

# FILM CRITICA

Direttore *EDOARDO BRUNO*

FONDAZIONE  
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA  
BIBLIOTECA



LA PORTA DELL'INFERNO  
(R. K. O.)

Inventario Libreria  
n° 4836  
S. M. Eisenstein 8974  
Barbaro, Rossetti, Tosi  
Cosulich, Ghelli, C.

61  
152  
mensile,  
LIRE 100

# Olivetti Studio



## LA COPERTINA:

FARLEY GRANGER e ADELE JERGENS in una scena de «LA PORTA DELL'INFERNO», un film prodotto da Samuel Goldwyn (titolo originale: «The Edge of Doom») del quale Dana Andrews e Joan Collins sono altri due interpreti, che sarà presentato tra breve su tutti gli schermi

italiani dalla RKO. Diretto da Mark Robson, uno dei registi affermatosi a Hollywood nell'ultimo biennio, è senza dubbio uno dei film più audaci prodotti dall'industria cinematografica. E' interessante sapere che Samuel Goldwyn ha dichiarato: «Questa è l'opera di cui io più mi sento fiero».

FONDAZIONE  
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA  
BIBLIOTECA

ANDRE LE GALL domina questa amara vicenda costringendo lo spettatore a soffrire della sua tragedia, mentre l'enigmatica FRANÇOISE ARNOULD ci lascia nell'aspettativa nella perplessità e nella "febbre di desiderio,,.

# FEBBRE DI DESIDERIO

UN FILM NEO-REALISTA FRANCESE

Regia di Willy Rozier



Inventario Libri  
n° 4836  
8974

UN FILM VERAMENTE GRANDE!



# L'EREDITIERA

PREMIATO CON 5 OSCARS

LA  
FA  
in  
FE  
Go  
Do

**REGIA :** William Wyler

**INTERPRETI:** Olivia de Havilland, Montgomery Clift, Ralph Richardson, Miriam Hopkins

È UN FILM PARAMOUNT

# FILMCRITICA

mensile di studi cinematografici

VOLUME 1, numero 1

DICEMBRE 1950

## CONTIENE,

MACBETH	2
PREMESSA	3
DICKENS E IL CINEMA AMERICANO	Eisenstein 4
SERVITÙ E GRANDEZZA DEL CINEMA	Barbaro 8
IL FENOMENO H. G. CLOUZOT	Cosulich 12
NEO-REALISMO AMERICANO	Ghelli 16
CINEMA SCIENTIFICO	Tosi 19
I CIRCOLI DEL CINEMA	Rossetti 23
FRANCESCO GIULLARE DI DIO	25
MICIURIN	Calderoni 26
I FILM	Bruno 28

---

### COPYRIGHT FILMCRITICA

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: Viale Saffi 20 - Telefono 58.71.19

Redazione: Piazza S. Marco 51 - Telefono 68.46.63

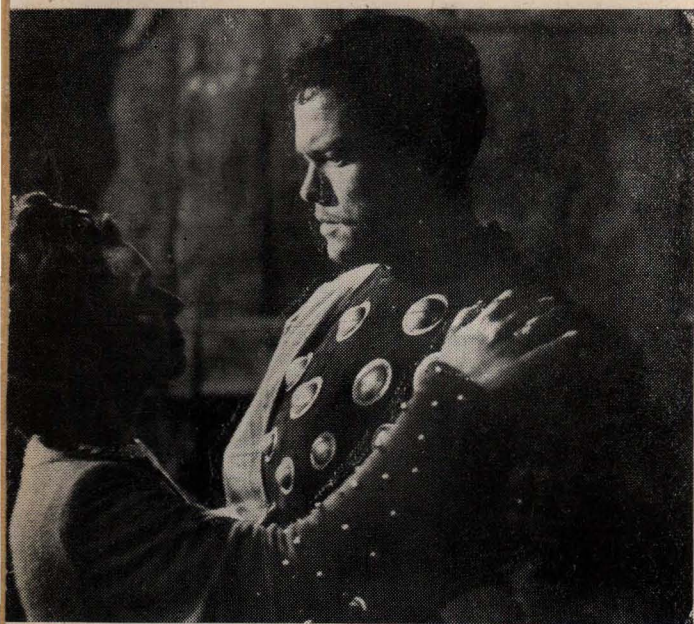
Editore: E. BRUNO - Tipografia "Artistica,, Via del Babuino 12

abbonamento annuo lire mille

Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o presso le segreterie dei Circoli del Cinema.

*Inventario libri*  
n.° 4836

8974



## MACBETH

WELLES



REGIA: Orson Welles

FOTOGRAFIA: J. L. Russel - MUSICA: Jacques Ibert

SCENOGRAFIA: J. Mc Carthy jr. e Jane Redd

INTERPRETI: O. Welles, Jeannette Nolan, Dan O'Herlihy

# PREMESSA,

DA più parti si è espressa assai seriamente la necessità di rivedere certi atteggiamenti critici ancor troppo legati a schemi di comodo, escogitati negli anni di costrizione politica quando si preferiva ripiegare nella formula del cinema cinematografico per eludere i problemi più concreti di quella società.

Oggi per portare un contributo serio a questa esigenza di revisione, per spezzare i legami di un atteggiamento inutilmente formalistico, vede luce questa nostra rivista. Se ieri era ancora lecito dimostrare che il cinema è arte oggi si dovrà vedere quale importanza assuma nel cinema, arte di collaborazione, la tesi, che unifica, appunto, il lavoro comune. E si dovrà anche vedere fino a che punto la società influisca sul cinema, influisca, in una parola, sull'arte.

Cultura, realtà, poesia, non possono escludersi o ignorarsi a vicenda. Sono troppo intimamente connesse tra loro perchè l'arte possa solo considerarsi come un processo di astrazione e non come qualcosa di vivo, di concreto, di reale, come storia dell'umanità in evoluzione. Un cinema che prescindendo dalla verità, un cinema che non sia l'espressione di un determinato periodo della società rischia di restare solo un gioco fine a se stesso.

Per questo « *Filmercritica* » non è una rivista antologica, non è, cioè, inutile collezione di buoni scritti: piuttosto « *Filmercritica* » vuole aver sin dall'inizio un carattere concreto e reale come concreta e reale è l'arte del nostro tempo.



Un gruppo dickensiano da "Way Down East,, (1920 21) di D. W. Griffith. Al centro Lilian Gish

S. M. EISENSTEIN

## 1 - DICKENS e il cinema americano

FU LA CALDAIA ad incominciare...

Così Dickens inizia il suo « The Cricket on the Hearth ».

« Fu caldaia ad incominciare... ».

Che cosa potrebbe essere più lontano dal film! Treni, cow-boys, inseguimenti... E « The Cricket on the Hearth »?

« Fu la caldaia ad incominciare »! Ma per quanto possa sembrare strano, anche i film stavano bollendo in quella caldaia. Da qui, da Dickens, dal romanzo dell'epoca vittoriana, nascono le prime inquadrature dell'estetica del film americano, legate per sempre al nome di David Wark Griffith.

Per quanto a prima vista possa non sembrare sorprendente, ciò appare incompatibile con le nostre tradizionali concezioni del cinema, in particolare con quelle associate nella nostra mente al cinema ameri-

cano. Nella realtà dei fatti comunque, questa relazione è organica, e la linea « genetica » della discendenza è del tutto fondata.

Esaminiano intanto quella terra, dove, per quanto non fosse il suo luogo di nascita, il cinema certamente trovò il suolo adatto per crescere sino a dimensioni senza precedenti ed inimmaginabili.

Sappiamo dove il cinema per la prima volta apparve come un fenomeno di diffusione mondiale. Conosciamo l'inscindibile anello di congiunzione tra il cinema e lo sviluppo industriale dell'America. Sappiamo come produzione arte e letteratura riflettano la larghezza e la costruzione capitalistica degli Stati Uniti. E sappiamo anche che il capitalismo americano trova il suo più acuto ed espressivo riflesso nel cinema americano.



Ma quale possibile identità esiste tra questo Moloch di industria moderna col suo vertiginoso ritmo di città e di metropolitane, il suo rombo di competizioni, il suo uragano di affari di borsa da una parte... e la pacifica e patriarcale Londra dell'epoca Vittoriana dei romanzi di Dickens, dall'altra?

Incominciamo con questo « ritmo vertiginoso », questo « uragano », e questo « rombo ». Questi sono termini usati per descrivere gli Stati Uniti da persone che conoscano quel paese solo attraverso i libri, libri limitati quantitativamente e non troppo accuratamente scelti.

I visitatori di New York si rimettono presto dal loro stupore di fronte a questo mare di luci (che è realmente immenso), a questo uragano della Borsa (il cui simile non si trova in realtà in nessun altro posto) e a tutto questo rombo (quasi sufficiente ad assordare una persona).

Per quanto riguarda la velocità del traffico uno non può esserne sopraffatto nelle strade della metropoli per la semplice ragione che la velocità non può esistervi. Questa imbarazzante contraddizione ha le sue radici nel fatto che le automobili, provviste di potenti motori, sono talmente compresse le une accanto alle altre da non poter muoversi più velocemente di striscianti lumache da un blocco all'altro, fermandosi ad ogni incrocio non solo per la folla dei pedoni ma anche per il traffico che si trascina in senso trasversale.

Man mano che si procede così lentamente tra il ghiacciaio tanto strettamente compresso degli altri esseri umani che siedono in macchine simili di grande potenza e muovendosi impercettibilmente, si ha tutto il tempo per pensare alla dualità che è dietro la faccia dinamica dell'America, ed ai profondi legami di questa dualità in ognuno ed in ogni

cosa che siano americani. Mentre il vostro motore da novanta cavalli vi trascina a scatti da un blocco all'altro lungo le strade profondamente incassate tra le alte pareti, i vostri occhi vagano sulle lisce superfici dei grattacieli. Alcuni pensieri si insinuano pigramente nel vostro cervello: « Perchè non sembrano tanto alti? », « Perchè con tutta la loro altezza debbono sembrare così delicati, familiari e provinciali? ». E di colpo vi accorgete del « trucco » con cui i grattacieli vi hanno giocato: benchè essi abbiano molti piani, ciascun piano è molto basso. Immediatamente il torreggiante grattacielo appare costituito da un certo numero di case di provincia ammucciate le une sulle altre. Basta soltanto andare fuori dai limiti cittadini, o in alcune città, appena fuori il centro della città, per vedere le stesse costruzioni non ammucciate le une sulle altre a dodici, a cinquanta, a cento alla volta, ma disposte in file senza fine di magazzini e villini a uno a due piani lungo le strade centrali o lungo quelle periferiche semi rurali. Spesso si incontrano reggimenti di grattacieli che hanno avanzato in profondità verso la campagna tessendosi intorno la loro densa rete di binari; ma nello stesso modo l'America delle piccole città agricole sembra aver invaso tutto all'infuori del solo centro delle città. A volte girato l'angolo di un grattacielo ci si trova faccia a faccia con qualche abitazione di stile coloniale apparentemente venuta a cadere da qualche lontana piantagione della Louisiana o dell'Alabama proprio qui, nel centro di una città di affari.

Ma là, dove questa ondata provinciale ha portato più che un villino qui o una chiesa là (rodendo via un angolo di quella moderna e monumentale Babilonia che è « Radio City »); o un cimitero inaspet-

tatamente lasciato indietro proprio nel centro di un quartiere di affari, o la biancheria del quartiere italiano stesa ad asciugare che sbatte nel vento proprio girato l'angolo dietro Wall Street, questo bonario e vecchio provincialismo si è sviluppato all'interno, negli appartamenti annidandosi nei gruppi intorno ai caminetti, con le soffici poltrone di vecchi tra i mobili e i centrini di merletto che coprono le meraviglie della tecnica moderna: frigoriferi, macchine lavatrici, radio.

Per comprendere Griffith occorre visualizzare un'America costituita da qualcosa di più che da visioni di macchine sfreccianti, di treni aerodinamici e di inesorabili catene di montaggio. Si è obbligati a comprendere altrettanto bene questo lato dell'America, America tradizionale, patriarcale, provinciale. Ed allora potrete essere meno stupiti di questo collegamento tra Griffith e Dickens.

I legami di ambedue queste Americhe sono strettamente legate nello stile e nella personalità di Griffith come nella più fantastica delle sue sequenze dal montaggio parallelo.

Quello che è più curioso è che Dickens sembra aver ambedue le linee dello stile di Griffith, riflettenti le due facce dell'America: America Provinciale ed America Superdinamica.

Ciò si può avvertire subito nel Griffith « intimo » della vita americana contemporanea e passata dove Griffith è profondo, in quei films dei quali egli mi disse: « Essi erano fatti per me stesso e venivano invariabilmente rifiutati dagli esercenti ».

Ma siamo un poco stupiti quando vediamo che la costruzione del Griffith « ufficiale » e della sontuosità, il Griffith del ritmo tempestoso, dell'azione vertiginosa e degli inseguimenti che tolgono il respiro è stata ispirata anche essa dallo stesso Di-

ckens! Ma vedremo quanto ciò sia vero.

Prima il Griffith « intimo » ed il Dickens « intimo ».

« Fu la caldaia ad incominciare ».

Non appena ci accorgiamo che la caldaia è un tipico Primo Piano, esclamiamo: « Perché non ce ne siamo accorti prima »? Naturalmente questo è il più puro Griffith! Quante volte abbiamo visto un simile primo piano all'inizio di una sequenza, di un episodio o di tutto un film di Griffith? « Incidentalmente, non dobbiamo dimenticare che uno dei primi suoi films era basato su « The Cricket on the Hearth ».

Certamente questa caldaia è un tipico primo piano griffithiano. Un primo piano saturo, ora ce ne avvediamo, di tipica « atmosfera » dickensiana della quale Griffith, con eguale maestria, può involuppare la faccia severa della vita in « Way down East » e la faccia morale fredda come il marmo dei suoi personaggi che spingono la colpevole Anna (Lilian Gish) sulla oscillante superficie di una lastra di ghiaccio presa nel vortice.

E non è la stessa implacabile atmosfera di freddo che è data da Dickens, ad es., in « Dombey and Son? » L'immagine di Dombey è rivelata attraverso la freddezza e l'orgoglio. E l'impronta del freddo giace su ognuno e su ogni cosa, ovunque, è uno dei mezzi più espressivi per rivelare il mondo interno e l'aspetto etico dei personaggi stessi.

Possiamo riconoscere questo particolare metodo di Dickens negli inimitabili caratteristi di Griffith che sembrano giungere sullo schermo direttamente dalla vita. Io non posso ricordare chi siano le due persone che parlano in una delle scene strada nello episodio contemporaneo di « Intolerance » ma non dimenticherò mai la maschera del passante

che col naso puntato in avanti tra gli occhiali e la barba cespugliosa, camminava con le mani dietro la schiena come se fosse ammanettato. Col suo passare egli interrompe il più patetico momento nella conversazione del ragazzo sofferente e della ragazza; io non posso ricordare quasi niente della coppia ma questo passante, che è visibile nell'inquadratura solo per pochi fuggenti momenti, è ora vivo dinnanzi a me e non ho più visto il film da vent'anni.

Occasionalmente queste indimenticabili figure effettivamente giunsero nei films di Griffith quasi direttamente dalla strada; una comparsa si sviluppava nelle mani di Griffith in una stella; il passante che probabilmente non sarebbe stato più ripreso; e quell'insegnante di matematica che fu invitato ad interpretare un terrificante macellaio in « America » — Louis Wohlheim — che terminò la carriera cinematografica così iniziata con la sua mirabile interpretazione di « Kat » in « All Quiet on The Western Front ».

Queste stupende figure di simpatici vecchi sono anche essi completamente nella tradizione di Dickens e queste nobili e leggermente unidimensionali figure di tristi e fragili fanciulle e questi ciarloni rurali e strani, vari personaggi. Essi sono specialmente convincenti in Dickens, quando egli li usa brevemente in qualche episodio.

« L'unica altra cosa che va notata (Pecksniff) è che qui, come quasi in qualsiasi altro luogo nei romanzi i personaggi risultano migliori quando meno hanno da fare. I personaggi di Dickens sono perfetti sintanto che egli può tenerli fuori dalle sue storie. Bumble è divino sino a quando un oscuro e pratico segreto gli è affidato... Micawber è nobile quando non fa nulla; ma è assai poco convincente quando spia Uriah Heep... Similmente, mentre Pecksniff è la

cosa migliore nella storia, la storia è la cosa peggiore in Pecksniff ».

Libere da questa limitazione, e con l'amedesima credibilità, i personaggi di Griffith divengono da figure episodiche, affascinanti e rifinite immagini di gente viva, di cui il suo schermo è così ricco.

Anzichè entrare dettagliatamente in questo argomento, torniamo piuttosto al fatto più ovvio, l'evoluzione di quel secondo aspetto dell'artigianato creativo di Griffith come mago del ritmo e del montaggio: un aspetto nel quale è sorprendente ritrovare la medesima origine vittoriana.

Quando Griffith propose ai suoi produttori la novità di un « montaggio parallelo » per la sua prima versione di « Enoch Arden » (After Many Years, 1908) questa è la discussione che ebbe luogo, secondo quanto citato da Linda Arvindson Griffith nei suoi ricordi dell'epoca della *Biograph*:

« Quando Griffith suggerì di far seguire alla scena che mostrava Annie Lee in attesa del ritorno del marito un'altra che mostrava Enoch abbandonato in un'isola deserta, ciò apparve troppo sconvolgente. - Come potrete raccontare una storia saltando così qua e là? La gente non capirà di che si tratta.

— Bene — disse Griffith — Dickens non scrive forse in questo modo?

— Sì ma si tratta di Dickens; si tratta di scrivere un romanzo; questo è differente.

— Oh non troppo: queste sono storie narrate per immagini: non è tanto differente ».

Ma, per parlare in modo del tutto franco, tutto lo stupore che nasce su questo argomento e l'apparente sorpresa di una tale affermazione può essere ascritta solo alla nostra ignoranza di Dickens.

(continua)

# SERVITU' E GRANDEZZA DEL CINEMA

di UMBERTO BARBARO

folia, (di certi film nordici, e, per esempio, in quelli di Asta Nielsen); tutto questo ingenuo e aggrovigliato tessuto di assurdità, rispecchiava, nonostante tutto, sotteraneamente, e quasi sempre involontariamente, una realtà sociale inoppugnabile; anche se confezionati cinicamente in base a finalità affaristiche e di cassetta, quei film indicavano in definitiva: da quale parte fosse, già all'alba del secolo XX, la semplicità dei costumi e la purezza della vita, e da che parte fosse la sordida avidità e la sfrenata corruzione. Indicavano soprattutto, con l'ingenuità del *lieto fine* di prammatica, come riconosciutamente fosse dalla parte del popolo il desiderio, l'aspirazione il bisogno di giustizia.

Alcuni di quei film non mancavano certo di valore artistico e di forza morale. Basti pensare alle prime comiche di Charlot e alla allegra buffonata delle torte in faccia; basti pensare che i voli di quelle torte avevano già trovato gustoso indirizzo: i volti duri di superciglio sprezzante, di superbia borghese, su cui spiacciarsi.

Basti pensare che in un film di Griffith, meritatamente celebre, *Il Giglio Infranto*, l'eroe positivo della storia terrificante e patetica, è un uomo di colore, un cinese, mentre il brutale antagonista è un bianco: un soggetto ed una tesi che oggi porterebbero, dritto dritto, l'autore che lo proponesse a Hollywood, dinanzi al comitato per le attività antiamericane e probabilmente anche in carcere, a tener compagnia ad Howard Fast e a Dmytryck e a Dalton Trumbo e a tanti altri artisti e intellettuali statunitensi, rei di aver optato per la giustizia e il progresso e di aver smascherato e denunziato l'iniquità.

Anche in Italia, fin dai primi anni della nostra produzione cinematografica ci sono stati molti film di questa tendenza ingenuamente umanitaria e popolare. *Sperduti nel buio*, del 1913, ne è un esempio tipico: in esso la contrapposizione canonica dei ricchi e dei poveri è proclamata apertamente in un prologo, quasi classista, dal titolo « gente che gode e gente che soffre ».

Ma, fatto caratteristico, che vedremo ripetersi nella ultima produzione italiana, il film realizzato con mezzi quasi di fortuna, a Napoli da una casa di breve vita. E la



Da «Sperduti nel buio», un film in cui la contrapposizione dei ricchi e dei poveri appare evidente anche solo da questa inquadratura

IN quanto spettacolo destinato prevalentemente al popolo, il cinema fu, ai suoi esordi, indirizzato naturalmente a soddisfare gusti ed esigenze popolari. Gusti ed esigenze quali potevano intenderli e interpretarli gli imprenditori, i produttori di film, il cui scopo era allora unicamente quello di realizzare, dai loro investimenti cinematografici, i più alti profitti possibili.

Non certo dunque espressioni delle aspirazioni profonde del popolo lavoratore e cosciente, ma piuttosto demagogiche blandizie e ingenui allettamenti. Eran film in cui il signore ben calzato e vestito, ben rasato e impomatato, aveva infallentemente il ruolo del *vilain*, nella storia lacrimevole della ragazza sedotta ed abbandonata, che albergava sotto i cenci e i vestiti a brandelli, un cuore d'oro. Storie di pene e di sevizie tremende, subite dai buoni popolari affamati, per opera dei ben satolli e crudeli signori; ma storie che terminavano il più delle volte, con assurdi, miracolistici, ed improvvisi capovolgimenti delle situazioni, cioè col trionfo del bene e della giustizia, e col castigo, esemplare, della prepotenza e del male. Oggi si può fare molto facilmente dell'ironia su quei film e sulla mentalità primitiva che esprimevano, ma difficilmente, ad un più attento esame, si può negare che un fondo di verità era tuttavia in essi e affiorava.

Quelle avventure inverosimili, strambe e raccapriccianti — nelle praterie e nei *cañions* delle Montagne Rocciose dei *western* — quei *drammi di anime*, come allora si chiamavano, quelle miserie inenarrabili, che contrapponevano angeli di bontà a demoni del male (nei film di periferia e di bassifondi italiani e francesi), quelle passioni tormentose e lancinanti e quei destini d'amore, di morte, di suicidio e di

qualità artistica di *Sparduti nel buio* e il suo alto livello morale passavano quasi inosservati, offuscati ed eclissati dalla retorica spettacolarità del film *Cabiria* dello stesso anno. Naturalmente il film è tutto pervaso da uno spirito inteso a solleticare il giovane imperialismo italiano, che con la guerra libica aveva da poco, due anni prima, rinnovato le sue prove zoppicanti.

Siamo nel 1913 e la grande crisi addensa l'Europa le nuvole della prima guerra mondiale. Che in quell'anno venga istituita in Italia la censura cinematografica non è certo molto di più di una indicazione; ma è una indicazione assai chiara della eterna necessità dei guerrafondai di mettere in moto tutto un armamentario di menzogne di simulazioni e di dissimulazioni, per persuadere il popolo ad accettare come un fatto bello, attraente ed entusiasmante, la ricorsa barbarie della guerra.

La demagogia del film di cassetta, dà piacere al popolo cui era destinata e che si poneva inconsciamente, ma spesso anche pungentemente, come *questione sociale*, dovrà oramai scomparire; dovrà cedere il passo e il campo ad altri tipi di film di cui i capitalisti, produttori cinematografici, hanno abilmente studiato le formule: film che soddisfino ugualmente il bisogno di popolarità e di larga diffusione, i bisogni dell'affare e della cassetta, ma che servano, ad un tempo, alla difesa di classe alla difesa della borghesia e dei suoi privilegi. Film di propaganda anzitutto. E durante la guerra imperialistica del 1914-18 ne abbiamo a iosa, tristemente esemplari, in tutti i paesi del mondo, anche in quelli rimasti estranei dal conflitto.

Come esempio di questa abominevole produzione guerraiola, si può ricordarne uno in Italia, piuttosto curioso, *Maciste alpino*. Camuffato da alpino questo gigante buono, compiva nel film le più straordinarie e inaudite prodezze: combatteva gli austriaci a pugni ed a spintoni e colpi di lotta giapponesi; faceva prigionieri interi reparti di soldati nemici e li trasportava sul groppone a grappoli, come fossero fucelli, prendeva a calci i generali di Francesco Giuseppe, sgominava da solo interi reggimenti. Allegre cretinerie buffonesche che val la pena di ricordare solo perchè sono il segno tipico di una trasformazione che si compiva in tutto il mondo e particolarmente in America. Si passerà poi dal film di dichiarata propaganda al film che dissimulava il suo veleno; al film *divertente*, cioè propriamente al film destinato a divertire ad allontanare dalla realtà e dalla interpretazione della realtà; al film di *evasione*.

Un film diviene così e lo ha dimostrato stupendamente Ilià Erenburg nella sua indimenticabile analisi, *Fabbrica di sogni*,

diviene oppio e cocaina a buon mercato, stupefacente alla portata di tutte le borse. Il film può oramai diventarne impunemente mondano; giacchè il fasto e l'eleganza non sono più simboli di bassezza morale ma anzi già attributi e doti preziose e desiderabili; il mondo ha perduto tutta la sua crudeltà, tutta la reale asprezza dei suoi conflitti; gli spigoli e gli angoli si smussano e tutto si colora di un roseo bugiardamente ottimismo. Questo mondo di cartapesta diventa fastoso perchè il fasto è, in arte, l'arma della reazione: non è la Controriforma che, nel Seicento, avvia alle fastose vuotezze barocche l'arte figurativa, soffocando la grande rivoluzione realistica del Caravaggio? Ed è nel cinema il fasto grottesco delle corti operettistiche e delle musiche leggere quello che dovrà far sognare il popolo, che dovrà fargli sfuggire per un'ora la durezza della vita e suggerirgli di dimenticare i suoi compiti vitali. Corti, si sa bene, dove il *principe studente* amoreggia con la sartina e antepone l'amore alla *ragione di stato*; dove *principe consorte* si sottrae alle cure del trono e ai fastidi dell'etichetta inseguendo le *vedove allegre* e le *dame viennesi dei caffè chantant*; e dove la *principessa delle ostriche* e dello champagne dei locali notturni si abbandona deliziosamente all'amore di zingano.

Ma sono acché i mondi della borghesia capitalistica, della banca e della borsa: e già compaiono le prime *segretarie private*, le prime dattilografe destinate immanchabilmente ad impalmare il figlio del principale.

Questo genere di film basato sull'evasione in un mondo irreale è praticato in Italia negli anni della prima guerra mondiale e nei primissimi del dopoguerra, da uno scrittore di romanzi mondani, Lucio D'Ambra che aspira, incapace di misurare le sue forze, al titolo di Balzac italiano: titolo ad ottenere il quale non bastava evidentemente trasformare il saio che Balzac indossava per scrivere nel mantellone scarlato da cui Lucio D'Ambra non si separava mai nel dirigere i suoi film: i quali hanno per titolo (e mi pare che i titoli caratterizzano bene anche i contenuti): *Il girotondo degli undici lancieri*, *Le mogli e le arance*, *La rivoluzione in sleeping-car* e simili: e già vi si presenta la grazia leggera sotto la quale Lubitsch dissimulerà il contenuto reazionario della sua brillante produzione.

Ma l'*Evasione* non si dirige in quest'unica direzione: essa creerà il mito della donna fatale, della donna del destino, della *vamp*: una tendenza alla quale, già prima della guerra, l'Italia pagherà il suo tributo con Lyda Borelli che contrappone i suoi contorcimenti teatrali alla

schietta e saporosa espressività popolare di Francesca Bertini.

L'evasione si provoca assai facilmente col film di avventure poliziesche ultima degradazione del gioco sottile delle analisi di Dupin nei lucidi racconti di Edgar Poe, creature in letterature del genere. Genere che viene praticato in Italia da Emilio Ghione, regista e attore dal volto espressivo duro ed energico, che si pecca di problemi sociali e che li tratta in modo da non turbare i sonni della borghesia italiana. Ma il film poliziesco che fiorisce largamente è in Italia accanto al film storico, tipo *Messalina*, *Cesare e Cleopatra*, *Nerone*, *Marozia* unisce all'evasione un segreto insegnamento: esso ribadisce e mitizza l'idolo della borghesia, la proprietà, il danaro. A dispetto della violenza e del sangue che si sparge con incredibile facilità in quei film, a dispetto dei metodi della delinquenza illustrati in quei film, quasi in forma didascalica, quei film non sono mai vietati da nessuna censura: perchè essi sanzionano e santificano il privilegio e l'ingiustizia sociale. Come a dispetto del dispiegarsi di nudità e di erotismo delle famosissime scene delle orge di Nerone e delle cene di Trizalcione i film di ricostruzione storica dell'antica Roma non vengono mai vietati dalla censura perchè essi diffondono ed alimentano il mito della passata grandezza, della grettezza della democrazia, della rinascita imminente di una Roma imperiale: quei miti scioiamenti nazionalistici che il fascismo trasformerà in slogan aperti per la sua propaganda. Tutto questo si faceva in Italia alla buona e d'istinto e quasi incoscientemente la borghesia elaborava i generi e le tesi utili alla sua consacrazione. In America invece tutto questo diventava oggetto di indagine metodica, di ricerca scientifica, di sistematica raccolta di dati: che venivano poi elaborati in una precettistica rigorosa, che si andava articolando in una normatività tecnica da non potersi mai trasgredire: il tutto sbocciando naturalmente nella perdita di ogni artisticità ma nella finitezza normale inaccettabile che caratterizza la produzione americana: il film diviene un prodotto di serie e la sua normatività e precettistica, il suo formalismo (che s'accompagna, e non è un gioco di parole, al contentutismo più grossolano) mirano alla creazione di un linguaggio immediatamente comprensibile sì, ma anche e soprattutto, universalmente comprensibile: creano un linguaggio cosmopolitico da piacere a tutti i pubblici, ai pubblici di tutto il mondo: il film americano parte in tromba alla conquista dei mercati mondiali. Decade e precipita e si nega come fatto artistico. Non solo il film americano conquista in breve i mercati dell'Europa

(oramai divenuta debitrice del nuovo mondo) ma introduce colla forte suggestività che il cinema per la sua stessa natura esercita sugli spettatori, le forme di vita americana, i prodotti americani: fu un arrembaggio furioso a quella che loro consideravano la scongherata e dissanguata, decrepita Europa incapace e restia a rinnovarsi.

La produzione italiana che vendeva prima della guerra a scatola chiusa i suoi film e che durante la guerra aveva visto salire a più di cento le sue case di produzione piegò facilmente sotto la pressione scientificamente organizzata degli americani. Gli americani calarono in forza, nel passato dopoguerra, in Italia, per girarvi un mammuto all'italiana, un *Ben Hur* diretto da Fred Niblo. Quando, dopo un più di un anno in cui tutto comparso con i loro dollari, ripartirono per andare a finire il loro mammuto grottesco in America, la produzione italiana praticamente non esisteva più, non solo sui mercati internazionali, ma anche sul mercato interno: e dovette attendere anni ed anni prima di riprendersi.

La guerra, la tremenda esperienza della guerra era dunque passata inutilmente, non aveva insegnato nulla all'Europa? Non aveva lasciato nessuna traccia nei film? Ci furono, è vero, nel passato dopoguerra, fuori d'Italia, tutta una serie di film pacifisti; ma, furono purtroppo, film che escogitarono questo nuovo inganno per le masse deluse ed esasperate, e sotto la veste dell'accusa alla guerra seminavano e diffondevano nuovo veleno. In una inchiesta promossa dalla *Revue du Cinéma*, nel 1931, gli scrittori e gli artisti interpellati risposero quasi unanimemente che i film di pace in realtà non erano che film di guerra, che, in buona o cattiva fede, essi seminavano nuovi rancori e nuovi odii. Un caso tipico fu la riduzione del celebre romanzo di Remarque *Im Western nichts Neues*, che ridotto in film in America, per la regia di Milestone, aveva provocato le giuste proteste dell'autore che aveva scritto un libro per la difesa della pace e che se lo vedeva tramutato in un film di propaganda antitedesca. Ci fu, tra gli scrittori che risposero all'inchiesta sulla *Revue du Cinéma*, Henri Barbusse che andò più a fondo alla questione: «Se i film di guerra — egli scrisse — mostrassero la guerra quale essa è veramente avrebbero un indubbio valore per la propaganda della pace. Ma nessuna censura li permetterebbe». E concludeva finemente: «... che tutti i mezzi impiegati nella lotta contro la guerra sono vani, se non si chiariscono le cause profonde della guerra, se non si mette la questione sul piano sociale».

I film che ponevano la questione sul piano sociale erano già nati: film veramente e concretamente pacifisti; e segnarono una svolta radicale nella storia della cinematografia: erano i grandi film russi *L'incrociatore Patiomkin* e *La madre*, *La linea generale* e *L'erede Genghis Kahn*, *La terra*. Sono film pacifisti perchè esprimono la realtà nuova di una società tesa verso l'edificazione del socialismo e basata sul lavoro. E mentre gli intellettuali di tutto il mondo riconoscevano, ammirati, l'alto livello artistico e la potenza innovatrice di quelle opere, entrate a far parte ormai dei classici dell'umanità, i popoli di tutto il mondo vedevano in quei film un messaggio di pace: perchè è solo nel socialismo l'eliminazione di quelle crisi periodiche e di quelle contraddizioni che hanno come conseguenza fatale la guerra.

Attraverso le maglie della censura, qualcuno dei film sovietici arrivò anche in Italia e fu per i giovani, nel deserto della produzione cinematografica nazionale, come una pioggia benefica e fertilizzante che non potrà mancare di dare, più tardi, qualche frutto felice. E' dallo studio dei film sovietici e degli scritti dei teorici e degli artisti sovietici che rinasce tra noi l'amore e l'interesse per il film.

Il governo fascista, mai troppo sicuro della sua stabilità, pensò ad un certo punto di servirsi anche dell'arma del cinema per l'asservimento, l'adescamento e l'addormentamento del popolo italiano: e promulgò in un primo tempo una serie di leggi che favorirono le speculazioni affaristiche della produzione cinematografica e che richiamarono e in qualche modo valsero a ricostituire i quadri della cinematografia italiana distrutti e dispersi dalla pressione straniera; creò poi, con la mira probabile di una futura produzione monopolistica di Stato, una serie di stabilimenti, impianti, istituti, circuiti di sale che mise provvisoriamente a disposizione della speculazione privata.

E' molto sintomatico il fatto che il fascismo non solo non ha mai favorito, ma anzi ha apertamente osteggiato i film di propaganda diretta. Una simile politica cinematografica però non meraviglia chi conosce la realtà della vita italiana, la sorda e tenace ostilità della parte migliore del popolo italiano alla dittatura. Neppure in un film di propaganda il fascismo poteva porsi come problema.

Se mai governo ebbe bisogno di film di *evasione*, questo fu appunto il governo fascista. Fu quindi escogitata una legge che concedeva premi alla produzione cinematografica proporzionalmente agli incassi. Il film veniva automaticamente premiato in proporzione diretta dei suoi incassi: il film che guadagnava

di più veniva anche a percepire dallo Stato un premio maggiore. Si distoglieva così la produzione che avesse voluto cimentarsi in film di impegno morale e artistico, e si favoriva un tipo di produzione affrettata e imperniata sull'unica attrattiva di un attore popolare: la produzione inastiva per questi attori le più stravaganti e assurde farsacce e le realizzava a tempo di record. E' noto che ci fu un regista che si specializzò in questo tipo di produzione non impiegando più di 15 giorni per la ripresa di un film; trenta col montaggio, la sincronizzazione, il fissaggio e la stampa della copia campione.

Bisogna far ridere il pubblico, raccomandava costantemente ai cineasti Mussolini che sapeva quale minaccia sia per la tirannide un popolo che non ride.

E già De Sanctis, alla fine del secolo scorso, analizzando la funzione sociale e antisociale di certi nostri generi letterari, la novella erotica, sollazzevole e boccaccesca ammoniva che: «L'Italia moriva dal ridere».

Umberto Barbaro

## ARCHIVIO

STAMBECCO SOVIETICO. — *"Veramente degno di rilievo il documentario russo Sul sentiero degli animali che fu già premiato a Venezia e nel quale, alla lezione biologica, si inserisce un patetico filo conduttore sulla vita di Stella Nera, stambecco sovietico. A questo proposito viene spontaneo raffrontare i differenti modi attraverso i quali l'arte può manifestarsi per raggiungere le vette della commozione con la semplice storia di un animale; voglio intendere Bambi di Walt Disney dove tutto (disegno, colore animazione) era rivolta all'intenzione emotiva e in verità raggiungeva lo scopo"*. (Da una recensione a firma del critico Pasquale Ojetti).

FINALMENTE MAGGIORENNE. — *"Dall'elenco dei premi quest'anno come si sarà notato è stato tolto il premio al migliore film italiano in quanto si è ritenuto che ormai il cinema italiano può considerarsi maggiorenne ed ha il diritto d'essere ammesso alla pari con le altre nazioni partecipanti"*. Dal comunicato numero 1 (novembre 1950) della XII Mostra Internazionale d'Arte cinematografica.

## IL FENOMENO H. G. CLOUZOT

di CALLISTO COSULICH



In «Manon», Clouzot è riuscito a corrompere anche il deserto.

IL CRITICO, per naturale disposizione, tende a crearsi delle tavole sinottiche, in cui vengono contemplate con la maggior chiarezza possibile la storia e le varie tendenze del cinema. E' naturale ed umano che sia così, anche se questo metodo, usato con poco prudenza, può portare ad un formulario astratto, a comuni denominatori, che in realtà non esistono. E' un metodo comunque, che si presta assai bene per determinati periodi della storia del cinema in un dato paese o, addirittura, per intere cinematografie. La cinematografia sovietica, ad esempio, sarà affrontata dal critico con una certa sicurezza: se discussione sulla sua validità potrà esserci, essa verterà sempre su alcuni punti facilmente identificabili e, dall'altro canto, si avrà sempre una fortunata rispondenza, fra cer i fatti politici generali, certe risoluzioni prese dal Comitato Centrale del Partito Bolscevico e le svolte di quella cinematografia; sarà cioè facile verificare dei film sovietici la genuinità o la pertinenza ad una determinata corrente.

Non altrettanto semplice risulta la verifica, qualora si passi al cinema americano. Qual'è, tanto per fare il primo caso che ci viene in mente, il «vero» cinema americano? Quello degli indipendenti Mayers, Strand, Hurwitz, che ci dipingono la «vera» America, oppure la laccata produzione di Hollywood? Il primo, si dirà; ma non è altrettanto genuino quello che in Hollywood si produce, dato che Hollywood non è un bubbone in un corpo sano, bensì una rigogliosa creatura del sistema economico statunitense, «vero» in quanto esistente di fatto e di fatto imperante? Domanda questa, che, se altrimenti esposta, permette di rispondere con immediata precisione.

Altre volte ci si ostina a tracciare un profilo unilineo di un determinato regista, il quale, alla prossima occasione, ci smentisce cambiando stile, contenuto e impegno. Quando i registi versati in una nazione produttrice di film sono molti e formano l'ossatura di quella cinematografia, c'è di che impazzire nella ricerca del comune denominatore e, molte volte, si finisce per dare addosso ingiustamente a tutto il sistema: quel cinema, si dice, manca di nerbo, gli manca un filo conduttore, non v'è una comune logica che guidi i contenuti e i procedimenti stilistici. E' un po' quel che succede al cinema francese d'oggi, assai più complicato, contraddittorio e dinamico del cinema francese dell'anteguerra, pur mantenendo pressochè intatto il suo prestigio e formando, nelle annate felici, la spina dorsale di parecchi Festival. Probabilmente i film francesi d'oggi, in linea assoluta, non sono peggiori di quelli dell'anteguerra, saranno tutt'al più meno importanti, meno tipici, ecco tutto.

Di qui l'importanza tutta particolare di Henri-Georges Clouzot, che, più di ogni altro regista attuale, sembra possedere un profilo ben definito e facilmente riducibile a certi elementi della storia e dell'arte cinematografica francese.

Oggi, dicendo Clouzot, ognuno comprende cosa si voglia intendere, mentre assai vaghi si rimarrebbe dicendo Autant-Lara, Grémillon, Clément, Cayatte per non parlare di Duvivier e di Carné, smarritosi il primo in una crisi, che sembra non conoscere via d'uscita e alla faticosa ricerca, il secondo, di una nuova ragione d'essere. Per quanto i suoi meriti siano numerosi e grandi, quale tappa, infatti, può segnare *Le diable au corps* nel cammino del cinema francese e dello stesso Au-



tant-Lara, imbrigliato da qualche anno nelle maglie sottili ma inesorabili della censura e costretto di conseguenza ad «occuparsi di Amelia?». Che cosa si può dire un Grémillon, eternamente dibattuto fra i soggetti maleodoranti di Anouilh, che — soli — gli permettono di realizzare le sue istanze storiche e sociali di comunista militante, alle quali nessun produttore si affida? E sarà stato *Justice est faite* l'incontro felice ma casuale fra uno sceneggiatore provetto ed un regista che ha saputo fare tesoro delle sue precedenti esperienze forensi, oppure il parto iniziale di una nuova, forte personalità cinematografica? E che dire di René Clément, partito dalla Resistenza (*La bataille du rail*) e arrivato, attraverso un preoccupante processo involutivo, addirittura a Vicky Baum? Di fronte a questi registi, Clouzot si presenta con una triade di film, *L2 corbeau*, *Quai des Orfèvres*, *Manon*, forse meno belli, meno puri, in linea assoluta, di alcuni di quelli precedentemente citati, ma legati con filo doppio l'uno all'altro e testimoni tutti quanti d'una personalità, che non vaga attorno agli studi di Joinville come una monade assoluta, ma intesse importanti relazioni con la storia e la cultura francese (ed anche con le malattie di codesta storia e cultura)

Questo giudizio, sostanzialmente positivo, ha però un limite segnato dal carattere di quei tre film, che non oltrepassano la perfezione psicologica e formale, poniamo, di un *The third Man* e che spesso si tradiscono retrocedendo al livello del puro e semplice documento. Studiando Clouzot, abbiamo, quindi, due prospettive dello stesso oggetto: la prima, dal punto di vista sufficientemente distante per legare la sua figura all'«entourage» e allo sfondo; la seconda, ravvicinata, che la isola e ne studia i dettagli da un punto di vista ristretto, personalistico. A questa seconda prospettiva si può eventualmente collegare una inchiesta per così dire biografica, che ad un certo punto deve abbandonare lo studio delle opere per riferirsi alla vita dell'autore, processo quanto mai repellente, in auge presso i giornaletti scandalistici piuttosto che nelle riviste di critica, ma necessario forse in questo caso, che noi tenteremo di trattare col massimo pudore consentitoci.

Il nome di Clouzot appare per la prima volta, in qualità di sceneggiatore, nella distribuzione tecnica del film *Ma cousin de Varsovie* di Carmine Gallone. Ciò avveniva nel '33 all'incirca. Era quella un'epoca di transizione per il cinema francese: Clair esauriva con *Quatorze Juillet* la serie prodigiosa dei suoi capolavori sonori, iniziata nel '30 con *Sous les toits de Paris*; brillia-

va l'astro solitario ma misconosciuto di Jean Vigo, che doveva spegnersi l'anno successivo di morte naturale. Ma era pure un tempo interessantissimo di formazione, i cui frutti si sarebbero visti qualche anno dopo, all'epoca del «Fronte Popolare».

Oggi il periodo francese che va dal '35 al '40 non cela più segreti allo storico del cinema. Rispetto ad esso lo storico del cinema si trova nella fortunata situazione di possedere quelle tavole sinottiche esaurienti, di cui si diceva all'inizio. Gli è stato riconosciuto il carattere romantico-populista, si sono distinte le opere valide da quelle caduche, l'arte dal documento, s'è fatta una tara sul suo pessimismo, controllandone lo sviluppo storico e riconoscendone le occasioni ingiustificabili. S'è stabilito alla fine che l'opera più significativa di tutto il periodo restava *La grande illusion*, pur sempre un film positivo, l'unico forse, che di fronte alla guerra prendesse una decisa posizione d'accusa, capovolgendo le accezioni comuni di fratellanza umana: non tanto di patria, quanto di classe.

Clouzot non poté inserirsi in questo movimento ricco di errori ma anche di tappe concretamente raggiunte. Relegato per cinque anni in una casa di cura, egli vide da lontano l'affermarsi delle personalità di quei registi, che, positivi o no, ebbero tuttavia il coraggio di accusare la società francese, responsabile d'aver portato il paese alla sconfitta del '40, allo smembramento, a Vichy. Non fu assieme agli altri, quando fu il momento di assaporare la gioia della vittoria del «Fronte», di respirare «quella atmosfera indefinibile di storicità romantica e di idillio popolare, di aspirazione al *bonheur* e di coscienza della sua natura effimera» (1), che si sarebbe spezzata col crollo del movimento fratello in Spagna; riprese a lavorare soltanto nel '39 (2), in epoca di piena crisi politica, quando Carné e Prévert, Duvivier e gli altri si dilettavano a frustrare i tentativi d'evasione dell'operaio Gabin. Renoir creava con *La règle du jeu* «una pittura metafisica e in certi lati profetica della società, una pittura macabra-tragicomica ma vera e, come tale, fischiate dal pubblico dei Campi Elisi» (3) e la debolezza della Fran-

(1) «Storia della Francia Moderna» di Aldo Garosci; Einaudi editore.

(2) *Le révolté*; regia di Léon Mathot.

(3) Dall'intervento di Georges Sadoul al Convegno tenutosi a Perugia il 24-27 settembre 1949, sul tema: «Il cinema d'oggi rispecchia i problemi dell'uomo moderno» e riportato a cura di Umberto Barbaro nel volume: «Il cinema e l'uomo moderno» delle «Edizioni Sociali».

cia in genere «dava alle cose un corso normale, quello strano corso normale verso la catastrofe a cui tanti assisterono, per anni, con il cuore stretto, in Europa; quasi non credendo ai loro occhi, mentre ogni cosa derivava così, logicamente, dalle premesse poste e cioè dalla incapacità di affrontare la lotta contro il fascismo su basi ideali e sul terreno internazionale» (4)

Clouzot dunque s'afferma in un tempo successivo, nei giorni tristi dell'occupazione, in cui i registi, persa quella costante comune che li definiva, iniziano per conto loro «lo smembramento» del cinema francese, indirizzandolo verso la fiaba, il romanzo poliziesco senza sottintesi allegorici, i miti antichi riverniciati con gusto moderno, la traduzione cinematografica di importanti testi letterari, il formalismo, il gioco. In questo periodo, il cui assetto non è stato del tutto definito, Clouzot porta una nota coerente attraverso alcuni film, che un esame affrettato potrebbe anche far credere i continuatori ideali della tradizione prebellica. La fisionomia di Clouzot e dei suoi film è invece ben diversa; egli fa parte di quella società accusata da Renoir e dagli altri registi del periodo romantico-populista, ne è anzi uno dei più autorevoli e intelligenti rappresentanti. Con Clouzot il cinema francese acquista una forma più spedita, in certo senso, meno letteraria, vicina piuttosto ai perfetti racconti, che riusciva a realizzare il cinema tedesco pre-nazista, ma perde pure ogni facoltà di distinzione critica e morale, diviene un caso, un grosso caso di costume, un fenomeno anzitutto patologico. Nei momenti più felici egli può venire paragonato a un Céline, a un Drieu La Rochelle, e a qualsiasi altro rappresentante dell'«intelligenza» collaborazionista; altrove non riesce a liberarsi da una strana malattia morale e forse fisica, che egli trasmette alla macchina da presa e dalla macchina da presa ai personaggi, contangian-doli tutti, anche quando la logica del racconto non lo richieda. Di lì una limitazione notevole delle sue possibilità espressive e una «monotonia del nero», rivelabile nei suoi film. L'esame dei legami che intercorrono fra la patologia fisica e quella spirituale e ideologica di Clouzot, non manca di suggestione, benchè corra il rischio di rimanere aleatorio. Qui ci limitiamo a identificare entrambe queste patologie e a considerarle in azione, ciascuna nel proprio campo.

Il nome di Céline e di altri grossi esponenti della cultura collaborazionista non l'abbiamo fatto a caso. È proprio l'affinità spirituale che lega Clouzot a costoro, che ci permette di considerare come collaborazionista l'autore di *Le corbeau*. Non di certo l'avventura patita dal film prodotto

dalla Continental con capitali tedeschi e sotto altro titolo distribuito dai nazisti nell'Europa occupata, con l'evidente intenzione di colpire certi obiettivi del prestigio francese. E nemmeno la sottile vena antisemita, che dà un particolare tono alla sua sceneggiatura, tratta da un innocente romanzo di Simenon, e servita nel 1942 a Henri Decoin per realizzare *Les inconnus dans la maison*. Se la censura venuta la liberazione, vietando a Clouzot l'ingresso agli studi parigini, volle colpire solo questi suoi precedenti, come spesso accade, sbagliò motivazione: il motivo, se c'era, era più profondo e non poteva venire ridotto ad una semplice graduazione di crudeltà nel descrivere certi ambienti e certi personaggi della provincia francese.

Nel passare con la sua macchina da presa attraverso ambienti malati e corrotti, ammalandosi e corrompendosi a sua volta, sì che ad un certo punto non si comprende più ove finisca la critica ed inizi invece una sorta di inconscia confessione, Clouzot si apparenta a quegli scrittori, come appunto Drieu o Céline, che si rendono complici dei loro personaggi, tradendo una comunità di gusti e di carattere, che ne annulla il distacco. Tutti insieme appartengono poi alla grande famiglia dei cinici, degli ideologi di destra che, appunto in Francia, trovarono modo di prevalere durante l'occupazione tedesca e «l'Etat petainiste», di fare quella «curiosa rivoluzione, dove i marescialli nonagenari ebbero la meglio sui generali settantenni e la cui caratteristica fu di essere fatta di «refoulements» e di risacche» (5). Sono queste le parole di Giaime Pintor, che, nel periodo di permanenza a Vichy, ebbe modo di studiare con lucidità il fenomeno e di collegarlo con tutti i sotterranei movimenti di reazione che il nazismo alimentò e che si manifestarono in forme talvolta opposte: dalla decadenza marcia, al culto della barbarie e dello sport, alla rivalutazione degli ordini medioevali e alla professione di fede dell'irrazionalismo, nell'antidemocrazia. «Profeti senza fede» e, altrove, «rivoluzionari decadenti», li chiamava Pintor, che distingueva rivoluzione da reazione appunto nell'amore e l'odio che rivoluzionari e reazionari rispettivamente portano verso la umanità. («Si può essere pessimisti riguardo ai tempi e alle circostanze, riguardo alle sorti di un paese o di una classe, riguardo a questi o a quegli uomini, ma non si può

(4) idem come (1).

(5) «La decadenza comune»: articolo di Giaime Pintor apparso su «Primato» il 15 giugno 1943 e riportato nel volume «Il sangue d'Europa», edito nel 1950 da Einaudi.

essere pessimisti riguardo all'uomo... Un tale atteggiamento, che una moda in decadenza si ostina a considerare sano e virile, è soltanto stupido: noi abbiamo superato, sì, l'ottimismo dogmatico di Rousseau, come questa gente non si stanca di ripetere, ma non abbiamo scordato che tutte le grandi rivoluzioni sono state fatte da uomini i quali credevano nell'uomo, che volevano mutarlo e costringerlo, ma che in definitiva volevano aiutarlo. A che scopo, altrimenti, fare una rivoluzione e non legarsi una pietra al collo e buttarsi in mare? Così il vero elemento discriminatore fra rivoluzione e reazione, questo sottile sostegno del giudizio storico, potrà apparire alla nostra coscienza chiuso nella più semplice delle formule: la sorte dell'uomo di fronte ai suoi simili». E, questa sfiducia nell'uomo non è mostrata con un'insistenza degna di miglior causa in *Le corbeau*, tanto da far venire il sospetto, che, dietro la ferrea regia di Clouzot, si celi un scarso potere d'autocontrollo, appunto per questo dilagare di germi patogeni che riesce a contagiare anche quei personaggi che la logica del racconto vorrebbe sani?

Con i film successivi Clouzot ha maggiori possibilità di procurarsi un alibi. Finita la guerra, le maglie si allentano; non c'è più fretta di operare una scelta. Sopiti gli odi politici e i rancori immediati, avvengono delle interferenze sempre più frequenti; qualcuno inoltre s'accorge d'aver sbagliato bandiera e di aver combattuto, magari violentemente per una causa non sua. Nuove correnti sorgono alla ribalta politica determinando una confusione, una complessità di situazioni dapprima sconosciute. Bruschi abbandoni, lamenti, come d'amanti abilmente traditi, crisi di coscienza si susseguono, permettendo ai furbi di mostrare abilmente e di deformare con il loro abito la loro intima essenza, fin quando un nuovo imperativo non dia di le nubi e chiami a raccolta, ciascuno nel suo rispettivo gruppo, il traditore e l'eroe, il reazionario e il rivoluzionario, il malato e il sano. Attualmente sarebbe facile trovare a Clouzot dei compagni, anche fra quelli che s'erano posti dall'altra parte; sarebbe possibile per lui d'inventare addirittura delle vecchie amicizie. Ma non si dimentichi che, mentre Renoir beveva del buon vino della Senna Clouzot probabilmente non lo avrebbe potuto imitare o perchè astemio o perchè subito dopo, si sarebbe sentito male. E che il seno di Manon non ha nulla che lo legghi alla sensualità ilare, fiduciosa e corporea del Boudou, renoiriano trasmissibile, entro certi limiti, persino al tarato Lantier de *La bête humaine* e ai personaggi disperati di *Les bas-fonds*.

Finora Clouzot è rimasto a girarsi in un vicolo chiuso, dato che *Miquette* et sa

mère rimane un riposante intermezzo senz'altro significato. Resta comunque di buon auspicio il fatto che Clouzot si sia accorto di stare battendo la testa contro un muro invalicabile. Ed è significativo che l'avvertimento egli lo abbia sentito vedendo *The third Man* e *Louisiana Story*. Accorgendosi che più in là di *The third Man* e dell'umido cattolicesimo di Greene per quella strada non si può andare; e finalmente scoprendo con *Louisiana Story* le infinite possibilità che ci sono al di fuori della via finora percorsa. Ed è soprattutto significativo che lui, il regista che indubbiamente non ha mai derogato finora dalle imposizioni delle proprie sceneggiature, sia partito per il Brasile, senza sceneggiatura, con qualche idea soltanto, una macchina da presa e una moglie che lo aiutino a stendere, direttamente sulla pellicola, una sorta di « journal intime ». Se questo film, (o un altro consimile) verrà un giorno realizzato con esito favorevole, può darsi davvero che Clouzot riacquisterà la fiducia nell'uomo e che noi avremo il piacere di contare su un regista finalmente « guarito ». Ma se il viaggio in Brasile restasse soltanto una pia intenzione?

Callisto Cosulich

DAL PROSSIMO NUMERO,

GIORNALE

Sotto questa rubrica troveranno risposta le domande più interessanti sui problemi del film.

Ogni lettore può anche indicare da chi desidera avere risposta.

Altrimenti provvederà la redazione ad affidarle a competenti.

FILMCRITICA

desidera radunare attorno ai problemi concreti di oggi le forze più vive della nostra cultura impegnandole in precise ed esaurienti risposte.

INDIRIZZARE A

FILMCRITICA, GIORNALE viale Saffi 20 - ROMA



Da "Sunset Boulevard", un film amaro, disperato cattivo: forse di un mondo senza via d'uscita

L'AFFERMAZIONE di una tendenza o di una scuola nel campo dell'arte trova sempre le sue origini più o meno dirette e più o meno immediate in esigenze di ordine etico riflesse nella storia del costume di una determinata civiltà. Così l'opera d'arte, nata come manifestazione squisitamente individuale, trova riflessi e risposdenze nei sentimenti e nelle aspirazioni etiche di una collettività destinata a raccogliere il messaggio del creatore. Il neo-realismo cinematografico americano, corrente artistica su cui si sono appuntati avidamente in questi ultimi anni gli occhi degli esteti e degli storici, è forma d'arte forse più d'ogni altra profondamente connaturata all'ambiente nativo e alle esigenze ideologiche ed etiche di esso. Senza voler rifare la critica al termine « neo-realismo » basti soltanto osservare che realismo vale verismo o positivismo o naturalismo e la determinazione della sua ampiezza è quindi quanto mai vaga e generica, potendo questo termine accogliere con eguale validità il film « western » come il film « gangster » come la « commedia moderna », nè il prefisso « neo » può servire a restringere utilmente il campo se non forse (ma chi garantisce la civiltà americana da nuovi esodi verso nuove miniere?) nei riguardi del « western », oggi inserito ormai tra i « generi storici ». « Neo-realismo » vorrebbe quindi accogliere le opere descrittive di quella « America amara », da taluni definita erroneamente « minore », in cui gli uomini lottano spietatamente alla ricerca di una illusoria felicità e in cui il denaro e la corruzione imperano, di quell'America ignota ai più che pone di fronte in doloroso e feroce contrasto coloro che hanno e coloro che non hanno.

Tale « genere » non è evidentemente una « invenzione » recente nel cinema americano: precedenti se ne riscontrano sin dal lontano 1926 in « Salvation Hunters » (In cerca di salvezza, 1925) di Sternberg, se non

## NEO-REALISMO

### americano

di NINO GHELLI

addirittura nelle precedenti farse di Chaplin in cui la lotta fra l'individuo timido e buono e l'egoismo feroce dei forti, adombra già gli elementi essenziali di quella filosofia del destino fondamentale nel cinema americano. Così pure nei primi film importanti di Vidor, a prescindere dal libello razziale di « Hallelujah! » (Alleluja! 1930), quali « The Crowd » (La folla, 1928), « The Champ » (Il campione, 1931), « Our Daily Bread » (Nostro pane quotidiano, 1934), è già in abbandono delle consuete formule ottimistiche per una più studiosa ricerca dei bisogni e delle esigenze di una America profondamente umana. Ma il grande filone del realismo d'oltre Oceano, a parte talune manifestazioni isolate quali « These Three » (La calunnia, 1936) di Wyler, « Fury » (Furia, 1935) di Lang e « Dead end » (Strada sbarrata, 1937) di Wyler, si sviluppa e prende sempre più valida consistenza con l'affrontare, sia pure più nei suoi aspetti avventurosi che nelle sue origini e nei suoi riflessi sociali, il fenomeno del « gangsterismo ». Il « genere » aveva i suoi precedenti illustri nella letteratura americana solitamente definita del terzo periodo, quella che storicamente succede al periodo degli autori di gran fondo, da Melville a Hawthorne a Conrad, che avevano narrato le epiche gesta dei pionieri alla conquista dell'ovest. Il cinema ripete cioè le tappe percorse dalla letteratura, che sono in sostanza quelle della civiltà americana. Per un mondo giovane, privo di solide tradizioni culturali e storiche era infatti logico che la conquista dell'ovest divenisse un ciclo romantico non, come era avvenuto in Europa, di limitata importanza ed estensione, ma il simbolo stesso della civiltà nazionale da perpetuarsi nel tempo elevando al mito di « eroi » gli individui che vi avevano partecipato. Le avventure degli eroi californiani, venivano cioè a costituire una sorta di « chanson des gestes » in cui le vicende avventurose, l'aprioristica suddivisione dei buoni e dei cattivi e l'affermarsi di una « chevalerie » rude e cordiale, costituivano i fondamentali motivi di interessi destinati a soddisfare le elementari esigenze di un pubblico semplice e fondamentalmente ingenuo. Senonchè la vertiginosa evoluzione della civiltà americana, sotto l'egida quasi feroce di un prepotente mac-

chinismo industriale, attua un profondo e sostanziale rivolgimento delle esigenze e dei contrasti sociali di un mondo disperatamente dominato da un'etica essenzialmente materialistica e da interessi di raggiungimento di una felicità costantemente identificata nel benessere. Sullo sfondo desolante delle città rettilinee, di cemento e di amianto in una società in cui prevalgono motivi di violenza e di truffa, la lotta per la vita assume aspetti sempre più feroci e spietati, mentre una frenetica ansia di godere, di risvegliare nei modi più assurdi ed impensati una sensualità snervata e una curiosità insoddisfatta, spingono i sessi a cercarsi confusamente e ciecamente.

Agli eroi dai cappelli a larghe tese altri se ne sostituiscono che cercano nella evasione dalla legge e da ogni freno morale una illusoria felicità: operano nelle foreste di cemento cercando nell'alcool o nelle droghe la forza per le loro imprese disperate: e sono «gangsters», ricattatori, «bootleggers»; non si ascaltano più «ranchos» ma banche; non più a cavallo ma a bordo di macchine velocissime, armati non di rivoltelle, ma di spietate mitragliatrici. E le eroine non sono più le romantiche compagne dei conquistatori dell'ovest ma ragazze giovanissime, quasi bambine, con le sigarette, il whisky e il revolver nella borsetta, senza ideali e senza sogni, senza speranze e senza illusioni.

La narrativa trae a piene mani motivi di interesse non soltanto letterario, ma sociale da questo rilassarsi sempre più acuto del codice puritano, da questa imperiosa volontà di godere da parte di tutte le classi sociali, dall'aspro urto dei sessi. Faulkner, Hemingway, Caldwell, Cain, Steinbeck, Ben Hecht, Miller, e tutti gli altri fanno a gara nell'affrontare con sempre più aperto cinismo le piaghe di questa società: sembra che nulla possa ormai più spaventare questi autori lanciati sulla via di un verismo macabro e sanguinario, di una brutalità aperta e primitiva, ma la loro arte è sfiduciata, cinica senza speranze ideali, riflesso del credo morale ed etico di una società che ha dimenticato i valori più puri ed elevati dell'uomo. Il realismo cinematografico americano d'anteguerra, pur con identiche origini di quello letterario, non raggiunge la stessa intensità polemica e la stessa disperata aridità: il codice Hays, l'enorme diffusione del film e la sua formidabile influenza psicologica sulle masse consigliano produttori e registi ad affrontare con una certa cautela i termini più scottanti dei problemi e ad attenuare l'asprezza e la ferocia di taluni contrasti. Per tali ragioni la maggior parte dei film «gangsters» sono più vicende di avventura che documenti del costume dell'epoca. In genere le cause della corruzione e del banditismo americano sono del

tutto sorvolate o ignorate, come ignorati sono i profondi dissidi sociali e gli sconcertanti scompensi sessuali che di quella corruzione e di quel banditismo sono le inevitabili premesse.

Se anche in qualche opera taluni aspetti psicologici ed umani del banditismo risultano affrontati con una certa maggior consistenza — come in «Scarface», 1932, di Hawks, in cui è una vasta disamina del gangsterismo nei suoi diversi tipi di eroi, in «City streets» (*Le vie della città*, 1931) di Mamoulian, di particolare forza emotiva, o in «Show Them no Mercy» (*Sterminati senza pietà*, 1935), di Marshall, in cui la lotta fra uomini della legge e fuori-legge assume un notevole piglio drammatico, o infine in «Doctor Socrate», 1935, di Dieterle — restano pur sempre esclusi gli aspetti sconcertanti di quella rete di favoreggiamenti politici ed economici da parte della «incensurata» società americana, e a volte addirittura della polizia, che mascherano la rete dei più abietti interessi e che costituiscono in sostanza l'aspetto più degno di esame della corruzione americana.

E non basta: spesso i «gangsters» pur soccombenti alle forze dell'ordine (ferreo codice Hays: «non mostrerai il poliziotto sopraffatto») hanno il ruolo di eroi, si che il film è sostanzialmente «gangster» anche se presentato come «antigangster».

Non v'ha dubbio infatti che le figure di banditi impersonate da George Raft («Scarface») da Paul Muni, («Doctor Socrate»), da Bruce Cabot («Show Them no Mercy»), sono destinate a restare nella storia del cinema con molta maggior consistenza di quelle dei loro antagonisti dello legge e ciò non soltanto per l'abilità espletata dagli interpreti nell'identificarsi coi personaggi, ma per la particolare luce in cui li ha posti l'autore del film. Ma nel dopoguerra il realismo americano è obbligato a mutare decisamente strada: il grande conflitto, il diffuso concetto dello sprezzo della vita umana determinato dall'enorme quantità di morti, l'acuirsi di taluni contrasti e dissidi in dipendenza della guerra, hanno portato alla ribalta una nuova categoria di fuori-legge di fronte alla quale gli «eroi» del proibizionismo rischiano di divenire addirittura romantici. Sono i «giovanissimi» portati a contatto con la vita mentre i «grandi» erano al fronte, familiarizzati all'uso delle armi dal conflitto, usi, attraverso i titoli dei giornali ed i bollettini di guerra, a considerare la vita umana un numero. Infinitamente più spietati dei loro predecessori, portano nelle loro avventure un misto di fanciullesca incoscienza e di fanatica auto-esaltazione.

Il neo-realismo cinematografico non può più ignorare taluni aspetti sociali, psicologici ed umani, di questo nuovo banditismo,

nè può più considerarlo con distaccata indungenza artistica: da qui un rigore documentaristico, una attenta analisi psicologica, ed un inquadrare il problema del banditismo, che caratterizzano il nuovo realismo americano, il quale è ancora, in novanta casi su cento, film sulla lotta contro il gangsterismo, sia pure intessuta, di significati ideologici e sociali.

Un primo esempio di questo documentarismo cinematografico la cui forza scaturisce proprio dalla stretta ed assoluta obbiettività narrativa, è «The House of the 92th Street» (*La casa della 92. strada*, 1945) di Hathaway, destinato ad inaugurare una nuova tendenza. Il film dalla sua fredda essenza di ogni artificio assumeva una inconsueta forza espressiva: il contrasto e l'emozione drammatica, nascevano non più dall'interpretazione dell'autore della vicenda narrata, ma dalla vicenda stessa. Che tale emozione nasca dalla descrizione della lotta contro il nemico nazista, come in «The House of the 92th Street», o della lotta contro assassini per odio razzista, come in «Crossfire» (*Odio implacabile*, 1947 di E. Dmytryck), o della guerra subita passivamente senza ideali come in «The Story of G. I. Joe» (*Forzati della gloria*, 1947) di Wellman o della polemica contro il sistema carcerario come in «Brute Force» (*Forza bruta*, 1947) di Dassin, o della omertà di sfere politiche e giudiziarie con il banditismo come in «Boomerang» di Kazan, o come in «Martha Ivers» (*Lo strano amore di Marta Ivers*, 1946) di Milestone o della fallibilità della giustizia nella repressione dei crimini come in «Call Northside 777» (*Chiamate Nord 777*, 1948) di Hathaway o in «The Big Short» (*Il terrore di Chicago*, 1942) di Walsh.

Due considerazioni balzano evidenti dall'esame della corrente neo-realista americana: la prima, che l'ansiosa ricerca di un verismo che possa impressionare il pubblico al massimo grado sfocia in un documentarismo, effettivo o ricostruito, che conferisce al film valore «storico» oltre che artistico; la seconda, che il pauroso complesso di torbidi interessi, di tristi debolezze e di favoreggiamenti, in cui poggiano saldamente la ferocia e la forza della delinquenza americana spingono gli autori del film ad una frenesia di superamento in fatto di verismo analogo a quello riscontrato in letteratura. «The Killers» (*I gangster*, 1946) di Siodmack mostrava una sequenza iniziale spietatamente drammatica, ma il resto del film aveva ancora il tono e la cadenza di un romanzo di avventura; ma successivamente Dmytryck in «Crossfire» presentava il dramma disperato della giustizia contro un assassino razziale, della peggior specie quindi, che non riesce ad affermarsi e deve affidare la punizione del

colpevole ad un'altra giustizia illegittima d'uomini che possono «procedere»; Dassin in «Brute Force» affrontava invece il tema delle crudeltà carcerarie, dando vita nella persona del secondino amante di Wagner e delle sevizie ad uno dei personaggi più impressionanti apparsi sullo schermo. In «Boomerang» di Kazan la corruzione e l'omertà ha una triste catena di soprusi e di ingiustizie che sono denunciate nelle sfere politiche ed altolocate: in «The Sreet with no Name» (*Strada senza nome*, 1948) di Keighley il tradimento si annida addirittura nelle file della polizia, in «Call Northside 777» un giornalista per far vittoria di un errore giudiziario di cui molti sono convinti ma che tutti preferiscono ignorare deve lottare contro una sordida catena di interessi; in «The Kiss of Death» (*Il bacio della morte*, 1947) di Hathaway è addirittura espressa la condanna irrevocabile (il lieto fine è chiaramente una appendice alla vera conclusione del film) ai gangster catturati costretti al ruolo di delatori della polizia. E quando il film si limita soltanto alla descrizione della lotta e delle repressioni contro il banditismo come in «The Naked City» (*Città nuda*, 1947) di Dassin, o in «Canon City» (*L'ultima tappa per gli assassini*, 1947) di Wilbur o in «He Walked by Nigh» (*Egli camminava nella notte*, 1946) di Werker, essa è fatta con tale spietata aridità cronistica che ogni senso di comprensione e pietà umana è raggelato nell'atroce incombenza di un destino implacabile.

Di tale via senza uscita, vera «Dead End» di un'arida ed insensibile cronaca permeata talvolta di notevoli valori estetici ma priva di un qualsiasi contenuto etico, «The Cry of the City» (*L'urlo della città*, 1948) di Siodmack può considerarsi un compendio sintetico. Se fino ad oggi i «gangsters» erano stati talvolta osservati con velata simpatia, se l'indagine aveva a volte sconfinato sulle piaghe connesse al banditismo, se la descrizione aveva a volte indugiato sui episodi di violenza, in «The Cry of the City» ogni precedente esperienza è largamente superata. Anche Siodmack tende ad un verismo cronistico spoglio di ogni retorica: i suoi personaggi parlano poco (non filosofeggiano davvero come i «gangsters» di «Key Largo», *L'isola di corallo*, 1948) di Huston) ma agiscono con spietata ferocia di belve. E l'autore indugia sui particolari sadici della vicenda (la ferita infetta al «gangster» che lo tormenta per tutto il film, i pugni del gangster sulle ferite sanguinanti del tenente di polizia e quelli della «masseur» sulla piaga del gangster, il dondolio della sedia sfondata dal coltello dell'assassino, l'atroce operazione al

# CINEMA SCIENTIFICO

di VIRGILIO TOSI

DA noi gli studi cinematografici (sia storici che estetici) sono notevolmente sviluppati tra gli specialisti ed hanno un numero abbastanza alto di cultori; certo, sono molto più avanti che in parecchi altri Paesi e ciò è dovuto, tra l'altro, alla pubblicazione in italiano dei maggiori teorici (Balazs, Pudovkin, ecc.) avutasi già durante il fascismo, sì da formare e orientare tutta la odierna generazione di saggisti e studiosi.

Se però passiamo dagli specialisti al mondo più largo della cultura, i letterati, gli ambienti universitari, la critica d'arte, e via discorrendo, troviamo l'ignoranza più crassa ovvero il hearsi di affermazioni scontatissime, sostanzialmente lapalissiane o addirittura ridicole. Chi ancora discute se il cinema è un'arte, chi va discettando di una impossibilità di un'estetica cinematografica (come se esistesse un'estetica letteraria o pittorica), chi si compiace monotonamente del fatto che persino Croce, pensate Benedetto Croce! ha riconosciuto che il cinema è qualcosa.

\* \* \*

Queste constatazioni, di recente ripetute da Umberto Barbaro, ci fan riflettere sulla tristezza di certi discorsi od articoli di qualche pontefice della critica d'arte, per esempio, che enuncia pomposamente, come se affermassero verità rivelate, che il cinema, sì, tra l'altro può anche essere utile per lo studio della storia dell'arte, per la critica, ecc. Ma non si fa che sentir le stesse frasi generiche, e non una volta che questi santoni si applichino con serietà all'approfondimento, allo sviluppo teorico e pratico di questi concetti che restano generiche basi di partenza, ovvie anche per un ragazzo delle scuole medie.

E, in proposito di scuole, lo stesso discorso vale per il cinema didattico o educativo. Perfino qualche articolo di ministro si vede ogni tanto, convegni e congressi, ma non diciamo un film, ma nemmeno l'ombra di uno studio si fa, in Italia, per risolvere questo problema fondamentale dell'insegnamento moderno. La Pubblica Istruzione si occupa di «parificare» scuole private o confessionali, di lasciare esportare opere d'arte del patrimonio nazionale. Non si occupa della «Cineteca Scolastica» che non solo non produce, ma nemmeno ha i fondi per acquistare a buon mercato uno (diciamo uno) dei cento e cento film didattici britannici. E nelle scuole elementari roma-

ne, per esempio, il cinema entra sotto forma di «Tarzan e la donna leopardo» a pagamento per gli scolari, pro-Patronato Scolastico. Ciò contribuisce alla cultura, mentre i soldi raccolti non servono per la refezione o per sussidi, ma per imbiancare i muri... in occasione della ispezione «inattesa» di un alto funzionario.

\* \* \*

Lasciamo la scuola, e verificato con cinema che anche letterati e musicisti troppo spesso parlano di cinema a sproposito (e ne parlassero soltanto!), cerchiamo di annotare qualche osservazione in merito al rapporto scienza-cinema, ovvero sia dir qualcosa sul cinema scientifico.

\* \* \*

Circa un mese fa si è svolto in Italia, a Firenze, il IV Congresso Internazionale di Cinema Scientifico. E' durato nove giorni, partecipavano una ventina di Paesi dalla Gran Bretagna all'U.R.R.S., dal Vaticano alla Cecoslovacchia, dall'Australia e dall'Africa del Sud al Principato di Monaco. Sono stati presentati più di cento film. Erano presenti personalità di fama internazionale come Jean Painlevé (Francia) e Calabèk (Cecoslovacchia) e film di celebri realizzatori come Sguridi, Omegna, Dragesco, Wolf, ecc. La delegazione italiana era abbastanza numerosa: da notarsi particolarmente il vivo interesse del prof. Ponzio, direttore dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, Presidente della Commissione per il Cinema Scientifico del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Questo organismo (che almeno esiste ed è diretto da persone bene intenzionate) speriamo possa almeno non morire di inedia. Altra presenza significativa, quella del Commissario all'Istituto Nazionale L.U.C.E., Fattorosi. Poi l'attivissimo Sindaco di Firenze e qualche altro. Il Ministro dell'Istruzione si è visto soltanto nella lista del Comitato d'Onore, insieme a tanti altri bei nomi di persone che del cinema scientifico non han mai sentito parlare, nemmeno in occasione del Congresso.

Ciò però non toglie che la manifestazione abbia avuto il più completo successo organizzativo e culturale; ed è proprio per questo che il nostro discorso incappa in qualche anziosità polemica: perchè la risonanza del Congresso, gli echi suscitati nel mondo scientifico e universitario, oltre che negli ambienti più direttamente interessati, è stato tale da farci ritenere che in

questo momento bisogna tener desta l'attenzione sul problema, suscitare ancora più larghi interessamenti e vedere quindi se è possibile superare l'atonìa e la desolazione della (praticamente inesistente) cinematografa scientifica italiana.

\* \* \*

Il IV Congresso Internazionale, con i suoi lavori, permette intanto di porre in rilievo alcuni punti sui quali si può riflettere:

1. - malgrado l'A. I. C. S. sia una delle poche, forse l'unica associazione internazionale dove ancora coesistono e collaborano i cosiddetti due « blocchi » politici, si deve constatare che la collaborazione necessaria per ottenere un sufficiente scambio di esperienze, una valida integrazione di risultati, una reciprocità di benefici, è ben lungi dall'essere raggiunta; e questo per mancanza di buona volontà da parte delle persone o delle Nazioni, ma per l'obiettivo deficienza dei mezzi a disposizione della scienza e quindi del cinema scientifico. Massimamente importante sarebbe che i vari Paesi spendessero molti quattrini per far collaborare (attraverso i film) i loro scienziati a risolvere o a superare certi punti d'inerzia della scienza moderna (il cancro, per esempio). Invece si pensa al riarmo e alla terza guerra mondiale;

2. - si è concluso, per concorde parere di tutti i competenti, che al IV Congresso sono stati presentati film di alto livello scientifico e tecnico-cinematografico, come mai prima d'ora se n'erano potuti vedere in così grande numero. Si è altresì potuto constatare, però, che nella maggior parte dei Paesi il cinema scientifico è ancora un fatto molto problematico come mezzi finanziari, come attrezzature, come struttura organizzativa. In Francia (uno dei Paesi dalla produzione più interessante), esiste un Istituto del Cinema Scientifico che ha un grande e meritato prestigio, ma è in sostanza una faccenda privata dovuta al valore, alla passione ed ai sacrifici di uomini singoli. E i film di ricerca più preziosi, più scientificamente importanti, sono ancora realizzati in 16 mm., con pellicola *invertibile*, con mezzi dilettanteschi, didascalie illeggibili. Negli stessi Stati Uniti, tradizionalmente ricchi e sperperanti, i migliori film sono realizzati da studiosi isolati, al massimo sostenuti da laboratori universitari che son certo paradisiacamente attrezzati rispetto a certe situazioni italiane, ma che sono ben limitati come mezzi cinematografici e come finanziamenti. Ricordiamo delle « brochures » su alcuni film sperimentali di psicologia dove si giustificavano una serie di difetti o di incompletezze degli stessi film

invocando la mancanza di pellicola, di macchine, di soldi. Tutto sommato, certi apparecchi che sono fondamentali per una seria produzione scientifica (macchine microscopiche, macchine ad alta accelerazione) si possono ancora contare, in tutto il mondo, non sulle dita di una o due mani, ma poco più.

Un segno interessante, nel complesso dell'attività produttiva, è data dall'alto livello raggiunto in questi ultimi anni dalle cinematografie scientifiche di Polonia, Cecoslovacchia ed Ungheria, che devono la nascita, lo sviluppo ed i successi del loro lavoro in questo campo, alla nazionalizzazione delle industrie cinematografiche;

3. - la Germania, per riconoscimento paese della tecnica, della macchina di precisione, eccetera, non ha potuto dare la misura delle sue notevoli possibilità nel campo del cinema scientifico, perchè mancavano la produzione e i rappresentanti della Germania orientale, dove la « Defa » realizza film di grande interesse (se ne sono visti alcuni veramente eccezionali al Festival di Karlovy Vary). Ciononostante, i delegati tedeschi presenti a Firenze hanno potuto annunciare che in un laboratorio dell'Università di Gottinga (Germania occidentale) si sta fabbricando una macchina da ripresa che raggiungerà la velocità di 6 mila fotogrammi al secondo, cioè il doppio della massima velocità finora raggiunta (la velocità ordinaria di ripresa è di 24 ft. al secondo);

4. - la politica (intendiamo la bassa politica, gli intrighi, i sospetti aprioristici) non ha mancato di interferire anche in questo Congresso; ma ciò non ha impedito che l'arrivo del delegato cecoslovacco, prof. Calabek, giunto a congresso chiuso per il solito visto di entrata concesso in ritardo, desse luogo ad una simpatica riunione di tutti i delegati interessati che erano ansiosi di ascoltare una comunicazione scientifica su un nuovo metodo per macrocinematografare oggetti di un millimetro di grandezza senza l'uso del microscopio.

Soprattutto, questa nervosità politica non ha impedito che si votasse *all'unanimità* una mozione finale in cui si chiede tra l'altro ai cineasti e agli scienziati di tutto il mondo di dedicarsi particolarmente alla realizzazione di film sulle applicazioni costruttive dell'energia atomica. E questo è un risultato notevole, la cui importanza va sottolineata;

5. - i film italiani presentati al Congresso hanno ottenuto un vivissimo successo. Ma si trattava dei film di Omega e Fasineti. Opere di ieri o addirittura dell'altrove. La loro data di produzione non recente o persino remota ne ha ac-



creciuto il valore e l'interesse, ma ha anche maggiormente fatto risaltare la povertà della situazione odierna della cinematografia scientifica in Italia, rendendo ancor più grave la responsabilità di chi questa situazione dovrebbe rimuovere.

Al di là delle considerazioni suggerite dal IV Congresso recentemente svoltosi, alcuni problemi di carattere più generale meritano di esser posti, seppur la loro discussione porterebbe troppo lontano. Sulla definizione stessa di cinematografia scientifica lunghe disquisizioni anche non superflue possono essere iniziate. I limiti tra un film scientifico e un semplice documentario dal soggetto culturale, le caratteristiche di un film di divulgazione scientifica, l'originale struttura dei film scientifico-popolari con intreccio narrativo che si realizzano in alcuni Paesi. Questioni del genere trascendono il loro aspetto che potrebbe sembrare formale, perché investono la serietà della realizzazione, gli scopi propostisi, l'onesta e l'efficacia del modo di esposizione. Lo statuto dell'A.I.C.S., nella sua definizione dei principali (non tutti, dunque) metodi di applicazione, al poggio, resta sulle generali e dice:

a) ricerche tecniche e scientifiche per lo sviluppo ed il perfezionamento della cinematografia;

b) ricerche in tutti i campi della scienza e della tecnica per mezzo dell'uso di procedimenti, materiali e tecnica del cinema;

c) esposizione di scoperte di scienziati e di teorie scientifiche;

d) divulgazione delle conoscenze scientifiche e teoriche nel senso più largo, e delle loro conseguenze sulle condizioni sociali ed economiche e su .....

Sostanzialmente, quindi, potremo cercare di schematizzare entro tre grandi categorie il materiale tanto diverso sotto tutti gli aspetti che vien prodotto come « cinematografia scientifica ». Nel primo gruppo potremo i film di ricerca, intendendosi esclusivamente quelli che possono rientrare nel secondo (e di conseguenza anche nel primo) dei punti citati dello statuto dell'associazione del cinema scientifico. Dove cioè solo il mezzo cinematografico permette la scoperta o la constatazione o la dimostrazione di un fatto o fenomeno scientifico o tecnico. Nel secondo gruppo potremo i film di alta divulgazione scientifica, i film specializzati per determinate categorie di scienziati, di docenti, di studiosi o studenti, i film per uso universitario. La maggior parte dei film chirurgici. Volendo ad ogni costo dare un nome a questa categoria di film, potremmo chiamarli « scientifici » *tout court*, mentre quelli del primo gruppo si possono definire « di ricerca scientifica ». Infine, avremmo i

film di divulgazione scientifica, i film scientifico-popolari. Ma quest'ultima categoria è così vasta, così diversi ed eterogenei essendo i film che vi si possono comprendere, da spingere ad una ulteriore suddivisione interna, almeno per distinguere i semplici cortometraggi di divulgazione su una questione della scientifica o parascientifica, dai film a lungometraggio, a soggetto, che affrontano con abbondanza di spiegazioni ma tenendo legata l'attenzione anche del più comune spettatore, un complesso problema scientifico.

Le categorie, le distinzioni, però, son sempre cose piuttosto teoriche. E il considerarle può servirci in questo caso per documentare che buona parte della produzione di film scientifici ancora ondeggia su posizioni incerte e confuse o contraddittorie rispetto ai gruppi testè definiti. Ciò non sarebbe grave se violasse soltanto dei canoni stabiliti sulla carta, ma ne risulta invece danno e oscurità o diminuzione dell'efficacia del film stesso.

I film di ricerca scientifica han da essere realizzati secondo le sole esigenze della ricerca stessa, senza nessun compiacimento, senza nulla di superfluo che possa servire o interessare a chi non sia tra gli scienziati ricercatori; la loro tecnica cinematografica, il loro montaggio, tutto è in funzione dell'obiettivo che il film si è posto. Invece, quanti di questi film non han visto diminuire la loro importanza scientifica, il loro interesse di documento originale e nuovo, perchè già in fase di realizzazione i mezzi disponibili dovevano essere dispersi per dare al film stesso un interesse anche « spettacolare » con concessioni spesso di dubbio gusto rispetto ai rigorosi propositi dei ricercatori?

E anche sul piano dei film di alta divulgazione, quante oscurità, quante imprecisioni, per la confusione che si fa abitualmente tra film di ricerca e film universitario o specializzato! Una è la tecnica da usarsi per la ricerca, dove tutti i mezzi che il cinema può offrire devono servire lo scopo dell'indagine, dell'osservazione, della registrazione. Un'altra è la tecnica per un film scientifico, che seppur di alta divulgazione, non è più uno strumento ma un mezzo, dove il cinema ha dei doveri di esposizione, di chiarezza, di efficacia.

Non parliamo infine dei film di divulgazione larga e generale. Le porte sono aperte, in questo campo, perfino all'anti-scienza, alla pseudo-scienza, ai ciarlatani. Altro che divulgazione scientifica, tecnica e culturale! Fare degli esempi, dei titoli di film, additare e discutere su casi concreti, sarebbe non solo interessante ma anche utile e dilettevole. E' un argomento

però da trattarsi anche con l'intervento dei competenti di ogni ramo. Ciò, ammesso che sia «tattico» (bisogna anche avere «tatto» in certe cose) parlare di panni sporchi nel caso del cinema scientifico, quando è noto che in confronto con gli usi e costumi delle normali imprese cinematografiche speculative, son sempre rose e fiori a paragon di sterpi. La serietà di qualche scienziato o istituto scientifico ne scapiterebbe, ma anche gli interessi generali della cinematografia scientifica ne sarebbero danneggiati. E chi ne trarrebbe vantaggio non soltanto quelli che al cinema scientifico chiudono o tengono chiuse le porte.

Un problema a sè, sia come categoria speciale di film che come importanza, è quello dei documentari tecnico-industriali, o per essere più esatti tecnico-professionali. Non soltanto le necessità di un linguaggio cinematografico ricco, efficace e chiaro si pongono in prima linea, ma l'impostazione stessa dei soggetti di questi film è connessa a delle questioni di principio che si possono in fondo ricondurre alla posizione che il lavoro occupa nella struttura sociale. Questi film, infatti, possono essere prodotti dallo Stato, da scuole professionali ecc. nell'interesse dei lavoratori e della produzione, ma possono anche essere (come avviene quasi sempre nei nostri Paesi occidentali) prodotti dagli imprenditori, dalle società industriali, nel-

l'interesse loro; anche se per servire questo interesse insegnano talvolta agli operai come non infortunarsi, o spiegano loro per benino come funziona una macchina. Quanto tristi, invece, nella sostanza, certi documentari pseudo-divulgativi, realizzati con dovizia di mezzi e anche con intelligenza, che rivelano però il sottofondo pubblicitario, propagandistico. E non parliamo di quei documentari di «propaganda sociale», sui problemi igienici, sulla maternità e infanzia, sui problemi delle abitazioni, sugli ospedali, eccetera, dove tutto è bello, pulito, organizzato, così come era grande, possente, invincibile il nostro esercito nelle autualità fasciste!

Infine, vorremmo segnalare i pericoli che il cinema scientifico corre quando i realizzatori o i critici si pongono sulla strada del «lirismo» della «poesia» delle inquadrature di un microfilm, della bellezza magica di certe immagini nascoste agli occhi dell'uomo, e via discorrendo. Spesso questi valori formali sono autentici, possono essere apprezzabili, si può anche con interesse realizzare del materiale vivo, ma non si facciano confusioni pericolose, non si mescoli il sacro con il profano (in questo caso, che cosa sarà il «sacro»? l'arte o la scienza?). Bisogna stare molto attenti alle «lezioni di geometria». Jean Painlevé insegna.

Virgilio Iosi

## NEO - REALISMO americano (continuazione da pagina 18)

buio nella macchina) con un compiacimento reggelante, l'autore scava senza pietà nel marciame di individuali e di professione ai margini del gangsterismo (il secondino esoso, l'avvocato ricattatore, la «masseur» ladra, il medico che non può esercitare) mostrandone l'infinita bassezza e senza attardarsi a fornire una qualsiasi giustificazione etica (soltanto il dottore accenna vagamente e frettolosamente a «una moglie ammalata»).

Ma non basta: questa volta la figura del «gangster» non soltanto campeggia nel film, ben più evidente ed «eroica» di quella del suo antagonista, ma si avverte addirittura lo sforzo di conferire attenuanti e giustificazioni psicologiche ai suoi misfatti: il bandito è infatti arrestato per aver ucciso un agente che voleva colpirlo (legittima difesa quindi) per una colpa non commessa; è costretto a uccidere l'avvocato (lo colpisce soltanto quando questi ha la

rivoltella) per salvare la donna amata; evita di uccidere il poliziotto. Ciò nonostante sia presentato più volte in espressioni di ferocia bestiale, nonostante l'abiezione di taluni suoi atti (minaccia armata alla madre e imposizione al fratello di rubare) e nonostante l'ultima inquadratura lo mostri mentre colpito a morte guarda il nemico con disperato odio con il coltello in pugno. Dalla ferocia esteriore del bandito che si fa schermo di persone inermi («The Big Shot»), dalle violenze bestiali («Street Without Name», «The Kiss of Death»), il cinema americano è giunto con «The Cry of City» ad una ben più disperata aridità interiore; e in «White Heat» (*La furia umana*, 1949) di Walsh, la figura del gangster assume addirittura una grandiosità mitica: e come l'eroe nibelungo il criminale folle termina la sua esistenza nel fuoco purificatore.

Nino Ghelli

# I CIRCOLI DEL CINEMA

di ENRICO ROSSETTI

Uno o due Circoli, per un complesso di circostanze favorevoli, nacquero prima, nel 1945, subito dopo la guerra. Ma il primo nucleo di Circoli si formò invece nella primavera del 1946, quando la Cineteca Italiana, organizzato il Festival del Cinquantenario del Cinema a Milano, mise a disposizione per piccole Mostre nelle diverse città una parte di quel programma. I gruppi di amici che ritrovatisi dopo la guerra avevano pensato di por mano alla costituzione di un Circolo si erano trovati di fronte a non poche difficoltà (sede, sala di proiezione, bilanci, legislazione inesistente e comunque sconosciuta, statuto) ma soprattutto ad una fondamentale, la povertà del repertorio, la difficoltà di combinare programmi sicuri e degni. Sul successo dell'iniziativa dubbi non ve n'erano, rifacendosi all'esperienza dei Cineguf.

Quella decina di film della Cineteca Italiana furono il solido scheletro su cui poté impiantarsi l'attività dei primi Circoli.

A Torino, a Parma, a Bergamo, a Varese, a Genova il pubblico ammirò per la prima volta capolavori del cinema di un tempo — *La Chiene*, *Vampyr*, *M.*, *L'Atalante*, *Zéro de Conduite*, *Mädchen in Uniform* — capì il valore dell'attività di un Circolo del Cinema, ne ingrossò le file dei soci.

Su quella spinta iniziale, razzolando tra i pochi film di repertorio ancora rintracciabili nelle locali Agenzie, tra i film del P.W.B. ed altri inediti, (ad esempio: *Long Voyage Home*, *Ivan il Terribile*, *Les visiteurs du soir*, *Goupi Mains Rou-*

*ges*), tra i primi documentari dell'Ambasciata Inglese, tra i film in formato ridotto, anche della Pathè Baby, e con un'altra iniezione di film che la Cineteca Italiana prese a distribuire, il programma fu messo insieme anche nella successiva stagione.

Ma già si profilava una crisi, la impossibilità di sostenere ancora la vasta attività di un anno facendovi fronte soltanto con quello che la piazza offriva, ormai prossimo all'esaurimento. In una federazione che permettesse un lavoro coordinato, svolgesse un'opera di ricerca di film su scala nazionale, garantisse un minimo di spettacoli, riunisse i mezzi dei Circoli e li rappresentasse presso lo Stato e gli Enti pubblici e privati con la maggiore autorità di una voce collettiva, si vide l'unica via di soluzione.

La Federazione, dopo un convegno preparatorio tenutosi a Nervi nel Luglio del 1947 su iniziativa della Cineteca Italiana e del Film Club Genovese, nacque a Venezia nel settembre dello stesso anno. In Italia v'erano allora una ventina di Circoli, 15 erano presenti a Venezia.

Avviatasi con progetti grandiosi ma un po' troppo utopistici, la Federazione ebbe un primo anno di vita alquanto avventuroso. Mancato l'accordo con la Cineteca Italiana che doveva formare la base dell'attività, essa soffrì di quella stessa penuria di film che era nata proprio per far cessare. Chiuse l'anno in piena crisi economica e restò in letargo per l'anno successivo. Ma non fu una cattiva esperienza: i Circoli esistenti non ne sof-

frirono (chè anzi dalla concorrenza Federazione-Cineteca ebbero modo di formare i programmi attingendo a due fonti), nuovi Circoli nacquero fino a raggiungere il numero di trenta, furono raccolti tutti gli elementi utili a rimettere in piedi l'organismo su dati concreti. La Federazione riprese la sua attività nell'Ottobre del 1949 (con i film della Cineteca Italiana o di repertorio i Circoli si erano alimentati nel frattempo): una base più vasta, più solida ormai ne assicurava il funzionamento indispensabile, i Circoli erano una cinquantina. E la Federazione superando non poche nè piccole difficoltà, funzionò: mantenne uniti i Circoli, organizzò nel migliore dei modi possibile i suoi uffici e i suoi servizi, colla sua esistenza e con il suo aiuto permise la nascita di nuovi Circoli. Risolse molti problemi (principale quello del suo bilancio): non riuscì a risolvere però, almeno in modo soddisfacente, quello dei film.

Ora siamo all'inizio di una nuova stagione. I Circoli esistenti toccano quasi il numero di cento. Ogni mese se ne annuncia la costituzione di nuovi. I problemi si fanno più numerosi, più complessi, di più difficile soluzione; alla crisi dei programmi, ormai giunta ad una fase acuta, insostenibile per i vecchi Circoli, per quelli che ormai hanno tre, quattro, cinque anni di attività dietro le spalle, altri se ne sono aggiunti. La situazione è preoccupante.

Facciamone un rapido esame.

Un primo motivo di preoccupazione deriva dalla stessa importanza che i Circoli del Cinema hanno assunto nella vita culturale della Nazione. Il fatto che l'iniziativa interessi ormai qualche decina di migliaia di persone, appartenenti

a strati sociali particolarmente importanti, e sia diffusa un po' ovunque, in città grandi e piccole, è valso a richiamare sui Circoli l'attenzione di organismi politici e commerciali, la cui interferenza non può che danneggiarli e sviare la loro attività dai giusti binari, allontanarla dagli scopi prefissati. E già dal congresso di Venezia del 1949 particolarmente interferenze politiche affiorarono, e più esplicite si fecero nel corso di tutta la passata stagione, creando nell'ambiente un certo disagio. Ora contro queste interferenze, i Circoli si sono trovati impotenti a difendersi, se non ponendosi a loro volta su un piano politico che loro ripugna. D'altra parte le formulazioni statuarie, necessariamente vaghe, non costituiscono che una debole arma di difesa; gli organi direttivi mancano, per povertà di mezzi, di possibilità di seri e severi controlli; l'inesistente legislazione non permette possibilità di difesa da parte dei Circoli che si trovino in minoranza contro eventuali irregolarità, abusi e usurpazioni degli organi direttivi stessi. Così ad esempio, in pura sede tecnica, l'aumentare dei Circoli pone il problema della necessità di controlli sulla regolarità non speculativa della loro attività — necessità meno acuta quando i pochi dirigenti erano a l'un l'altro noti e la loro conosciuta serietà era sufficiente garanzia —; cosa che genera gravi difficoltà al gracile organico e allo strimenzito bilancio.

I guai più grossi, tuttavia, ai Circoli del Cinema li porta proprio il loro rapido moltiplicarsi avvenuto prima che la loro struttura collettiva si fosse solidificata e le condizioni di esistenza assicurate. Nasce, in-

PRESENTAZIONE,

FRANCESCO  
GIULLÀRE DI DIO

ROSSELLINI



Soggetto e regia: Roberto Rossellini  
Fotografia: Otello Martelli  
Musiche: Renzo Rossellini  
Interpreti: Aldo Fabrizi e autentici frati  
Produzione: Rizzoli-Amato - Distribuzione: Minerva





INEDITI,

# MICIURIN

di G. F. CALDERONI

QUANDO, lo scorso anno, i giudici del Festival di Marianke Lazne attribuirono al film di Aleksandr Dogenko il premio per il colore, la critica parlò dell'inizio del «terzo tempo» della cinematografia sovietica. L'opera del regista ucraino, portata a termine dopo due anni di lavoro, era infatti di tale importanza sia dal punto di vista tecnico che da quello polemico, da giustificare l'entusiasmo per quella pellicola.

L'uso del colore rappresentava la più libera elaborazione della teoria di Eisenstein realizzata fino a quel momento e la base teorica che aveva fornito la falsariga per la interpretazione della vita e dell'opera dello scienziato sovietico avrebbe potuto dare vita, si disse, ad un nuovo periodo cinematografico. Nello stesso tempo ci si domandò se il film avrebbe trovato ospitalità presso i distributori occidentali e, con la domanda, sorsero i primi dubbi in proposito. Dubbi che trovarono una generale conferma nell'atteggiamento che i vari paesi «occidentali» assunsero verso «Miciurin».

Il primo tentativo di programmazione fu fatto in Francia. Ma la vigile atten-

zione dei censori, procurò al film un elegante veto espresso in termini abbastanza diplomatici ma definitivi. In quella occasione Georges Sadoul, condusse dalle colonne del settimanale filocomunista «Les Lettres Françaises» una serrata campagna di stampa, accusando gli organi francesi preposti alla censura di agire con spirito viziato di gravi preconcetti verso tutta la produzione sovietica. Ci fu un piccolo fuoco di fila fra i vari critici parigini che avevano avuto la possibilità di visionare il film nella sede di uno dei tanti cine-clubs della capitale francese, ed infine la cosa cadde nel dimenticatoio. Gli altri Paesi dell'Europa occidentale adottarono uguali misure senza nemmeno suscitare critiche consistenti. Sicché «Miciurin» non è mai entrato in circuito e, fatta eccezione per i soci di qualche Circolo del Cinema, è assolutamente sconosciuto in Italia.

Bisogna dire subito, per aiutare la comprensione di questo fenomeno di esclusione premeditata, che anche se il film fosse stato ammesso fra le programmazioni normali non avrebbe incontrato un successo commerciale. Questo è un fattore che ha la

MICIURIN



DOVGENKO

#### FILMOGRAFIA :

Aleksandr Dovgenko è nato a Sosnitsi, Ucraina, nel 1894, da famiglia di contadini. Dopo aver studiato scienze naturali ed economia, ed aver svolto attività atletica, si dedica all'insegnamento. A Charchov, nel 1923, lavora in qualità di caricaturista per giornali e riviste. Entra nel cinema nel 1925, come scenarista del film *Vasya il riformatore*. Nel 1926 scrive e dirige *Bacche di Kolchan*, breve commedia comica. Suoi successivi film: *La valigia del corriere diplomatico* (1927), *Zvenigora* (1928), *Arsenale* (scenario e regia, 1929), *La terra* (scenario e regia, 1930), *Ivan* (scenario a regia, 1932), *Aerograd* (scenario e regia, 1935), *Chors* (scenario e regia, 1939), *Liberazione* (1949), *Battaglia per l'Ucraina* (produzione, 1943), *Ucraina in fiamme* (produzione, 1945), *Miciurin o La vita in fiore* (1948). E' rappresentante dei cineasti sovietici dell'Ucraina.

#### DATI DEL FILM :

*Produzione:* Mosfilm, 1948 - *Scenario e regia:* Aleksandr Dovgenko - *Fotografia* di L. Kosmatov e Y Kun - *Scenografia* di Bogdanov e Miasnikov - *Musica* di Chostakovitch - *Interpreti:* V. Solovie, G. Bielov, A. Vassilieva, K. Nassonov.



sua importanza per i distributori. La lunghezza della pellicola, le preoccupazioni di carattere artistico e dottrinario che hanno guidato la mano del regista, la differenza di impostazione che esiste e differenzia la concezione cinematografica dei Paesi orientali da quella dei Paesi occidentali, la stessa divergenza che esiste nella formulazione dei valori sociali ed educativi, sono altrettante ragioni per la dimostrazione di questa incompatibilità di carattere fra est e ovest. Tuttavia sarebbe stato bene e lo sarebbe ancora se a « Miciurin » fossero aperte le porte dei nostri cinematografhi. Il pubblico rimarrebbe forse disorientato, ma infine avrebbe una idea precisa della serietà con la quale questo regista sovietico ha affrontato il problema del film biografico. A parte poi l'interesse che susciterebbe l'uso del colore.

« Miciurin » narra, attraverso tremila metri di pellicola, la vita e l'opera dello scienziato di Koslov prima e dopo la Rivoluzione di Ottobre. La storia non fornisce elementi per giudicare l'esattezza della ricostruzione biografica. Dovgenko descrive la nascita e lo sviluppo del « miciurinismo », gli ambienti che volta a volta lo aversarono e lo aiutarono, il significato sociale della affermazione dell'uomo che combatte accanitamente la teoria di Mendel, con la sensibilità assolutamente particolare che caratterizza tutta la produzione sovietica. Per di più, svolgendo per la prima volta l'antitesi uomo-Dio, Dovgenko imposta e affronta un problema che avrebbe potuto e potrebbe, dare l'avvio ad una formula nuova della polemica socialista. Impostando infatti la lotta dell'uomo contro la natura sotto la visuale materialistica, trasforma uno dei termini di un Ente meglio definito. « Miciurin » nella interpretazione di Dovgenko, finisce col combattere non tanto la tradizione mendelliana quanto la tradizione religiosa. La lotta dell'uomo contro i pregiudizi della natura, si trasforma nella lotta dell'uomo-nuovo contro i pregiudizi della religione. Questi termini spiegano il significato e i limiti di quella « terza fase » cui accennavamo all'inizio.

Dopo la polemica « bianchi e rossi » e quella « proletari e capitalisti » ecco affacciarsi per la prima volta nella cinematografia sovietica l'antinomia « uomo-Dio ». Non risulta che in seguito ad essa sia stata sfruttata da altri registi, ma data la sua natura è facilissimo prevedere che prima o poi la produzione cinematografica sovietica troverà in questo tema larga ispirazione.

Anche questo fattore deve essere tenuto presente nella valutazione delle ragioni che hanno spinto le censure occidentali a impedire la circolazione della pellicola. Ma esistono anche dei valori artistici che pres-

so un giudice sereno e non viziato di partigianeria, debbono trovare una giusta considerazione. Nel caso specifico il film di Dovgenko ha diritto di ricorrere in appello. Non ci ricordiamo di avere mai visto un film nel quale il colore sia stato usato con maggiore perizia. Eisenstein nel suo « The Film Sense » scrive: « Noi stessi decidiamo quali colori e suoni potranno servire meglio per descrivere il dato o l'emozione che cerchiamo... » e poi: « ... la legge qui esposta richiederà che ad un definito tono di colore sia data consistenza per mezzo di una struttura figurativa in stretta armonia con il tema e l'idea dell'opera... ». Richiamandosi a questa teoria Dovgenko scriveva nella presentazione del film: « Due cose devono essere considerate nei colori del mio film: negli episodi di passaggio che hanno una importanza secondaria il colore deve essere usato con estremo tatto per non offendere la vista dello spettatore; negli episodi culminanti invece il colore deve essere uno dei principali componenti dell'opera artistica e il pittore, in quel momento, deve essere un prezioso rivelatore della natura ».

Infatti gli episodi (moltissimi perchè il soggetto biografico e la preoccupazione a volte eccessiva del regista, di tratteggiare il più copiosamente possibile la vita e l'opera dello scienziato, hanno portato inevitabilmente a questo risultato che costituisce l'unica pecca importante del film) gli episodi, dicevamo, sono efficacemente sottolineati dal predominare di un colore, usato psicologicamente, per accentuare l'emotività della narrazione. Risultato interessante e importante in quanto ottenuto mediante l'affermazione parallela di due tecniche che ben raramente nella storia del cinema troviamo riunite efficacemente. Ricordiamo il veloce trascorrere di primi piani che chiude il primo episodio: la festa di Capodanno del 1900. In casa di uno scienziato si saluta l'avvento del nuovo secolo. Nelle faccie si legge la sicurezza intima che l'ordine esistente non possa, nè debba mutare. Dovgenko interviene facendo accompagnare il passaggio dei volti davanti all'obiettivo da un sordo rintocco di campane e tingeggiando con un tono cupo i colori, e questo gli basta per suggerire una interpretazione e per fare aderire alla chiave di tutta l'orchestrazione del film questo episodio eterodosso. Un altro esempio: la morte della moglie. Abbinando toni estremamente chiari al linguaggio della memoria e toni scurissimi al linguaggio della realtà il regista ha ottenuto effetti non solo psicologici di enorme importanza ma ha dato l'avvio ad una chiarificazione del linguaggio cinematografico.



Lea Padovani, in "Cristo tra i muratori", di E. Dmytryck

## I FILM,

al ruzzese, usa a parlare citando popolari proverbi. E piacquero quel suo stile semplice, lontano ed al tempo stesso vicino a quello del Verga, peraltro maestoso e solenne proprio là dove questo si faceva più scattante e nervoso. Dmytryck con il suo «Cristo tra i muratori» non ha voluto tradurre in immagini il romanzo. Era già opera compiuta in se stessa perchè si potesse pensare ad una trasposizione letterale in cinema. Più che altro egli ha tratto un racconto tutto nuovo da quello sviluppando narrativamente, solo le prime pagine del libro che culminano nella morte di Geremia. *Crist in Concrete* è la storia della lotta per l'esistenza di Paolino — il figlio di Geremia — dopo la morte del padre. Una lotta dura, amara, piena di rinunce e di sacrifici offerti in vista di un mondo migliore. Si muovono in questa storia di Paolo (che è poi lo stesso scrittore) figure indimenticabili a tutto tondo, la madre, lo zio Luigi, i fratelli, l'imprenditore, l'inverno, l'estate e quel tremendo gigante che il job, il lavoro fatto di ferro, cemento e sudore di uomini. Dmytryck trascura questa parte del racconto e accentra tutto su pochi fatti e personaggi: Paolino resta quasi assente dal film, egli è ancora un bambino tra gli altri.

Protagonisti invece sono, lui, Geremia, il padre, il muratore, il Cristo che muore nel cemento per gli altri, per tutti gli altri poveri come lui nel giorno del venerdì santo; protagonista è lei, Annunziata, la madre piena di angosce, di preoccupazioni, ma anche moglie amorosa, spensierata, felice; Luigi, il vecchio zio, gli amici, i compagni, i signori «dalle dita così bianche» e il job «la fredda bestia... la parte maggiore della loro vita».

Sarebbe interessante vedere quanti altri film nella storia del cinema possano vantare una così sicura indipendenza e nello stesso tempo una così netta aderenza ad un'opera preesistente alla quale si sono ispirati. Sarebbe interessante, anche per vedere quali debbano essere i rapporti tra cinema e narrativa. E si ripensi pertanto ad analoghe considerazioni a proposito de «La terra trema» di Luchino Visconti e «I Malavoglia» di Giovanni Verga.

Dopo la morte di Geremia, dunque, nel film si avverte come un silenzio; poi quel volto disperato, improvvisamente invecchiato dal dolore, di Annunziata. Come assente dinanzi alla Commissione per il premio sugli infortuni, la sua mente vaga

PRESENTATO all'ultima manifestazione veneziana «Cristo fra i muratori» (*Give Us this Day*, 1949), ispirato al romanzo *Crist in Concrete* di Pietro di Donato, suscitò un consenso di critica e di pubblico in un certo senso imprevisto. Eccezion fatta quei pochi e facinorosi dissensi politici, tutti riconobbero all'opera di Dmytryck solidità narrativa e poetica umanità di contenuto.

In realtà il film meritava senz'altro questo successo: «Cristo fra i muratori», (e ci piace questo titolo polemico, allusivo, pieno di contenuto e di poetica forma più dell'evangelico *Give Us this Day* dell'originale) suscita echi di così profonda commozione da apparire proprio come una viva risposta di umanità a quel processo che culminò nell'ingiusta condanna dei «dieci».

Di Donato nel suo romanzo, uscì così, quasi per un ripensamento poetico di quelle che erano state le traversie sue e della sua gente di emigrati in terra straniera, seppe concretizzare uno stile tutto fatti e parole che aveva il sapore pregnante del dialogo vivo di quella gente.

nei pensieri «Cosa potete comprendere della vita di un uomo? Cosa potete comprendere voi uomini dalle mani delicate dell'amore, della casa, dei sogni? Cosa avete tra queste mura o nel cuore che mi possiate onestamente dare? Questo è Geremia? Chi può dire quanto valeva? Vi potrò solo dire: era la mia vita...»». Fuori campo una voce dice una cifra: «Mille dollari». Questo valeva il suo uomo. Potrà adesso, finalmente, comprarsi la casa, quella che era stata il sogno di tutta la vita. Ma cosa sarà senza Geremia?

Il film finisce qui, in un lungo corridoio, mentre la piccola carovana familiare accompagnata dal parroco, si avvia a tornare verso casa.

Dmytryck ha raccontato ogni cosa con una padronanza di linguaggio, che è stile. Stile semplice, che rifugge da compiacenze formali, agguerrito, preciso, perfetto. Un po' compiaciuto nella sequenza della morte di Geremia nel cemento, Dmytryck fa del racconto a rovescio: la rievocazione agli episodi più riservati, più intimi e non di suggestione: così, a rendere con maggiore schiettezza quei rapporti tra gli sposi, quel lungo inverno senza lavoro durante la crisi, quelle piccole attenzioni fatte di nulla che contraddistinguono appunto, la vita tra gente povera in uguale sventura. C'è espressa in ogni gesto, in ogni atteggiamento, in ogni parola, l'adesione alla solidarietà, che è forse la più bella conquista della nostra società proletaria. Interessante, da un punto di vista espressivo, è inoltre l'uso che Dmytryck fa del racconto a rovescio: la rievocazione di Geremia dei primi anni di lavoro in America, di quella «piccola Italia» di emigrati non troppo felici; poi del matrimonio, delle spensierate ore trascorse in amore, della nascita dei figli, del lavoro, delle prime delusioni, della disoccupazione, della fame, della miseria, poi ancora del lavoro. Anni e anni di sacrifici, di lotte ora anche di incomprensioni. E' un racconto, una confessione che Geremia fa in un momento di sconforto a Katleen, una cara amica degli anni migliori. E' questo un personaggio nuovo, vivo, umano nella sua ombrosa riserva introdotto da Dmytryck per sollecitare le confidenze di un uomo stanco della miseria e della vita. Iniziato il racconto con le scene di New York povera piena di case squallide a notte inoltrata questo si conclude con la ripetizione delle stesse scene riviste in un ritmo soggettivo più accelerato.

L'ambiente della «piccola Italia» è reso con una minuzia ed una cura del particolare da annullare del tutto la finzione scenica delle ricostruzioni in studio, e la stessa aria che si respira è quella delle

vecchie case piene di rumori, di canti sguaiati, di grida di strilli e di musica jazz, è quella dei quartieri poveri di tutto il mondo.

L'edizione italiana ci pone però di fronte ad un arbitrio assai grave: alterata nel montaggio privata di una sequenza di un certo rilievo l'opera appare come narrazione diretta là dove, invece, Dmytryck aveva pensato ad una narrazione a rovescio. Evidentemente se il film (come lo è realmente) è opera solida, piena di valori poetici espressi, allora bisogna pure ammettere che ogni cosa, ogni elemento del racconto parla attraverso gli avvenimenti di un linguaggio tutto particolare, fatto in questo caso di nostalgici ricordi, di attimi di abbandono, di incomprensioni. Si sorvolano nel ricordo gli avvenimenti sia pure importanti, ma non si dimenticano quei dettagli fatti di niente ma che, comunque, sono gli elementi essenziali per dare sapore alla vita. Il giorno del matrimonio ad esempio, passa come una felice meteora ma resta insistente nel ricordo quel primo piano del giovane compagno che canta una popolare canzone che sa di vita, di amore e di gioia. Ed è proprio sul facile ritornello di quella canzone che Benjamin Frankell ha poi giostrato l'intelligente commento a tutto il film. Le stesse frasi scambiate tra gli operai quando durante la crisi, dovranno decidere chi dei cinque avrà più bisogno di lavorare (Geremia dice: «... in casa di Geremia sono crollati pure i sogni...»; Giulio dice: «... in casa di Giulio c'è fame: pure l'aria si è fatta vuota...») le stesse frasi, dicevo, acquistano un senso de'erminato e quindi un valore preciso solo se inquadrato come un racconto. In narrazione diretta, possono addirittura sembrare pleonastiche.

L'arbitrio quindi è tanto più grave in quanto effettuato su un'opera come questa, solida nei suoi valori espressivi, connessi sostanzialmente con la umanità viva del contenuto. E' una modificazione insomma che incide direttamente sullo stile del film.

Persuasive le recitazioni di Lea Padovani Sam Wanemaker, Charles Goldner e Katleen Ryan. La fotografia è di C. Pennington Richrads.

\*  
\* \*

Il regista Lewis Milestone che aveva scelto *All Quiet on the Western Front* (1930) per rendere, in aderenza allo spirito del romanzo di Erich M. Remarque, il disgusto per la guerra combattuta così senza senso e solo per l'egoismo di pochi, con «La bandiera sventola ancora (*Edge of Darkness*, 1943) affronta il tema dell'insurrezione popolare. E lo affronta centrando

a protagonista del suo racconto un piccolo villaggio della Norvegia occupato dalle truppe tedesche. La solidarietà, il senso di indipendenza, la comune volontà di riacquistare, sia pure per poco, la libertà morale ed economica, portano persone sino allora estranee alla lotta comune: ed il loro sacrificio non sarà stato inutile se si sarà potuto dimostrare che l'unità di classe può portare alla vittoria finale.

Per meglio dimostrare questo assunto forse un po' troppo programmatico, Milestone ha badato più che altro a dettagliare, a rappresentare, i vari personaggi della sua storia con una completezza umana che è poi il solo pregio del film. Si pensi così a quel vecchio professore chiuso nella solitudine della sua cultura liberale, portato a reagire contro la prepotenza nazista solo da uno spirito di rivolta individualistica e che ritrova soltanto alla fine della sua esistenza, il senso ed il significato della vita collettiva, della vita per gli altri: «Una cosa ho capito oggi: di fronte all'oppressione l'individuo è impotente» Ma si pensi anche alle altre figure, a quel capitano tedesco così vivo e vicino ai tipi descritti dallo stesso Remarque (1) e da Caldwell (2); al vecchio medico borghese, a quegli interni familiari, a quel continuo rimpiangere da parte della buona signora del tempo della libertà, solo per la semplice felicità domestica fatta di ore serene trascorse nel nulla. A questi valori, come dire contenutistici, dovuti alla accuratezza della sceneggiatura di Robert Rossen (oggi anche regista dalla personalità però non ancora sufficientemente precisata) non fa sempre riscontro un uguale rigore formale nella ricerca dei mezzi espressivi. Il ritmo quasi sempre lento e maestoso, caratteristico in Milestone, si frantuma qui per particolari di scarsa importanza e la narrazione stessa si svolge su schemi alquanto scialbi: si vedano numerose soluzioni sbrigativamente redatte. Ma in alcuni punti del film, (la scoperta del villaggio distrutto, la marcia e la rivolta del popolo) Milestone si è espresso con un linguaggio più asciutto, quasi esemplare come nel suo stile di uomo uso a riguardare i fatti sempre in rapporto con la realtà del personaggio.

\*

\* \*

«Amanti della città sepolta» (*Colorado Territory*, 1949) di Roul Walsh, presenta più di una affinità con un altro film dello stesso regista, «Pursued» (*Notte senza fine*, 1947) opera peraltro molto più interessante e per più versi riuscita che giungeva all'approfondimento psicologico dei

vari personaggi del dramma, attraverso una storia *western*.

Cercare anche nel *western*, che agli inizi era per definizione legato al genere della più facile avventura (una sorta di film di «cappa e spada» della prateria) l'elemento psicologico per meglio approfondire il carattere dei singoli personaggi è un procedimento narrativo che ha avuto in Ford («Stagecoach, 1939) un valido iniziatore. Qualcuno scrisse anzi che proprio da questo film — in italiano *Ombre rosse* — il *western* divenne maggiorenne (3); e qualcun'altro invece non riuscì neppure ad includerlo tra il genere *western*, forse troppo forzatamente limitato per lui alla sola *horse opera* (4). Comunque, il voler indagare più a fondo nelle reazioni dei singoli personaggi che sino allora erano stati troppo sommariamente «gli eroi romantici», per scoprirvi una più concreta umanità, sia o non sia una evoluzione del *western*, è senz'altro un mezzo piuttosto convincente per rappresentarne i caratteri con una più precisa e reale consistenza. Per esprimere psicologicamente in «Pursued» gli atteggiamenti del protagonista (Robert Mitchum) Walsh fece ricorso alla psicoanalisi che già abbondantemente aveva invaso altri generi della produzione americana. Anzi, ricorre, più convincente d'altronde, ad un vecchio schema che già era stato utilizzato in «Blind Alley», 1939 di Charles Vidor: giustificare cioè il comportamento di un uomo, come diretta conseguenza dell'impressione fortissima provata da bambino assistendo impotente, all'uccisione dei suoi genitori.

In «Colorado Territory» l'interesse del regista si è accentrato attorno a pochi uomini per cercare di cogliere così più compiutamente il carattere del protagonista, per esprimerne meglio ogni più riposta sfumatura. Ma troppi elementi di interesse contrastante (l'assalto al treno, le fughe, le cavalcate, le scene patetiche in chiesa) hanno distratto, disperso, quello stesso clima drammatico che all'inizio sembrava voler preludere a qualcosa di più consistente. In questo senso molto più interessante (sia pur nei limiti di un onesto mestiere) è apparso «Il romantico avventuriero» (*The Gunfighter*, 1950) di Henry King. Qui realmente la storia è tutta ac-

(1) Erich M. Remarque: «La via del ritorno» - Mondadori, II edizione, 1950.

(2) Erskine Caldwell: «Mosca sotto il fuoco» - Mondadori, 1950.

(3) T. Kezich: «Il western è maggiorenne» in «Cinema» n. 42.

(4) A. Chiatton: «Il film western» - Poligono, 1949.

centrata attorno ad un solo personaggio — un fuorilegge costretto dagli avvenimenti ad assumere il ruolo di cattivo — mentre gli altri restano come di sfondo. Senza nulla concedere a facili effetti King è riuscito a serrare ogni cosa in un unico ambiente (un vecchio caffè del western) realizzando un'opera solida narrativamente e piena di sottintesi umani.

«The Gunfighter» quindi in questo senso appare più serio e meritorio di attenzione, soprattutto in virtù di una sceneggiatura per più versi davvero esemplare che giunge alla concreta configurazione di un personaggio piuttosto valido se pur freddo.

\*  
\* \*

Anche «La corda di sabbia» (*Rope of Sand*, 1949) di William Dieterle presenta un certo interesse insolito, soprattutto se si pensa in riferimento all'attività precedente del regista. Si osservino così alcuni brani narrati con la sicurezza e la precisione della migliore letteratura americana: taglio secco, montaggio rapido, fotografia senza compiacenze. Si pensi all'inizio con quel negro inseguito nel deserto dalla camionetta della polizia e a quella tremenda lotta nella sabbia, pagine di una indubbia efficacia. Ma nonostante questa discreta fattura che appunto in alcuni momenti sembra persino raggiungere la maturità di uno stile (cosa davvero inconsueta per Dieterle) il film scade proprio su di un piano umano e di racconto. Uomini che non sono uomini, personaggi che nonostante gli interni realistici scadono nella convenzionalità di una falsa letteratura di appendice. In questo senso sono da inquadrarsi i ruoli di Peter Lorre, Paul Henreid, Claude Rains e soprattutto Corinne Calvert che non si capisce bene se impostata con intenti caricaturali (come pare abbia fatto più intelligentemente Ford in «When Willie Comes Marching Home») oppure da semplice melodramma. Solo Burt Lancaster in un certo senso sarebbe potuto apparire più vero e più credibile: ma per quel certo moralismo programmatico (quasi per controbilanciare il sadismo di tutto il resto del film) scade anche lui su un piano di falsificazione evidente.

Ma un certo interesse il film merita soprattutto per quanto riguarda i rapporti con il pubblico: quindi per quella storia del costume di cui è, in un certo senso, indice eloquente. Si considerino, ad esempio, le già citate sequenze di lotta nel deserto mentre infuria una tempesta di vento, con le ombre allungate sotto i fari della jeeps: si pensi a quel volto ripetutamente affossato nella sabbia, a quella lotta selvaggia, d'odio cui il pubblico è

chiamato ad assistere: si crea nella sala una tensione pari a quella intorno ad un ring: il sadismo di questo film (più tardi un vecchio morirà con la testa conficcata allo spigolo di un tavolo) può, in un certo senso, risultare indicativo proprio di un costume, meglio di un malcostume americano, di considerare a turno l'amore, l'avvenimenti indispensabili per un film neo-realista.

\*  
\* \*

E' più facile che un cammello di Zampa e *Domani è troppo tardi* di Moguy sono due film che per un verso (soggetto di Zavattini) o per un'altro (tema di vasto impegno sociale) avrebbero potuto presentare un interesse più concreto. Banale, sciatto, di cattivo gusto il primo, che nel migliore dei casi avrebbe solo potuto raggiungere la perfezione stucchevole di uno dei soliti film americani sull'aldilà; *Domani è troppo tardi* conserva invece — sia pur limitato — un certo interesse se non altro per validità del tema che si è tentato di portare sullo schermo. In sostanza, denunciare quell'ipocrisia velata con cui vengono trattati nelle nostre scuole, in genere, e nelle famiglie più in particolare, certi problemi attinenti all'educazione sessuale dei giovani, è un nobile compito che gli sceneggiatori e il regista si sono posti in questo film. Purtroppo, oltre la povertà di invenzione, gli autori hanno dimostrato di conoscere scarsamente la psicologia dei giovani di cui inconcretamente volevano svelare le reazioni e i travagli. E la stessa conclusione a cui si arriva (il giovane non bacia la compagna che ama solo perchè ricorda certe frasi, ahimè retoriche, del buon maestro) appare più ipocrita e convenzionale della stessa cattiva educazione che si voleva combattere.

Edoardo Bruno

## COLLABORANO

### a Filmcritica:

Grierson, Rotha, Koval, Sadoul, Moussinac, Pudovkin, Barbaro, Chiarini, Aristarco, Pandolfi, Jacchia, Renzi, Casiraghi, Cosulich, Tosi, Ghelli, Saladini, Rosselli, Calderoni, Rognoni, Gandin, Pietrangeli, ecc.

## I CIRCOLI DEL CINEMA (continuazione da pagina 23)

tanto la prima difficoltà di far fronte alle esigenze di tutti con un adeguato ed imparziale rifornimento di programmi. La necessità di allestire un grosso ufficio di distribuzione è ancora il fatto di minor rilievo. Un grave problema deriva invece dal fatto che la copia di un film non può fare più di una quarantina di passaggi per stagione e la cosa renderà necessario o creare delle categorie preferenziali, con diritto di priorità, od ottenere o stampare più copie di ogni film. La seconda soluzione non sempre sarà possibile, per il costo a carico dei Circoli o per l'opposizione da parte delle Case o degli Enti proprietari. L'alto numero dei Circoli non manca pure di rendere più delicata la questione delle anteprime e dei film di Cineteca.

La possibilità di presentare film in anteprima si farà sempre più ristretta mano a mano che crescerà il numero dei Circoli; le Case infatti, per non poter discriminare fra le tante richieste e per non creare precedenti, finiranno per negarli anche a quelli cui, prima li concedevano (come già successe lo scorso anno). Difficile si rende anche un accordo con la Cineteca. Per soddisfare anche in modo minimo la sete di film retrospettivi che i Circoli a buon diritto hanno, sarebbe infatti necessario che l'accordo prevedesse la distribuzione di non meno di venti copie di film (due copie ciascuna di dieci film: significherebbe garantire ad ogni Circolo un film al mese); cosa che chi conosce la situazione sa quanto sia difficile.

Il vertiginoso aumento dei Circoli ha complicato il problema per un altro lato. In seno alla collettività si è ormai formata una larga

maggioranza di Circoli giovani, non pressati come gli altri dalla crisi dei programmi e dall'esaurimento del repertorio, e la determinazione da essi provocata di un atteggiamento di blocco e di una decisa disciplina ad esso, rende impossibili soluzioni adeguate alle diverse esigenze e mette in seria difficoltà i Circoli più anziani, proprio i più solidi e quelli da cui ebbe modo di svilupparsi l'intera iniziativa.

Crediamo che per i Circoli questo sia un anno cruciale. C'è il rischio che la situazione sbocchi in un vicolo cieco, che il movimento si arresti di fronte a difficoltà insormontabili, muoia per mancanza di alimento o si sfasci. Solo serie e concrete soluzioni lo possono salvare.

Enrico Rossetti

## LE FOTOGRAFIE

R.K.O. per *The Edge of Doom* di Mark Robson.

Archivio Filmcritica per *Way Down East* di D. W. Griffith.

Archivio Filmcritica per *Sperduti nel buio* di N. Martoglio.

ARTISTI ASSOCIATI per *Manon* di H. G. Clouzot.

PARAMOUNT per *Sunset Boulevard* di B. Wilder e *Washington Square* di W. Wyler.

MINERVA per *Francesco giullare di Dio* di R. Rossellini.

SOVEXPORT per *Miciurin* di A. Dovgenko.

EAGLE LION per *Give us this Day* di E. Dmytryck.

REPUBLIC per *Macbeth* di O. Welles.

FILMCRTICA è iscritta al numero 1803 del Registro della Stampa in data 16.X.1950.