui me semble capital pour l'avenir du cinéma, c'est que les auteurs de films — et particulièrement les auteurs italiens — ne perdent pas de vue que toute création artistique n'est pas le fait d'une génération spontanée et qu'en outre le cinéma, en tant qu'art, est un spectacle comme la peinture, la sculpture ou la musique. La musique purement imitative, la peinture purement figurative ne sont pas des manifestations d'art. Si l'on veut assigner au cinéma ce rôle de simple témoin, d'instrument enregistreur fidèle et strict, c'est facile! Mais si l'on veut à son sujet pouvoir prononcer le mot art, il faut en finir avec ces règles rigides et faire éclater au plus tôt le corset étroit du réalisme systématique en toutes circonstances.

Voilà les quelques réflexions que peuvent inspirer à un étranger ami de Rome et des latins les films tournés ces dernières années en Italie. Que l'on ne voie dans cette franchise peut-être un peu rude qu'un témoignage d'estime et d'affectueuse sympathie. Les cinéastes italiens nous ont donné trop de preuves de leur talent pour que nous ne leur livrions pas, en toute sincérité, le fond de notre pensée et ne les mettions pas en garde contre une tendance, fâcheuse à notre avis, et qui risque de compromettre le rayonnement et l'éclat du film italien dans le monde, en le contraignant à tourner en rond, en l'empêchant de s'épanouir.

ROGER REGENT

# Neorealismo e generi letterari

di

LEONE PICCIONI

Non è raro da parte dei critici più avveduti ed intelligenti — critici dei due campi — registrare frequenti accostamenti tra i generi letterari e la forma cinematografica: questo stesso numero di « Film-critica » ne rende testimonianza. Ed è naturale che la parte del leone in questo tipo di accostamenti sia toccata alla narrativa, così evidente appare il rapporto, la possibilità di suggestioni reciproche, di influenze dirette tra il respiro, il ritmo, l'estensione del romanzo e la rapidità risolutiva, l'animazione, la vita del cinematografo. Così è avvenuto che, con esattezza d'intuizione, non pochi narratori d'oggi, stranieri ed italiani, siano stati indicati come in possesso di una « tecnica » ricavata dal cinematografo; e sarà chiara l'allusione alla costruzione del romanzo, al collegamento degli episodi, al ritmo impresso loro, al taglio ed agli scorcì nuovi che si erano potuti ricavare. Ed ai narratori di questo tipo — io credo — dovrebbero soprattutto rivolgersi i produttori cinematografici per la ricerca di soggetti originali, o ridicibili dai loro racconti e romanzi, ricercando la collaborazione di quegli stessi scrittori alle sceneggiature.

Addirittura, poi, da qualche parte, si è sentito proporre un eguale rapporto di influenza tra il cinema e la poesia, e dunque a proposito di temi da questa assunti di recente, loro sviluppo, collocazione spaziale, ecc. ecc.: ma qui non è da segnalare, certo, la stessa avveduta esattezza d'intuizione. La poesia non è fatto che possa subire influenze di questo tipo: nella sua riuscita la poesia non deve nulla a temi, loro disposizione, loro costruzione nuova ed originale. Rapporti di questo tipo possono perciò valere non già per la poesia, ma per certi attuali sperimentatori della scrittura in versi (quanta poca in Italia la poesia, quanti i versificatori!).

Ma è certo che gli unici rapporti sensibili e degni di sviluppo si potevano porre tra il cinema e la narrativa: scambi reciproci, certo, suggerimenti assai vasti per una strada capace di imprevedibili aperture. Base essenziale di questo raffronto, s'è detto, quella certa meccanicità fatale (prevista meccanicità, e tuttavia fatale) dei più alti risultati drammatici del cinema, che trovava riscontro nella conce-

zione ardita di tanti schemi narrativi d'oggi (Faulkner e Vittorini, a non dir altro). Che se io dovessi, insufficientemente, indicare in quale specie di risultati i due generi trovano paralleli sviluppi, senza dubbio direi che è l'interesse drammatico quello che più li lega. Personalmente sono diffidente nei confronti dei risultati di pura poesia del cinematografo: credo, sento, registro in me, invece, quelli della presa drammatica, dell'accesso intrico di passioni che mi occupa e mi sostiene, in un ritmo incalzante, in una vena improvvisa e sostenuta che mi circonda, può far delirare. Ma prediligo anche il genere lieve, i mezzi toni, le mezze tinte, il gioco semplice e toccante della più libera fantasia, dell'estro più leggero: quegli aspetti che anche nel cinema potrebbero essere definiti come « minori ».

Di fronte ad alcuni films, assai importanti e discussi di questi ultimi anni, è però sembrato di poter proporre (e costituire) un nuovo confronto, un diverso ma fertile rapporto con un altro genere letterario, che narrativa non è, ma che tuttavia è prosa e che, seppure abbia avuto i suoi illustri precedenti in un'ampia tradizione classica, si è giovato di uno sviluppo di piena diffusione ed imitazione in questo '900, rispondendo ad un gusto che s'andava formando, parallelamente, appunto, al formarsi del gusto più preciso ed intelligente e critico per il cinema. Dico della prosa d'arte, della prosa poetica — dico di certi films neorealisti, quelli di Roberto Rossellini, ad esempio.

Emilio Cecchi recentemente, ristampando il suo aureo « Corse al trotto e altre cose », si è lungamente soffermato in un ampio studio sul « saggio » e sulla « prosa d'arte » per rintracciare ampi e illustri filoni tradizionali che stanno alle spalle di questi generi, per difendere la loro validità antica, e per rettificare certe avventate definizioni precedenti. Ma ad alcuno è parso che il suo studio apparisse « difettivo » almeno dove identificava la « prosa d'arte » con la « prosa poetica ». Giusta e necessaria definizione, seppure da parte del De Robertis tale distinzione sia stata fatta a vantaggio della « prosa d'arte », riconoscendo, invece, attribuzioni meno partitamente felici, e più volgenti al negativo o al vizio, alla « prosa poetica ». Ma a me pare che si debbano negare capacità o vizi prevedibili e presistenti a specifici « generi » letterari, giacchè la felicità compiuta non sta nel « genere » ma nei risultati che se ne ottengono (nessun risultato è stato ancora acquisito? Altri se ne potrebbero aggiungere). Inoltre mi avviene di credere e di sentire la validità di certi esempi che mi ricantano in mente: da Cardarelli o da Sbarbaro, da Barilli o da Campana, per stare tra i moderni, o addirittura dagli stessi « Appunti » leopardiani. Esempi che altro non possono essere se non « prosa poetica » o « poesia in prosa », termini instabili di uno stesso rapporto, ma affidati a quella vena improvvisa, a quel moto di canto che non

si trattiene, senza avere la maestria, il calcolo, il controllo perfettissimo della miglior «prosa d'arte»: frammenti, dico, frammenti in sé, specialmente, dati per tali; e frammenti ricavati, estraibili da un corpo o tessuto già disposto a questo genere di operazione: tessuto che risalta dalla particolare ispirazione, intendo, e che anche alla lettura risalta. Ed ecco che questa vena, questa inclinazione e possesso di mezzi espressivi e particolarità di interessi mi pare specifica e propria del lavoro di Rossellini.

Penso a «Stromboli» e ne ricordo l'intensità dei frammenti, il concorrere per risultati di attimi, appena, di tutti gli elementi di cui un regista possa disporre. Ricordate, durando il mancato acclimatemento della straniera appena arriva nell'isola vulcanica, il pianto di un bambino, e una specie di eccitata corsa — folle crescendo — quasi spersa e tuttavia eccitata, in un labirinto col crescere del pianto, presente ma introvabile, ed il «montare» del sottofondo sonoro? E così ancora in «Europa '51», e, più o meno, in tutte le prove di questo tra i più capaci e dotati nostri registi. Perché mi preme chiarire che questa impressione — se giusta — non vuole indicare limiti alle sue capacità (impossibilità di narrare o altro), giacché non potrà mai parere un limite per Cecchi o per Barilli, ad esempio, quello di non avere scritto romanzi. Si tratterebbe, invece, di diversa e varia natura: particolare ispirazione, inclinazione precisa.

E sento in questi giorni che il nuovo film messo in cantiere da Rossellini («Italia mia») si comporrà addirittura di decine e decine di episodi staccati e brevissimi. Sarebbe da parte del regista un lodevole riconoscersi, anche secondo quella sua natura lirica che s'è tentato di additare. Ma di Rossellini andrà sottolineato anche l'impegno morale, la volontà e il desiderio di toccare i temi vivi e veri della nostra civiltà, e di questo contrasto spirituale e sociale in atto (religione e errori, solitudine e pena), con fermezza e obbiettività, con fertile coraggio. Anche con gli inevitabili errori o acerbità, diamogliene atto, rispetto a tanta commercialità diffusa, o compiacenza, o polemica preconcepita.

LEONE PICCIONI

# Realismo, intelligenza della realtà

(Note sui rapporti fra pittura, teatro e cinema)

di

NICOLA CIARLETTA

Considerevole è stato l'influsso della pittura moderna sul teatro. Si deve ad esso se, per più versi, il teatro d'oggi tenda spessissimo a scivolare nel cinema.

La ragione di tale influsso è dovuta al fatto che il teatro moderno, al pari della pittura, ha sentito la mania di lottare contro il naturalismo cui ritenevasi costituzionalmente avvinto, data la sua tradizionale funzione di specchio della realtà. Come la tela per il pittore, similmente il palcoscenico per il drammaturgo appariva — quale era — nient'altro che un'illusione rivelatrice di un dualismo inconcepibile: pittura-realtà per l'uno, teatro-realtà per l'altro. Bisognava invece fare di tutto perché si riconoscesse a occhio nudo l'unica realtà che a ciascuno di essi più urgeva: la tela per il pittore, il palcoscenico per il drammaturgo. Una lotta a oltranza contro l'illusione — una lotta che ben può dirsi patrocinata dal realismo, ma da un realismo *sui generis*, riferito alla forma anziché al contenuto — si stabilì quindi nei due campi.

Si tentò, innanzi tutto, di rigettare il principio che la pittura dovesse rappresentare oggetti che, alla resa dei conti, sarebbero apparsi dissimulati e addirittura mistificati dai pennelli, dai colori, dalle vernici, ma principalmente dalle reali fattezze della tela, che a differenza di quegli oggetti inequivocabilmente tridimensionali, non contava che due dimensioni. In questo senso, la pittura abolì i chiaroscuri, le mezzetinte ecc. per imporsi, a mezzo dei puri rapporti di colore, come una realtà a se stante e scevra affatto dal pregiudizio di dover somigliare ad altre realtà. Né diversamente si comportò in seguito il teatro che tentò più volte di lasciare il palcoscenico disadorno, affinché — in ugua alla simulazione e a ogni forma di analogia — non sembrasse altro da ciò che effettivamente era: un palcoscenico.

Senza andare troppo indietro, basterà fermarsi al cubismo che, com'è noto, avendo rotti i ponti con lo spazio fisico, fece affidamento, per la collocazione delle sue immagini, unicamente sullo spazio pittorico. E fidando unicamente su questo, è ovvio che poté scomporlo a suo libito, riuscendo a mostrare — di una stessa immagine — contemporaneamente il tergo e il fronte. Una simile scomposizione dello spazio avrebbe, in seguito, tentato anche il teatro. Consideriamo, ad

esempio, un lavoro americano di Wilder o di Miller. Un tal genere di teatro ha subito, come la pittura, una scomposizione di piani che ha trasformato interamente l'essenza dell'opera teatrale. Quivi sono evocati simultaneamente personaggi e azioni concernenti tempi diversi: una situazione già scontata si ripropone realmente sulla scena accanto alla situazione in atto: talché la realtà — viva in carne e ossa — del personaggio drammatico, assurdamente scomposta, viene e ridursi a una simbolica apparizione affatto spettacolosa e fumistica.

La scomposizione dell'immagine ha provocato, nel teatro, la scomposizione del *tutto-tondo*, o diciamo meglio la dissoluzione della propria essenza, poiché l'essenza del teatro è data dalla presenza fisica e reale del personaggio, del suo « tutto-tondo » impenetrabile, che si pone, appunto per questo, come causa d'incomprensione e di tragedia. La quale causa d'incomprensione è, in definitiva, il *fato*, che spesso si conclude col crollo del personaggio, ossia con la dissoluzione « finale » del tutto-tondo. Di qui la collaterale e pregnante considerazione che il teatro, essenzialmente retrospettivo, è una ricognizione del *finale* che consiste in quel crollo.

Il cosiddetto realismo americano, a malgrado della primitiva istanza di togliere il teatro dal mondo della illusione per riconoscergli appieno la sua realtà autonoma, riduce tuttavia il teatro a mero illusionismo, in quanto rende possibile, a mezzo dell'intersecarsi di dimensioni e piani diversi, il coesistere di tempi eterogenei: il che è contraddittorio col teatro, in cui un tempo diverso — il futuro già congelato nel passato — incombe sul presente, è ovvio che non possa coesistere con esso.

In ultima analisi codesto genere di teatro è un preludio del cinema, con cui condivide l'esuberanza dell'azione documentale, a danno della parola, che perde tutta o quasi la sua virtualità di meditazione.

\* \* \*

Ecco un altro esempio dell'influsso della pittura moderna sul teatro. Fu nel programma dei *Fauves*, i quali scaricarono nel disegno tutta la foga passionale della loro immaginazione, di affidare al riverbero casuale della linea l'esito luminoso della realtà. La loro ricerca del colore puro, del colore della cosa, refrattaria a qualunque intrusione alteratrice degli occhi, fu agevolata da questo distacco della linea dalla superficie circoscritta. La linea era l'immaginazione, la superficie la realtà. L'immaginazione avrebbe dovuto solo occasionare, non già causare la realtà. Similmente, nel teatro di Brecht, il realismo cerca talora di giovare di tutti quegli elementi espressivi che, avvicinandosi più e più dappresso al vero, lo isolino alla fine e l'inducano a rivelarsi nella sua nuda realtà. Lo vediamo nel personaggio di Katrin in *Madre Coraggio*. Katrin è muta: pertanto la sua azione

consiste in una pura e semplice mimica, che di solito ripete ed estende i gesti degli altri personaggi, ma si apparta talora in solitudine e contrasta col movimento che intorno le si agita. Così, ad esempio, quando le truppe occupanti si accingono a stringere d'assedio la città vicina alla borgata dove sosta il carro di Madre Coraggio, e i presenti sulla scena si dispongono a pregare per i poveretti che laggiù dormono e che saranno presto massacrati, Kattrin interrompe a un tratto il suo inerte mimetismo, prende un tamburo e una scala, e salendo di soppiatto sul tetto di un casolare, incomincia a tamburellare per destare i dormienti della città. Sopraggiunti due gendarmi, Kattrin tira a sé la scala e il rullo del suo tamburo si fa più forte e impetuoso. La intera scena è invasa da questo rumore che vibra come un grido umano, e che è in effetti il grido di lei pieno d'ira e di fuoco. Brecht riesce, dunque, a dotare di voce una muta mercè l'esaltazione d'un oggetto inanimato, e a questo risultato giunge attraverso il « contrasto mimico », ossia attraverso una risorsa meramente visiva che ha già in sé gli elementi dell'azione cinematografica.

Questo è soltanto un aspetto del realismo « epico » di Brecht; altri, forse, ve ne sarebbero più efficaci come, ad esempio, la riduzione in « quadri tragici » dell'azione drammatica — che significa ricondurre il teatro nella sua matrice narrativa creando in modo anche più esplicito il passaggio al cinematografo.

Dirò solo, per concludere, che la lotta contro l'illusione, così viva nella pittura e nel teatro moderni, è sembrata talora assumere i caratteri d'una lotta contro l'arte stessa che — quanto ai mezzi di cui si serve — è pur sempre un'illusione rispetto alla realtà che esprime. Talché s'è parlato spesso di realismo, ma in un modo che oserei definire anarchico, e che contraddice alle ragioni stesse del realismo il quale deve essere inteso, non già nel senso della forma, ma in quello più intrinseco del contenuto. Nel qual senso esso non sarà mai altro che l'intelligenza della realtà. La vera differenza, infatti, tra realismo e non realismo, è preliminare all'arte, riflettendo — tutto sommato — l'intelligenza o meno dell'autore dinanzi alla realtà.

Ecco perché il cinema, in cui sono venute a convergere istanze antinaturalistiche che ebbero il primitivo torto di scambiare le illusioni deleterie prodotte da un male inteso contenuto con l'illusione più che legittima proveniente dai mezzi espressivi, trovandosi a disporre — quanto a mezzi — della fotografia, ossia del mezzo più diretto per apprendere la realtà, nonché di tante altre risorse proprie alla sua costituzione tecnica (quali la simultaneità, la reversibilità eccetera), ha potuto, senza por mente ad aride preoccupazioni formali, dedicarsi rettamente all'osservazione del contenuto e dare inizio all'odierno realismo.

NICOLA CIARLETTA

# Tra cinema e letteratura

di

ARNALDO FRATEILI

Si parla molto in questi anni di realismo nella letteratura, nel cinema, nelle arti figurative, e perfino nella musica. Disponendomi a parlarne anche io, sarà bene cominciare con l'intendersi sul significato d'una parola che, per servire a tanti usi, dice tutto e nulla.

Il realismo di cui parlo non ha rapporti con la filosofia perchè, se li avesse, dovrebbe muovere da un'infinità di punti di vista diversi ed opposti, dato che al concetto di realtà fanno capo tutti i problemi della conoscenza. E non è neppure strettamente letterario perchè i letterati, in fatto di realismo, fanno più confusione dei filosofi se Verga, che Capuana affermò essere un realista perchè vedeva il mondo qual'esso è nella realtà, fu viceversa definito un realista illuso da Pirandello, per il quale non esisteva una realtà oggettiva non avendo il mondo una realtà diversa da quella che gli dà ciascun uomo.

Diciamo dunque, in parole povere, che realismo è la rappresentazione di ciò che colpisce i nostri sensi in modo tale da farci passare la voglia di non considerarlo una realtà al di fuori di noi e contro di noi, una realtà per burla da poter trascurare per continuare ad andar vagando nei beati regni della fantasia e dell'astrazione. Una bomba, per esempio, può anche non essere una realtà oggettiva; ma di fatto produce un effetto disastroso per cui la nostra casa può essere buttata giù e noi spediti all'altro mondo. Non vale idealismo platonico nè relativismo pirandelliano a salvarci da una bomba quando c'è la guerra, o a darci del pane quando abbiamo fame, o a fornirci di denaro quando siamo in miseria.

La differenza tra realismo artistico dei tempi buoni e realismo artistico dei tempi cattivi consiste appunto nella diversità dei motivi che generano il movimento verso la realtà. Il primo è un movimento disinteressato, di natura estetica, che può prodursi in qualunque momento, e che ha caratteri piuttosto vaghi se realisti a modo loro furono anche Giotto nella pittura e Boccaccio nella narrativa. Il secondo è un movimento impegnato, di natura morale, che si produce negli artisti quando il loro animo si rifiuta di aderire a una realtà diversa da quella che li ha colpiti profondamente: a una realtà idealizzata, o magica, o a una surrealtà libera dai nessi del sentimento e della coerenza logica, contrapposibile alla realtà quotidiana.

Questo realismo impegnato, di natura morale, che qui è il solo che ci interessa, è strettamente legato con quel senso di responsabilità che sorge nell'artista, in quanto uomo, di fronte ad avvenimenti da cui deriva una sofferenza per l'umanità o per una parte di essa. In tali casi l'artista si sente uomo tra gli uomini, prima che artista; cerca di spiegarsi le cause e la logica di quegli avvenimenti dominati da un'apparente irrazionalità; per trovare questa spiegazione, comincia col rappresentare quella realtà che fa soffrire gli uomini.

Un primo realismo di questo genere è legato con la storia del nascere e dello svilupparsi delle lotte sociali, ed affonda quindi le sue radici nel secolo scorso. Ma sarebbe troppo lungo qui parlare del realismo verghiano, o del verismo zoliano, o di quel movimento verso la realtà che si manifestò nella letteratura americana sulla fine dello Ottocento. Mi limiterò perciò ad accennare a quel « realismo nuovo » che seguì come moto di reazione e di liberazione alla prima guerra mondiale, e di cui furono iniziatori in Francia Céline e Malraux, in America Anderson e Lewis, in Germania Doebelin, in Italia Moravia; passando poi subito a considerare il rinnovato moto di realismo seguito alla seconda guerra mondiale, e che si usa chiamare « neorealismo ».

Questo neorealismo non è un fenomeno soltanto italiano, ma mi pare che in Italia abbia avuto manifestazioni più pronte, decise, distese alle varie arti, che altrove. E' vero che, per quanto riguarda la letteratura, saggi d'un neorealismo italiano si erano avuti fin dal principio della guerra nei racconti di alcuni scrittori nuovi come *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, *Paesi tuoi* di Cesare Pavese, *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg; ma si trattò allora di un movimento di natura tutta estetica, influenzato dal realismo americano degli Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Dos Passos. Soltanto dopo la guerra, quando nel riprendere il loro lavoro gli scrittori si trovarono di fronte a una tremenda realtà che aveva precipitato il nostro paese in un abisso di rovine e di miseria, il neorealismo letterario italiano assunse un carattere proprio, spontaneo, imperioso, di esigenza morale.

Ed ecco allora molti scrittori, alcuni già provati ed altri alla loro prima prova, intenti a rappresentare quella tremenda realtà talora nei suoi aspetti attuali, talora nelle sue cause ricercate negli avvenimenti politici e sociali degli anni precedenti. E' il neorealismo di *Cristo s'è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, di *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, di *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini, di *Il compagno* e *La casa in collina* di Cesare Pavese, tanto per ricordare solo alcuni dei racconti che, rappresentando la realtà italiana dagli anni del fascismo a quelli del dopoguerra, hanno avuto più vasta risonanza.

Che questo nuovo realismo della nostra letteratura non sia di natura estetica, legato a una formula perentoria ed effimera come sono quelle delle mode letterarie, è provato dal fatto che esso si esprime nei modi più varii e che il suo campo d'osservazione, invece di restringersi col ritorno ad una normalità approssimativa, si va allargando ai più vari aspetti della società italiana contemporanea. E' insomma un realismo di fondo, non di superficie, che non si serve di una particolare tecnica potendo anche prendere le forme di una quasi fantasia come in *Vesuvio e pane* di Carlo Bernari, e che va investendo terreni diversi da quello della narrativa: la poesia come nel « manifesto del realismo lirico » dettato da Aldo Capasso, e il saggio sul costume contemporaneo come in *Il nostro tempo e la speranza* di Corrado Alvaro.

A parte le arti figurative che vorrebbero un discorso d'altro genere, il fenomeno del neorealismo s'è prodotto con gli stessi caratteri e per effetto delle stesse cause anche nel cinema; ma qui in modo più originale, tanto da aver fatto sentire presto la sua influenza anche sul cinema di altri paesi. Mi raccontò il regista Moguy che si trovava ad Hollywood quando fu proiettata *Roma città aperta* di fronte ad un pubblico formato di produttori, registi, attori, che l'effetto di questo film sui cineasti americani fu quello dell'« éclat d'une bombe ». Se ne sono visti presto gli effetti non solo nell'apertura del mercato americano ai nostri film, ma in una nuova verità di rappresentazione di molti film americani, a cominciare da *La città nuda* di Dassin.

Anche nel neorealismo cinematografico c'era un precedente — *Ossessione* di Luchino Visconti — nei primi anni della guerra; ma è un precedente di natura ancora estetica, che ha rapporti soltanto formali con l'imponente movimento verso la realtà che ha caratterizzato la ripresa del nostro cinema dopo la guerra, e che, dopo *Roma città aperta* di Rossellini, ha dato tanti film di primo piano da *Il sole sorge ancora* di Vergano a *Ladri di biciclette* di De Sica, da *Riso amaro* di De Santis a *La terra trema* di Visconti, da *Un giorno nella vita* di Blasetti a *In nome della legge* di Germi, da *Due soldi di speranza* di Castellani a *Il cappotto* di Lattuada.

Può darsi, come affermano alcuni, che al primo avvio del cinema italiano verso la rappresentazione diretta della realtà abbiano contribuito le condizioni in cui si trovò al momento della ripresa, senza teatri di posa e senza denari, costretto a lavorare in esterno con mezzi di fortuna. Ma, come per gli scrittori, quel volgersi dei registi alla realtà sociale fu anzitutto dovuto ad un'esigenza morale, che venne dal fondo della loro coscienza di uomini tra gli uomini.

ARNALDO FRATELLI

# Croce e la crisi del "formalismo",

di

LUIGI QUATTROCCHI

L'estetica di Benedetto Croce, e la critica letteraria e artistica che in lui e in altri ne ha tratto ispirazione, sono genericamente valutate, e più spesso criticate, come « formalistiche », troppo riguarde, cioè, del lato formale dell'opera letteraria o artistica e troppo poco del lato contenutistico dell'una o dell'altra. E lo stesso Croce, del resto, disse di accettare, per la propria filosofia dell'arte, la etichetta di « Estetica della forma », purchè, aggiungeva, si intendesse bene quel che si voleva dire, venendo in tal modo a far presente come la definizione in parola, presa in assoluto, lo soddisfacesse ma non completamente, e come egli si sentisse formalista, ma non nel senso usuale della espressione; per cui sarà necessario intendere quale particolare formalismo fosse il suo.

In realtà, se si rileggono le opere di estetica e di critica del Croce, sia quelle sistematiche come la grande *Estetica* o il *Breviario di estetica* o la *Aesthetica in nuce*, sia quelle saggistiche e polemiche, come i *Problemi di estetica*, o i *Nuovi saggi di estetica*, o la *Poesia* e via di seguito, si nota in lui una recisa presa di posizione contro il formalismo, particolarmente letterario, perchè il poeta e l'artista, affermava, devono avere qualche cosa da dire di cui si sono appassionati, e « la figura del poeta puro, dell'artista puro, cultore della pura Bellezza, scevro di umanità, è... non una figura, ma una caricatura » (*Aesthetica in nuce*, 1928). « Come potrebbe nascere quella sintesi estetica che è la poesia, se non la precedesse uno stato d'animo commosso?... E questo stato d'animo, che abbiamo chiamato sentimento, che cosa è altro mai se non tutto lo spirito, che ha pensato, ha voluto, ha agito, e pensa e desidera e soffre e gioisce, e si travaglia in se stesso? La poesia somiglia al raggio di sole che splende su questo buio e lo riveste della sua luce, e fa chiare le nascoste sembianze delle cose. Perciò essa non è opera da animi vuoti e da menti ottuse; perciò gli artisti che, mal professando l'arte pura e l'arte per l'arte, si chiudono verso le commozioni della vita e l'ansia del pensiero, si dimostrano affatto improduttivi, e tutt'al più riescono ad imitazioni dell'altrui o a un disgregato impressionismo. Perciò fondamento di ogni poesia è la personalità umana, e, poichè la personalità umana si compie nella moralità, fondamento di

ogni poesia è la coscienza morale ». (Ivi) L'artista « deve avere quella partecipazione al mondo del pensiero e dell'azione che gli faccia vivere, o per propria esperienza diretta o per simpatia con l'altrui, il pieno dramma umano ». (Ivi) Tutto ciò porta, evidentemente, ben lontano dal formalismo.

E già vari anni prima Croce, parlando di teatro, aveva detto: « L'esistenza di "tesi" nelle commedie, nei drammi, nei romanzi, e, in genere, nelle opere artistiche, presa per sè, non ha nulla di dannoso. Che cosa è una "tesi", nel significato in cui si adopera, in questo caso, la parola? Nient'altro che un giudizio morale, o anche semplicemente utilitario, concernente l'azione che l'uomo svolge in una determinata situazione: giudizio morale o economico, il quale, dando luogo poi a una regola empirica, applicabile, *mutatis mutandis*, al giudizio dei casi simili, viene detto tesi ». Ora « tutte le opere d'arte, che espongono azioni umane, lotte intorno a ideali, sforzi per raggiungere certi fini, contengono, insieme, tesi; e se ne possono scoprire nell'*Iliade* come nelle tragedie di Eschilo, nel poema dantesco come nei drammi del grande inglese. Né potrebbe non esservi, per effetto di quella "personalità", che è nel fondo di ogni vera opera d'arte e nella quale risuonano anche le corde morali o utilitarie, quando siano toccati fatti apprensibili o giudicabili sotto quegli aspetti. Tutt'al più può accadere che un artista non porti la propria attenzione sulle lotte morali; o che, portandovele, resti perplesso nel giudizio da darne e nella regola correlativa; o, infine, che abbia così torbido senso morale da inclinare alle cause peggiori. Ma e la perplessità e il parteggiare per le cause peggiori sono, anch'essi, giudizi, per quanto incerti e riprovevoli. Chi volesse scacciare i giudizi morali dalla poesia dovrebbe escluderli anzitutto dall'animo umano; e, se l'arte rappresenta la realtà, è realtà anche la morale, come realtà è l'amore, l'entusiasmo, l'odio o un tramonto di sole. In forza dei giudizi morali, sparsi nelle loro opere, noi siamo in grado di stabilire gli ideali che gli artisti vagheggiano (quando li vagheggiano) intorno alla vita e alla società, intorno allo Stato, alla famiglia, alla patria, alla religione ». (*Dispute di critica teatrale*, 1905, in: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*). L'arte vera, dunque, deve essere arte a tesi, cioè arte che pone in ben alto rilievo il proprio contenuto morale o politico o religioso; e se l'arte a tesi deve esser condannata, « la ragione vera della condanna è... che per "arte a tesi" non s'intende già quella che contiene in qualche modo una tesi, ma quella che la contiene non risolta nella rappresentazione artistica » (Ivi).

Si potrebbe continuare per molto ancora nel citare brani, perchè, pur nel variare del suo pensiero riguardo ai problemi estetici, a seguito del suo continuo rivedere su di essi, Croce non ha mai abbandonato il suo punto fermo in proposito, che è quello di dichiarare non poetiche

poesia e arte formalistiche, e di esigere sempre per esse, al contrario, un ben vivo e palpitante contenuto umano.

Eppure, anche il Croce, come da se stesso si è definito, era formalista, nonostante il suo interesse per il contenuto umano dell'opera d'arte. Questo interesse era ben concreto in lui, e non fu mai smentito, ma in ultima, per lui, unico elemento di giudizio per discriminare poesia da non-poesia era la bellezza, e null'altro che la bellezza, forma quindi e soltanto forma. Ogni opera d'arte, per esser tale, deve avere un suo ricco e sostanzioso contenuto, senza il quale non potrebbe neppur sussistere in alcun modo, ma, aggiungeva, non è per quel suo contenuto che si pone e si impone come opera d'arte, bensì unicamente per la trasfigurazione lirica che di quel contenuto ha fornito il poeta, cioè per l'elemento tutto formale che nel fatto, o nell'insieme di fatti accolti come contenuto, non si ravvisa e che il poeta, e lui soltanto, ha saputo ravvisare e donare. « Per la poesia occorre la poesia,... la genialità poetica, senza la quale tutto il rimanente è la catasta di legna che non brucia perchè non ci è modo di appiccarle il fuoco ». (*Aesthetica in nuce*).

Di qui, cioè dal riconoscimento della poeticità dell'opera d'arte nel solo suo elemento lirico, alla piena indifferenza nei riguardi del contenuto dell'opera stessa, non è breve il passo, ma la strada, in certo modo, può apparire già spalancata; e se il pensiero di Benedetto Croce non giustifica affatto che in essa ci si inoltri, resistendo anzi egli tenacemente nel suo umanistico classicismo estetico, sta però il fatto indubitato che dal suo pensiero, mal compreso sia pure, ha tratto alimento tanta critica formalistica, anzi astrattistica, che appare, storicamente e moralmente, condannata. Croce, per la sua « Estetica della forma », esigeva una particolare comprensione, quella appunto che in genere non si è avuta; e si è fatta critica sulla falsariga del suo pensiero dimenticando, di questo, struttura e implicazione, quelle che ad esso forniscono fisionomia e vigore e unitarietà, pur nel dinamismo che dall'interno lo anima.

Fondamentale premessa per Benedetto Croce è la fede immanentistica, cioè la fede nella unità del reale nella creatività della vita, dialetticamente ritmata, dello spirito umano. Nell'immanentismo del Croce sono stati segnalati sbandamenti anche assai gravi, e in ciò appunto si è esercitata la critica filosofica, particolarmente quella ispirata a un simile ma più assolutizzato principio; comunque, però, è unicamente alla immanenza che il Croce si richiama, l'abbia egli o meno rispettata nel tessuto logico del suo pensiero; e per capire Croce bisogna ricordarsi di ciò, bisogna ricordarsi in virtù di quale premessa egli possa parlare dell'opera d'arte come di sintesi estetica di forma e contenuto, in cui l'uno nell'altra vivono inscindibilmente, e non è arte né la forma astratta in sé, né il bruto contenuto non ancor formalizzato, ma sola-

mente la loro sintesi, che è la prima sintesi del pensiero teoretico, il quale poi sarà logico, cioè penserà secondo le categorie universali e concrete della storia. Senza l'atto di fede immanentistica non ci sarebbe né la sintesi estetica né la sintesi logica, strutturate l'una e l'altra in quel modo che il Croce indica. Con quell'atto di fede, il formalismo di Croce è davvero ben altra cosa dal vuoto formalismo usuale, ma senza quell'atto di fede i due elementi, forma e contenuto, componenti la sintesi di nuovo si duplicano, e Croce può apparire infine ispiratore di quel formalismo che egli apertamente ha combattuto e che, in realtà, non è dato rintracciare nel suo pensiero. Preoccupato come egli era, più che di ogni altra cosa, di ben distinguere e di ben definire limiti e caratteri dei diversi domini del vivere spirituale, Croce insisteva, con accentuazione polemica, sul lato formale dell'opera d'arte, perchè solo per esso l'opera d'arte si differenzia, nell'ambito della umana attività, dalle opere dello spirito diversamente ispirate e diversamente realizzate; solo per la forma, e per la sua forma di espressione liricamente dettata, l'opera d'arte si differenzia dal pensiero logico, ancora nel seno dello spirito teoretico, come si differenzia dall'atto politicamente interessato o moralmente vissuto; per cui può giungersi persino a dire, e Croce talora ha detto, che l'artista in quanto tale non è moralmente responsabile, cioè che la sua operosità di poeta lo porta in una sfera in cui non sono più validi canoni morali di valutazione; ciò che vale quanto dire che, nella totale moralità dell'uomo, l'artista crea valori che in se stessi trovano giustificazione e da se stessi forniscono il metro onde giudicare, affermazioni, tutte queste, rischiose e comprensibili solo nel contesto del pensiero che le contiene, ma in genere mal comprese e ispiratrici di un'arte e di una critica di autentico indifferentismo morale.

Quell'atto di fede, necessario per entrare nel vivo del pensiero crociano, è proprio il coefficiente che è venuto a mancare nelle coscienze; per cui il pensiero estetico di Croce è apparso infine senz'altro formalistico, per l'accento che egli poneva su tale lato della sintesi estetica come differenziante la sua vera natura, e come formalistico è stato accolto o criticato.

In altre parole, la crisi del crocianesimo, nonchè la crisi da esso causata nell'arte e nella critica d'arte, non è puramente estetica ma metafisica. Ancora oggi, e può dirsi immutabilmente per sempre, l'esperienza critica che ciascuno può per sè vantare e in se stesso analizzare porta a dar ragione al Croce, perchè, qualunque opera d'arte si intenda prendere in esame, in ultima la valutazione che se ne dà è sempre su elementi non già astratti né di contenuto ma formali, cioè, proprio come diceva Benedetto Croce, sul tono lirico che il poeta, ed egli soltanto, ha saputo infondere al contenuto umano da lui preso a poetizzare. Ma questa ragione che è doveroso riconoscere al Croce, conforme alla stessa

esperienza psicologica e operativa della propria attività critica, poi per più lati viene scalfita, subentrando fattori nuovi che la logica immanentistica del pensiero crociano non contempla ma che pure si sentono urgere pressantemente alla coscienza.

Si è fatta, è molto se ne è parlato in sede critica, un'arte realistica, o neo-realistica, particolarmente nella cinematografia, arte che il Croce praticamente ignorò, avendo preso posizione al riguardo solo una volta alcuni anni addietro (v. *Bianco e nero*, 1948, N. 12), senza che almeno a quanto risulta, se ne dessero precedenti o successive ripercussioni. Questa arte realistica cinematografica ha creato anche opere di altissima poesia, che valorizzano questo genere d'arte a tal punto che se ne è voluta fare, da parte di molti critici, l'unica strada ancora aperta al film per non cadere nel baratro, sempre spalancato davanti al suo cammino, del commercialismo, per essere ancora arte e non mestiere. Ora, in tale atteggiamento, gli elementi vitali del crocianesimo restano ancora validissimi; anche nell'arte realistica si distingue poesia da non-poesia unicamente secondo elementi formali, perchè l'opera d'arte realistica non è autentica opera d'arte perchè realistica ma perchè poetica, cioè perchè resa liricamente e trasfigurata nella espressione bella; e vale ancora quanto affermava il Croce, che non è criticabile l'arte a tesi, sociale o psicologica che sia, ma l'opera in cui la tesi resta priva di tono lirico, non poetizzata, brutto contenuto. Una critica davvero valida tutto ciò deve senz'altro accettarlo, per non cadere in sciatte generalizzazioni vuote di senso; eppure si nota che non tutto in tale critica crocianamente ispirata è contemplato in concreto, e la critica militante, anche quella bene avveduta e bene impostata, cerca di tracciarsi altre vie, senza pretendere a una maggiore logicità, spesso anzi proprio conoscendosi meno logica, ma preoccupandosi di un'altra coerenza, non più logica ma latamente umana. Croce, dicendo ben alto della esigenza imprescindibile di un concreto contenuto umano perchè l'opera d'arte sia tale, credeva di aver tutto risolto, e nella sintesi poetica dava la composizione tutta in sè ben rifinita dell'astratto emergere, dell'uno sull'altra e viceversa, di forma e di contenuto. Ma il dramma umano, di cui il Croce parlava come di fonte da cui di necessità deve il poeta attingere per operare in esso, è apparso troppo distante, già in qualche modo formalizzato, filtrato in schemi che già lo avevano devitalizzato, già controllato da un pensiero anticipatamente ottimistico. Ma la vita, questa complessa struttura di logici e di illogici elementi psicologicamente sentiti fra loro in perpetua contrastata animazione, è altra cosa, e talora appare del tutto sovrastante le possibilità di controllo, sia pur solo di riflessione, da parte dell'uomo. E allora, chi voglia fare di questo schiacciante dramma contenuto d'arte, e chi giudica dell'opera che se ne origina, non possono più accettare come soddisfacente la sintesi estetica

di cui il Croce parlava; quel contenuto prepotentemente emerge ancora dalla forma che lo ha poetizzato, trasbordante fuori della sintesi, accentratore in sè di un interessamento esclusivo che ripugna alla logica estetica ma non a quella della umana realtà più vitalisticamente intesa.

La stessa espressione di « arte realistica » denuncia evidente il difetto logico basilare, perchè si definisce con una aggiunta — « realistica » — estranea alla sua vera essenza estetica; ma c'è in essa espressa una adesione al mondo quale è, una sincera presa di posizione in esso, che supera ogni logica restrizione. Nel vocabolario di Benedetto Croce non si trovano le parole « sofferenza », « dolore », « angoscia », « trepidazione »; il mondo ne è invece tutto contessuto, e l'artista, il critico questo non possono dimenticarlo. Essere integralmente crociani, oggi, suona a irrisione per la sofferenza degli altri e anche nostra. L'estetica di Croce appare sempre più come un monumento storico di alta poderosità, crollato nelle sue premesse non tanto per interno contraddirsi, quanto per esteriore sfaldamento; il suo formalismo, tutt'altro che astratto nelle esigenze da cui mosse e nello spirito in cui si è strutturato, cade infine nell'astrattezza, dettato com'è ad uomini per i quali tanto più difficile appare, ormai, vivere in serena fatica dei valori di cui lo spirito si alimenta.

LUIGI QUATTROCCHI

# 20th Century Fox

porge ai nostri lettori  
i suoi migliori auguri per le feste  
e annuncia per il 1953 due eccezionali  
Technicolor

## Le nevi del Chilimangiaro

con GREGORY PECK, SUSAN HAYWARD e AVA GARDNER

## Il grande Gaucho

con RORY CALHOUM e GENE TIERNEY



## UNA LETTERA SUL NEOREALISMO

*Caro signor Bruno,*

La ringrazio di avermi chiesto un saggio, ma mi voglia anche scusare se debbo declinare il suo gentile invito.

In questo momento sono molto preso, ma a parte ciò debbo dirle schiettamente che non saprei come fare a redigere uno scritto sul «realismo», cioè su cosa di cui tanto si parla e si scrive, ma della cui consistenza reale io non riesco a rendermi conto, dato che le produzioni — artistiche o non artistiche — che vengono contrassegnate con questa etichetta a me sembrano diversissime fra loro e non accomunabili se non per caratteri generici o di mero contenuto o materia. E' anche vero — per equilibrio e completezza — che, come spesso avviene, le teorie o poetiche espresse e promosse hanno qualche volta influenzato la produzione di alcuni registi, segnando la loro opera con interventi intenzionali e corposi, che tuttavia, appunto per il loro carattere di partecipazione, si isolano come impersonali ed alla fine caduchi come ogni elemento di cronaca particolare, e di per sé poco assai rivelano sull'autentico linguaggio degli artisti cinematografici.

Mi troverei, come vede, in ogni caso molto a disagio fra scrittori che — stando a ciò che mi dice, ed anche a ciò che di essi ho talvolta letto — sono tutt'altro che usi a operare le distinzioni, che invece a me paiono le sole concrete condizioni di comprensione, in quanto tali distinzioni altro non sono che i risultati di una aderente lettura o ricostruzione delle espressioni.

CARLO L. RAGGIANTI

### IL MULINO

RIVISTA MENSILE DI ATTUALITA' E CULTURA

Il numero 13 (novembre) 1952 contiene fra l'altro:

FRANCESCO COMPAGNA: « Nazionalfascismo » nel Mezzogiorno. — NICOLA MATTEUCCI: « Le crisi dell'umanesimo ». — GUIDO QUAZZA: Giolitti, Albertini e la guerra.  
Completano il fascicolo: Note, Discussioni, Schede.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: VIA MONTEBELLO 8-B — BOLOGNA  
C. C. P. 8/12926

Ogni fascicolo di 48 o 64 pagine L. 60  
Abbonamento annuo L. 600 - Estero il doppio

## IL GRANDE GAUCHO

TECHNICOLOR

con RORY CALHOUN - Gene TIERNEY

Regia

JACQUES TOURNEUR

20th CENTURY FOX



## Le nevi del Chilimangiaro

TECHNICOLOR

con Gregory PECK, Susan HAYWARD, Ava GARDNER

Regia

HENRY KING.

20th CENTURY FOX