

# FILMCRITICA

NUMERO DOPPIO DEDICATO A CANNES



“Yvonne Sanson”

Numero 22-23 - Lire 200



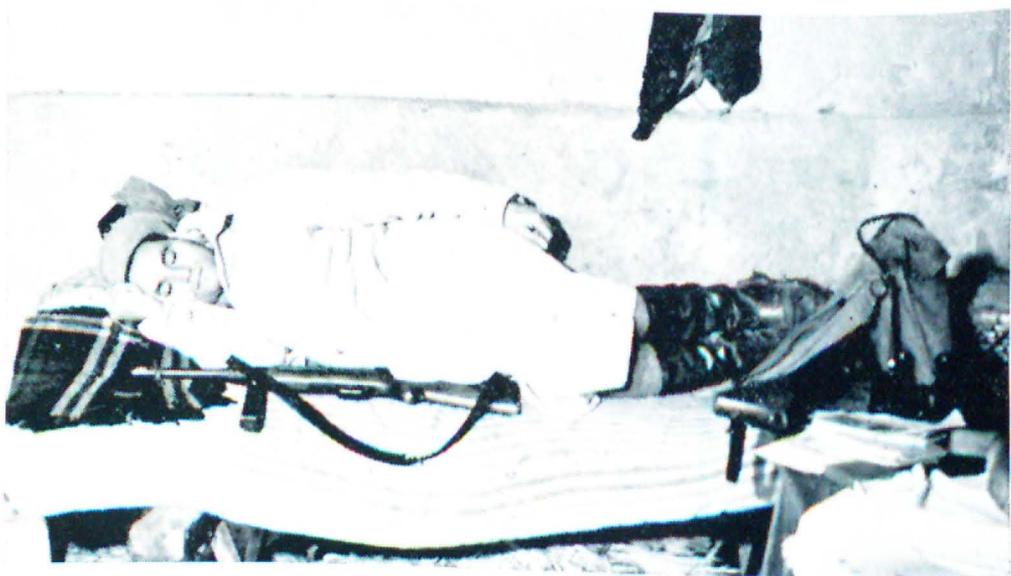
BERGER - BRUNO - CARANCINI - CIARLETTA - CONSOLAZIONE  
GUERRINI - GUIDI - INCORONATO - MINERVINI - MONACO  
MORISANI - PARENTE - PRISCO - QUATTROCCHI - REA  
RONDI - SALVATORE - TROMBADORI - ecc.



Regia di Romolo Marcellini  
Produzione Documento Film  
Distribuzione CEI INCOM

Caruso, il nefasto questore di Roma durante il periodo della occupazione tedesca l'uomo che compilò la lista dei 335 condannati a morte alle fosse Ardeatine, atteso come una belva in gabbia la sentenza che lo condurrà alla fucilazione. Questi ed altri drammatici episodi della «resa dei conti» dei criminali di guerra avvenuti nel 1945 saranno rievocati con crudezza di immagini dal film «10 anni della nostra vita»

Tra i sensazionali retroscena rivelati dal film «10 anni della nostra vita», spicca quello del concorso per l'elezione di Miss Roma 1943 durante il quale le allora aspiranti Miss Italia Gina Lollobrigida (col numero 27) e Silvana Mangano (col n. 104) vennero clamorosamente battute dalla studentessa palermitana Nini De Bac (col n. 13) alla quale fu assegnato il titolo



Tra le sequenze più sensazionali del film «10 anni della nostra vita» vanno citate quelle comprendenti la romanzesca ripresa cinematografica curata da Meldolesi nel covo di Montelepre, fino ad oggi assolutamente inedita, e che rivela al pubblico il mondo in cui viveva il bandito Giuliano, gli uomini che gli sono stati al fianco nelle delittuose imprese, e le donne che si sono invaguite di lui. (Foto Meldolesi)

## Sommario

|   |                             |     |
|---|-----------------------------|-----|
| <i>La scoperta dell'Europa</i>                | Eitel Monaco                | 91  |
| <i>Festival (disegno)</i>                     | Giovanni Consolazione       | 92  |
| <i>L'Italia a Cannes</i>                      | Gaetano Carancini           | 93  |
| <i>I Film di Cannes</i>                       | ***                         | 97  |
| <i>Regionalismo e coproduzione</i>            | Guidarino Guidi             | 98  |
| <i>Le change d'intelligences</i>              | Catherine Courier de Méré   | 105 |
| <i>Favorevoli e non</i>                       | (inchiesta redazionale)     | 109 |
| <i>Il cinema degli incontri</i>               | Gian Luigi Rondi            | 115 |
| <i>Il film e la cultura del Mezzogiorno</i>   | (a cura di Antonio Lubrano) | 117 |
| <i>Frascani, Galeota, Grassi, Incoronato,</i> |                             |     |
| <i>Morisani, Parente, Prisco Rea</i>          |                             |     |
| <i>Charlot (disegno)</i>                      | Francesco Trombadori        | 123 |
| <i>Poesia e riflessione nel cinema</i>        | Luigi Quattrocchi           | 124 |
| <i>La grande scommessa</i>                    | Karel Ciapek                | 127 |
| <i>Il ritorno di Soldati</i>                  | Rudi Berger                 | 131 |
| <i>Meridionalità di Pirandello</i>            | Nicola Ciarletta            | 132 |
| <i>L'amore nel film</i>                       | Tito Guerrini               | 135 |
| <i>Sottotitoli e doppiaggio</i>               | Frank Bamping               | 139 |
| <i>Napoli da bancarella</i>                   | Roberto Minervini           | 143 |
| <i>L'Antiacademia:</i>                        |                             |     |
| <i>Umanesimo del dopoguerra</i>               | Francesco Bolzoni           | 145 |
| <i>Discorso sul neorealismo</i>               | Giorgio Narducci            | 148 |
| <i>Il cinema e la libertà della cultura</i>   | e. b.                       | 153 |
| <i>Il libro del mese</i>                      | L. Q.                       | 155 |
| <i>Schede critiche</i>                        | E. B. R. B.                 | 157 |

Disegni di Consolazione, Salvatore e Trombadori



*In copertina:* Yvonne Sanson protagonista insieme a Steve Barclay del film «Noi peccatori» diretto da Guido Brignone (Prod. Titanus).

Direttore responsabile: *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese; presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina; presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèu 82, 3<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 19 Prencess Mary House, Vincent Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1500, per l'Estero L. 3000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - *Filmcritica* è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale: Cidis - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie «la Sorbonne»; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

---

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

---

# LA SCOPERTA DELL'EUROPA

di

EITEL MONACO

Mentre, oggi, si incomincia a sentire profondamente il problema di un Cinema europeo, possiamo esaminare sotto un nuovo aspetto le attività di co-produzione internazionale. Queste, infatti, rappresentano il primo germe del Cinema europeo, un seme fecondo in quanto nel breve giro di pochi anni è riuscito ad unire industrie cinematografiche di Paesi diversi in una collaborazione, che ha raggiunto, come nel caso italo-francese, la fusione degli intenti, delle finalità, delle speranze.

Infatti, mentre oggi si parla di Cinema europeo come del programma da raggiungere in un prossimo futuro, la collaborazione fra l'industria cinematografica francese e quella italiana permettono già di affermare l'esistenza di un Cinema latino.

La collaborazione internazionale impostata sulle co-produzioni costituisce anche il banco di prova di quello che può essere domani il Cinema europeo, poiché questa ha dimostrato come le lingue diverse e i diversi costumi non costituiscono impedimento, non soltanto alla diffusione, ma anche nella creazione del film.

La prima iniziativa di co-produzione avvenne 5 anni or sono per volontà nostra e francese, e da allora questa si è sviluppata sempre più in lealtà e cordialità di comuni intenti.

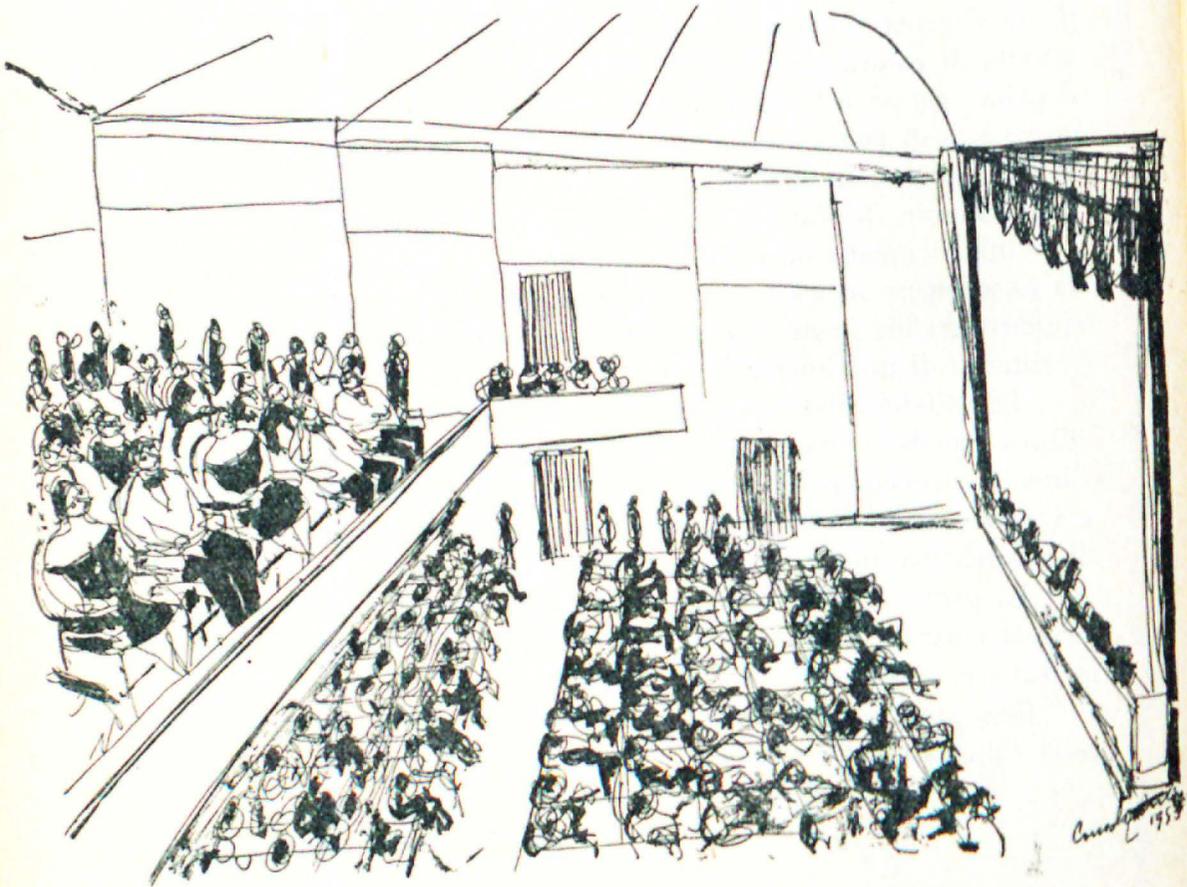
Essa può, dunque, essere considerata la prima pietra all'avvento della Cinematografia europea.

EITEL MONACO

*Presidente dell'Associazione Nazionale  
Industrie Cinematografiche ed Affini*

Le problème d'un cinéma européen commence à se poser sérieusement, ce qui nous permet, aujourd'hui, d'examiner sous un nouvel aspect l'activité de la coproduction internationale. Celle-ci, en effet, représente le premier germe du cinéma européen, grain fécond, qui dans le cycle bref de quelques années, a réussi à unir les industries cinématographiques de plusieurs pays, en une collaboration, qui a trouvé, comme dans le cas italo-français, des buts, des fins et des espérances communs. La première initiative de coproduction date d'il y a cinq ans environ, par notre propre volonté et celle de la France, et depuis lors elle s'est développée toujours plus avant en des vues identiques et en un climat de loyauté et de cordialité. Elle peut être considérée comme la première pierre de l'édifice du cinéma européen.

# Festival



Disegno di Giovanni Consolazione

# L'ITALIA A CANNES

di  
GAETANO CARANCINI

L'Italia si presenta quest'anno alla competizione di Cannes con tre film di qualità: « Magia verde », un Ferraniacolor di Gian Gaspare Napolitano, « La provinciale » di Mario Soldati e « Stazione Termini » di Vittorio De Sica.

Il reportage di Napolitano racchiude diversi elementi di grande interesse: esso, infatti, *racconta* con piglio diaristico aspetti, uomini, paesi a cui il cinema non si era mai avvicinato: esso presenta, da un punto di vista strettamente tecnico, i risultati più probanti della « messa a punto » di un sistema italiano di ripresa a colori: esso, infine, si orna di un commento musicale di eccezionale valore in cui, in più di un momento, sono stati ottenuti effetti di stereofonia.

« La provinciale », che unisce per la prima volta il nome dello scrittore Alberto Moravia e quello del cineasta Mario Soldati, segna un ritorno ad una cinematografia « impegnata » di un artista che aveva avvilito se stesso in opere di dichiarato commercialismo.

Infine « Stazione Termini » vede per la prima volta Vittorio De Sica raccontare una « storia d'amore »: vede, cioè, l'artista abbandonare certi schemi per saggiare, nell'acuta analisi psicologica di due personaggi, quello che, a proposito di un altro regista italiano, fu definito il « realismo dell'anima ».

Sicché ancora una volta la cinematografia italiana, qualunque possa essere il giudizio del pubblico cannese, presenta film che saranno discussi: e quando si discute su *qualche cosa*, questo *qualche cosa* dimostra di possedere vitalità: perché sulle *cose* che non abbiano fermenti vitali di solito si stende il più piatto ed opaco silenzio.

\* \* \*

Subito dopo la guerra fu costituita in Roma l'Associazione Culturale Cinematografica Italiana che promosse molti interessanti ed appassionati dibattiti. Durante una di queste tornate — si discuteva delle possibilità, ancora da scoprire, del cinema — un collega si levò a parlare e disse: « Io sogno il giorno in cui il cineasta userà la macchina da presa come lo scrittore e il giornalista si servono della penna: per fermare, cioè, andando a zonzo per il mondo, la realtà quale essa viene incontro ».

Più tardi Cesare Zavattini, spingendo fino alle sue estreme conseguenze logiche la « teoria della vita di ognuno come spettacolo », sosteneva la « necessità del diario come posizione ».

Con questo « Magia Verde » Gian Gaspare Napolitano realizza l'aspirazione del collega che prese la parola durante il dibattito dell'A.C.C.I. e, per molti aspetti, la zavattiniana necessità del « diario come posizione ». Insieme

---

*Produzione:* Astra Cinematografica-Leonardo Bonzi - *Regia e commento:* Gian Gaspare Napolitano - *Direttore Fotografia:* Mario Craveri - *Operatore:* Raffaldi - *Commento musicale:* A. Francesco Lavagnino - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Colore:* Ferraniacolor.

con Leonardo Bonzi, che capitanava la spedizione, e con Mario Craveri — la intelligente ed espertissima *mano* che stringeva l'impugnatura dell'Arri-flex — Napolitano, per quattro mesi, è andato a zozzo, secondo un preciso itinerario, per l'America del Sud, fermando sulla gelatina multicolore di Ferrania tutto quello che il suo esercitato occhio di scrittore sensibile captava e, artisticamente filtrava, della realtà d'ognuno di quei 120 giorni.

Egli ha esplorato un continente quasi sconosciuto e ne ha rivelato gli aspetti più interessanti e spesso contraddittorii: ché accanto ai modernissimi grattacieli di Rio e di San Paulo, ha restituito intatti, colti quasi di sorpresa, il lavoro degli uomini impegnati nella grande lotta per asservire la natura, piegarla alle esigenze del vivere civile e gli usi, barbari talvolta, pieni di primitiva poesia talaltra, dei bianchi e dei neri, dei mulatti e persino degli orientali che vivono sull'altipiano, nella foresta, nel pantanal.

Il racconto segue un filo logico: il filo del viaggio compiuto dalla spedizione: e lungo questo filo, Napolitano ha narrato gli uomini e la natura. Accanto al poetico blocco delle cascate, accanto alla fatica dei cercatori d'oro, alla « novella » del siringhero, all'abbattimento della foresta, egli ha fermato nel suo reportage, il sacrificio della giovenca, abbandonata alla voracità dei pesci pirañas per salvare l'intero armento, il feroce combattimento tra un serpente velenoso ed un constrictor, il misterioso orgiastico rito della macumba, che affonda le sue radici nei misteriosi recessi di un'Africa importata dai negrieri, e quello poetico e gentile del matrimonio sull'altipiano. Aspetti, momenti, manifestazioni di vita incontrati nel lungo vagabondare e restituiti tutti con i loro colori ed i loro sapori, spesso con la loro violenza crudele.

Già, con i loro colori: Mario Craveri, cimentandosi con le riprese non in bianco e nero, studiando pazientemente nei momenti di sosta le « rese » delle emulsioni, le possibilità finora sconosciute del Ferraniacolor, è riuscito a comporre una scala cromatica che, a parer nostro (e non siamo facili agli entusiasmi) supera quanto finora era stato ottenuto con altri procedimenti. Per convincersene basterà soffermare l'occhio con certi verdi del sottoforesta, sulla gamma di sfumature di tutto il blocco delle cascate. Qui la fotografia diventa magica, ché nello stesso fotogramma s'incontrano i candidi luori delle acque croscianti, i verdi vivi della prateria, quelli scuri del muschio, visti talora persino attraverso il velo della polvere liquida che impalpabile è sospesa nell'aria. Sopra tutto, l'arcobaleno dovuto alla rifrazione.

Infine il maestro Lavagnino è riuscito a comporre un commento musicale che mai si sovrappone alle immagini, ma le spiega, le sottolinea quando necessario, ottenendo — particolarmente nella « novella » del siringhero — effetti stereofonici. La storia del cercatore di gomma è, infatti, commentata da suoni ordinati su almeno tre piani: ché alle note di fondo, che sembrano giungere da lontananze misteriose, si sovrappone nitidissimo un motivo di « secondo piano », mentre in primissimo piano una chitarra accenna ad altre note, ad altri motivi che compongono un insieme pieno di lirica suggestione.

Sicché le tre componenti il film (immagine, suono e racconto) si fondono in un tutto solo che non può non lasciare stupefatti coloro che per un'ora e mezza seguono dalle proprie poltrone quanto Gian Gaspare Napolitano ha saputo vedere, cogliere e interpretare durante i 120 giorni della sua *esplorazione* nell'America del Sud.

\* \* \*

Mario Soldati, scrittore, letterato assai sensibile, aveva dato al cinema italiano d'anteguerra opere squisitissime ricavate da romanzi di Fogazzaro: « Piccolo mondo antico », cioè, e quel « Malombra » che, a parer nostro, rap-

presenta il più raffinato esempio del partito « cinematografico » che si possa trarre da un'opera letteraria. Nel dopoguerra, dopo l'ottimo « Monsù Travet », tratto dall'omonima, saporita commedia di Bersezio, Soldati s'era abbandonato ad una specie di « deboche » cinematografica: egli, infatti, aveva firmato una serie di film di impostazione decisamente commerciale, in cui era difficile ritrovare i segni del gusto e della sensibilità dello scrittore che aveva consegnato alla più recente letteratura « La verità sul caso Motta » e « Il mio amico gesuita ». Poi, improvvisamente, dopo una preparazione lunga e silenziosa, questo « La Provinciale »: un film, cioè, che rappresenta, prima d'ogni altra cosa, il « ritorno » di un « transfuga dalla cultura » a mondi, a personaggi, ad atmosfere degne del regista di « Piccolo mondo antico » e di « Malombra ».

Il soggetto del film, elaborato in sceneggiatura dallo stesso Soldati in collaborazione con Sandro De Feo, Giorgio Bassani e Jules Ferry, ripropone, ambientato in tempi moderni, attuali, quel « romanzo breve » scritto da Alberto Moravia nel 1937, con « uno schema quanto smisurato, se ben ricordiamo, lo stesso autore — « con l'ambizione alquanto smisurata, se ben ricordiamo, di raccontare la storia di una piccola Emma Bovary della provincia italiana nello stile moralistico e storico della *Monaca di Monza* »; un racconto che narra di una povera Gemma Foresi che, costretta a vivere dalle sue condizioni tutt'altro che floride, nella piccola pensione di provincia che la mamma conduce, sogna l'evasione *annuale* (costituita dall'invito in villa da parte di certi signori del luogo, i Sertori) per almeno dieci mesi ogni dodici, e quella *definitiva* da sempre: da quando, nascendo, s'è trovata immersa nella indigenza dignitosa della sua casa vecchia che puzza di cavoli, che non possiede nessuna intimità per la presenza cortesemente invadente e molesta, dei pensionati. Ella crede di poter realizzare le sue aspirazioni quando Paolo (il figlio del « signore » della villa) la *scopre* donna e comincia a scriverle lettere infuocate. Ma l'illusione è breve: la madre le rivela un « segreto di famiglia » che rende impossibile il matrimonio. E Gemma, delusa, irata contro la vita, disincantata, sposa senza amore il buon professor Vagnuzzi. Di qui una serie di giornate sempre eguali, sempre egualmente vuote, ritmate dalle eguali e acciognate ore della piccola città di provincia; fino a che Gemma non si imbatte in un'astuta avventuriera, la rumena Coceanu (« In che modo e dopo quali peripezie questa donna fosse capitata in quella piccola città — si legge in Moravia — nessuno avrebbe potuto dirlo ») che favorisce i suoi incontri clandestini — determinati dalla noia e dal romanticismo di « un'anima presa a prestito dal cinema, dalle riviste popolari e dai romanzi a buon mercato » — e che, poi, quando l'avventura extra coniugale s'è conclusa, le si insedia in casa e la ricatta. Gemma quando comprende (il marito ha ottenuto il trasferimento a Roma) che la rumena la seguirà anche fuori dalla cittadina di provincia, che sarà costretta a subire, ancora e sempre, la sua presenza odiosa, tenta di ucciderla. Non riesce che a ferirla superficialmente: ma quella ferita determina lo scioglimento del dramma: Vagnuzzi conosce « la propria disgrazia », ma perdona: ed i due partono insieme, liberati, per Roma.

---

*Produzione:* Electra Compagnia Cinematografica - *Soggetto:* dall'omonimo racconto di Alberto Moravia - *Sceneggiatura:* Giorgio Bassani, Sandro De Feo, Jean Ferry e Mario Soldati - *Regia:* Mario Soldati - *Fotografia:* G. R. Aldo e Domenico Scala - *Montaggio:* Leo Cattozzo - *Commento musicale:* Franco Mannino - *Scenografia:* Flavio Mogherini - *Interpreti:* Gina Lollobrigida (Gemma Foresi), Gabriele Ferzetti (prof. Franco Vagnuzzi), Franco Interlenghi (Paolo Sertori), Renato Baldini (Luciano Vittoni), Alda Mangini (Elvira Coceanu), Nanda Primavera (Signora Foresi), Alfredo Carpegna (Conte Sertori), Marilyn Buford (Letizia Sertori), Barbara Berg.

Questo lo schema del racconto di Moravia: gli sceneggiatori, analizzata l'opera originale, si sono impossessati della sua sostanza; quindi hanno diviso la materia in quattro blocchi (tre racconti introspettivi ed una « confessione »), dopo aver rivoltato lo schema narrativo. Partiti dall'atto di rivolta della protagonista — il tentativo di Gemma di liberarsi violentemente della Coceanu — essi hanno ricostruito, attraverso i quattro blocchi sapientemente fusi dal ripetersi di talune scene (che, appunto, per il loro ritornare, rivelano i moventi, le ragioni, le cause esterne ed interne che le hanno determinate), la vicenda di Gemma e Giacinta, di Paolo e Vagnuzzi, di Vittoria ed Elvira. Spremendo al massimo dalle indicazioni ambientali (« tutto vi è portato — scrive Moravia a proposito del suo racconto — al personaggio: e gli sviluppi dell'intreccio sono tagliati sulla sua misura, senza troppi indugi nelle descrizioni di ambiente e di costume, tosto abbandonate appena non servono a caratterizzare il personaggio ed il suo dramma »), hanno costruito attorno ai personaggi, senza insistervi per essere coerenti con lo scrittore, una cornice di luoghi che è insieme una determinante del dramma. Infine hanno reso più evidente, più nitido il cursus del racconto.

Nel trasferire la sceneggiatura in immagini, Soldati si è preoccupato (anche se il fisico degli attori, ove si eccettui quello della Coceanu, non corrisponde alla descrizione di Moravia) di restituire intatte le varie psicologie: e anche se Gina Lollobrigida è più « bella » della Gemma inventata da Moravia, anche se il professore è qui un aitante ragazzo, e così di seguito, il « dentro » di ciascuno è identico a quello dei personaggi libreschi: essi parlano lo stesso linguaggio di quelli di Moravia, agiscono per gli stessi impulsi ed a causa delle identiche determinanti per cui si muovono, parlano e vivono quelli di Moravia. Personaggi credibili ed autentici, che partecipano di una vicenda con gli stessi intenti dell'autore del libro e che rappresentano una concretizzazione del vivere sonnacchioso ed inerte della provincia.

Un film, dunque, autentico e unitario — nonostante il procedimento narrativo prescelto — che, salvo la parentesi svizzera, non ha un attimo di debolezza, non cala mai di tono: un film, infine, che si avvale di un'egregia interpretazione, affidata ad una Lollobrigida che « recita » e costruisce una Gemma viva, ad un Ferzetti umanissimo, e agli altri eccellenti Baldini, Vittoni, Nanda Primavera, Mangini, ecc.

\* \* \*

Forse qualche critico, basandosi sul fatto che per molta parte del film di David Lean i due protagonisti si incontrano in una stazione, scriverà che « Stazione Termini » ha molti punti di contatto con « Brief Encounter ». Ma saranno in errore perché le due favole, quella del Lean e quella del Zavattini,

*Produzione:* Films Vittorio De Sica-Marcello Girosi-David Selznick - *Soggetto e sceneggiatura:* Cesare Zavattini, Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi - *Regia:* Vittorio De Sica - *Gamini:* Truman Capote - *Fotografia:* Aldo - *Operatore alla macchina:* Sergio Bergognini - *Montaggio:* Eraldo Da Roma - *Costumi:* Alessandro Antonelli - *Musica:* M.o. Montgomery Clift (Giovanni Doria), Gino Cervi (il commissario), Dick Beymer (il nipote ferroviere), e Clelia Matania, Enrico Viarasio, Giuseppe Porelli, Enrico Glori, Ciro, Pasquale De Filippo.

STAZIONE TERMINI di DE SICA



Jennifer Jones e Montgomery Clift in «Stazione Termini» di Vittorio De Sica, che fa parte della selezione italiana a Cannes

## LA PROVINCIALE di SOLDATI



Gine Lollobrigida e Gabriele Ferzetti in «La provinciale» di Mario Soldati, che fa parte della selezione italiana a Cannes.



e che va: folla in cui drammi talvolta vengono svelati da una battuta o da un atteggiamento, in cui si è voluto (e questa è forse la ragione del macchiettismo di taluni esemplari) racchiudere tutti i possibili *tipi* che, magari una volta l'anno, passano per i marciapiedi, o sostano nelle sale d'aspetto della stazione.

Ma son questi dei nei trascurabili, che non scalfiscono la validità del film ultimissimo di De Sica. Il quale De Sica è riuscito a liberare da ogni schematismo hollywoodiano la recitazione, intensa, vibratile, tutta balenii improvvisi ed abbandoni, di Jennifer Jones e di Montgomery Clift. Accanto ai due protagonisti, ricorderemo Gino Cervi, magnifico Commissario, Dick Beymer, un accattivante « Paul », Paolo Stoppa quale « galante commesso viaggiatore », Nando Bruno, Enrico Glori, Maria Pia Casilio (la servetta di « Umberto D »), Liliana Gerace e Memmo Carotenuto.

Molto bella — elemento « componente » il film — la fotografia di Aldo. Il commento musicale del M.o Cicognini un po' discontinuo, nonostante contenga bellissime pagine.

GAETANO CARANCINI

## FILM A CANNES

*Produzione:* Astra Cinematografica-Leonardo Bonzi - *Regia e commento:* Gian Gaspare CANNES, 7. — Il Segretario Generale del Festival di Cannes, Favre Le Bret, ha confermato che l'inaugurazione della manifestazione avrà luogo il 15 aprile prossimo, in presenza del Ministro per l'Informazione Hugues. Al VI Festival du Film saranno presentati i seguenti film:

- Argentina:* « Sala de guardia »;
- Austria:* « 1° Aprile, Anno 2.000 »;
- Belgio:* « Bongolo »;
- Brasile:* « O Cangaceiro »;
- Finlandia:* « La renna bianca »;
- Francia:* « Le salaire de la peur », « Les vacances de M. Hulot », « Horizons sans fin », « La via passionnée de Clémenceau »;
- Giappone:* « Ceux d'aujourd'hui », « Daibutsu », « La saga del Gran Buddha », « Les enfants d'Hiroshima ».
- Gran Bretagna:* « The Heart of the Matter » e, fuori concorso, un secondo film intitolato « Intimate Relations », che è la riduzione inglese dei « Parents terribles » di Jean Cocteau.
- India:* « Awara ».
- Italia:* « La Provinciale », « Stazione Termini », « Magia verde ».
- Messico:* « El », « La Red », « Las tres perfectas casadas ».
- Spagna:* « Benvenuto, signor Marshall », « Doña Francisquita », « Flamenco ».
- Stati Uniti:* « Call me Madam », « Peter Pan », « Come Back Little Sheba », « Lili », « I Confess ».
- Svezia:* « Barabbas », « För min heta ungdoms skull ».
- Svizzera:* « Notre village ».
- Venezuela:* « Luz en el Paramo ».
- Jugoslavia:* « Equinox ».

La Finlandia, con il film « La renna bianca », si presenta per la prima volta in un Festival cinematografico. La Birmania, il Canada, il Guatemala, l'Indonesia, il Lussemburgo, il Marocco, l'Olanda, il Perù, il Portogallo, la Saar, la Tunisia, l'Unione Sud-Africana si faranno rappresentare soltanto da cortometraggi. La Germania, il Principato di Monaco, la Repubblica Dominicana e Costa Rica invieranno degli osservatori.

# Regionalismo e co-produzione

di  
GUIDARINO GUIDI

Credo che sul problema delle co-produzioni siano state rivolte più critiche che incoraggiamenti. Gli avversari hanno fatto rilevare che ai fini dell'arte il risultato è di solito un ibrido senza un carattere nazionale preciso, né carne né pesce; con botanico fervore hanno accusato i poveri realizzatori di essersi fatti svellere dalle loro radici naturali e trapiantare altrove per dare frutti che, nel migliore dei casi, erano di un'assoluta inferiorità a quelli alimentati dall'humus originario; si sono lanciati contro questo o quell'aspetto del problema sempre in nome dell'arte e continuando a parlare di arte hanno deciso che prima si torna al principio del film-italiano-agli-italiani-e-quello-francese-ai-francesi, meglio è.

Che può essere anche giusto, come certamente lo è.

Tuttavia mi sembra che la questione dovrebbe essere impostata diversamente. Nessuno vuol negare che per creare un'opera d'arte un artista debba appoggiarsi alla cultura, alla tradizione e alla mentalità del paese nel quale è nato, vissuto ed è stato educato. Ma quello che pochi finora si sono fermati a considerare è che il problema della co-produzione, almeno per il momento, non è stato informato esclusivamente ai principî dell'arte, ma è essenzialmente un problema economico, suscitato e determinato da interessi finanziari, vincolato a interessi commerciali, non di individui o di gruppi di individui soltanto, ma di nazioni.

In un rapporto recentemente presentato dalla Commissione parlamentare francese per la cinematografia si legge, fra le altre considerazioni, che « lo sfruttamento normale della produzione non può farsi che in Francia e nei paesi di lingua francese; gli incassi provenienti dagli altri paesi sono sempre aleatori; *ne deriva che la produzione di un film di costo superiore ai 50 milioni assume il carattere di un'impresa rischiosa che rasenta talvolta l'avventura* ».

Ed Eitel Monaco, sul numero 7 della rivista trimestrale *Unitalia Film*, così commentava: « Se ciò è vero, la produzione cinematografica dei paesi aventi un mercato interno ristretto è in posizione di netta inferiorità nei confronti di quella realizzata da paesi la cui lingua è parlata da una popolazione più numerosa, più ricca e fornita di una più vasta rete di sale cinematografiche. E in questa situazione di inferiorità si trovano, sul piano economico e industriale, l'Italia, la Francia, la Germania, e ancor più alcuni altri paesi europei produttori di film ».

La situazione non avrebbe potuto essere indicata più chiaramente. Le conclusioni sono già offerte nell'enunciazione.

È un fatto ormai acquisito che il film nazionale raggiunge, in ogni paese, a parità di valori, incassi superiori a quelli di un film estero importato. Le ragioni sono evidenti: maggiore popolarità degli attori e del regista; identità di gusto, mentalità, costumi; l'interesse per il lavoro e l'arte della propria nazione; e, sul piano industriale, le norme protettive della propria industria che ogni Stato ha emanato nel settore cinematografico.

Ora « è evidente che se un film può, in base a speciali accordi internazionali, ottenere la nazionalità di due o più paesi ha, dal punto di vista com-

merciale e finanziario, possibilità doppie o multiple di incassi nei confronti di quelli che lo stesso film otterrebbe se avesse una sola nazionalità. I 160 milioni di abitanti, ad esempio, del gruppo Italia-Francia-Germania con 15.000 cinematografhi industriali, che hanno un incasso di 250 milioni di dollari l'anno, danno ad una produzione tripartita "chances" iniziali di ammortamento non lontane da quelle della produzione dei paesi di lingua anglosassone. Ciò senza contare i mercati minori che gravitano intorno ai primi tre (Belgio, Austria, Svizzera, etc.)» (1).

Esaminando, infatti, il testo degli accordi per le co-produzioni firmato dalla Francia e dall'Italia, si può vedere di quanti provvedimenti, divisi dai due governi, si trovino a beneficiare quei produttori che desiderino realizzare film nel quadro degli accordi, eliminando e diminuendo molti dei rischi che accompagnano la produzione di livello superiore alle scoraggianti medie nazionali. Tanto scoraggianti da meritare una parentesi.

In Italia, su una produzione media di 125 film l'anno, l'industria cinematografica realizza una ventina di opere degne di essere esportate sui mercati di tutto il mondo. Si può quindi parlare di un 12% di film che vorrei chiamare reggi-confronto. Questi film premiati o no a questo o quel festival, si affermano da soli, artisticamente e commercialmente. E credo giusto notare che si affermerebbero anche senza la spinta della moda per tutto ciò che riguarda il cinema italiano. Hanno un carattere italiano, rendono un'atmosfera italiana, e per ciò che riguarda gli scambi commerciali, hanno la nazionalità italiana. Ma per una ventina appena di film reggi-confronto, quanti sono i film che, superando un dato limite di spesa, riescono a raggiungere la possibilità di un guadagno — e di un dignitoso artigianato — quand'anche riescano a ricuperare il solo costo? Il conto è presto fatto. Sono 105-110 film circa che spesso non godono neppure il beneficio delle prime visioni, raramente vengono recensiti dalla critica seria quando non sbrigati con quattro righe e talvolta hanno uno sfruttamento geografico limitatissimo.

Si è detto che l'accusa principale, in nome dell'arte, contro le co-produzioni è l'annullamento di ogni carattere nazionale e quindi l'impossibilità per un film di raggiungere un'individualità sulla quale basare una critica estetica. Ebbene, qual'è il carattere della maggioranza dei film *interamente* italiani? Si può parlare di carattere interamente italiano per film come *L'orfanello di Pompei*, *Il prezzo dell'onore*, *Menzogna*, *Dramma sul Tevere*, *La barriera della legge*, *Abracadabra*, *Gli innocenti pagano*, *È arrivato l'accordatore*, *Tragico ritorno*, *Accidenti alle tasse*, *Porca miseria*, *Il richiamo nella tempesta*, o anche per film appena appena più impegnativi sul piano produttivo — senza che la lancetta dell'interesse si sollevi per questo di un millimetro più in alto — come *La donna che inventò l'amore*, *Spartaco*, *L'ultima sentenza*, *Cameriera bella presenza offresi*, *La vendetta del corsaro*, *Quattro rose rosse*, *Il falco della rupe*, *La regina di Saba* e *Lasciamoli vivere* che costituiscono, poco meno dell'80% della produzione annuale italiana? Si badi bene: *nessutti*; sto parlando di carattere e di media nazionali. A chi ha visto i film sopra elencati, tuttavia, penso sia inutile far rilevare il livello cosiddetto artistico, dal quale, del resto, credo rifuggano programmaticamente e, potrei anche per le produzioni inglese, tedesca e francese, non ci è di alcun conforto.

(1) Eitel Monaco, *ibid.*

Dando uno sguardo alla lista delle co-produzioni italo-francesi (è finora con questa nazione che gli scambi si sono svolti con regolarità e incoraggianti risultati) notiamo che la media delle co-produzioni si mantiene a un livello confortevolmente alto per ciò che riguarda il lato artistico e ancora più alto sul piano commerciale.

Con *Fabiola* e *La bellezza del diavolo*, i primi due film nati dall'accordo Francia-Italia del febbraio 1949, vediamo impegnati i due nomi di Alessandro Blasetti e René Clair. Sono evidentemente due film che né l'industria cinematografica italiana né quella francese avrebbero mai potuto realizzare indipendentemente. Senza entrare nel campo dei meriti strettamente artistici, sarà bene rilevare che ancora durante lo sfruttamento in tutta Europa, entrambi i film furono venduti negli Stati con eccezionali successi di cassetta. *Fabiola*, inoltre, fu il primo film italiano a venire doppiato in inglese, distribuito su scala nazionale e ad essere incluso — caso unico a tutt'oggi — per due mesi di seguito nella lista dei *money-makers* compilata mensilmente da *Variety*.

A ingrossare la lista delle co-produzioni vennero in seguito *Le mura di Malapaga*, *Donne senza nome*, *Domani è un altro giorno*, *La Certosa di Parma*, *Signori, in carrozza*, *Anna*, *Don Camillo*, *Le avventure di Mandrin*, *La carrozza d'oro*, realizzati in Italia; *Le chateau de verre*, *La valse de Paris*, *Occupe-toi d'Amelie*, *Paris est toujours Paris*, *Panfan la Tulipe*, *Nous sommes tous des assassins*, *Les belles de nuit*, realizzati in Francia — per non citare che i principali — e *I sette peccati capitali*, prodotto in Francia e in Italia. Con l'Inghilterra vennero co-prodotti *Campane a martello*, *Due mogli sono troppe*, *Peppino e Violetta*, *Quel fantasma sono io* fino a *Beat the Devil* ancora in lavorazione sulla costa amalfitana. *I nostri figli* di Michelangiolo Antonioni, che non ci è stato dato di vedere, è giunto a un'interessante produzione tripartita di grande impegno morale e sociale per i suoi soli assunti. Quattro, inoltre, sono le co-produzioni con la Francia in lavorazione attualmente e altre con l'Inghilterra e la Germania se ne annunciano, ciascuna con premesse interessanti per il nome del regista o degli interpreti o per il tema. La Paramount ha firmato un accordo individuale con la Ponti-De Laurentiis per produrre film in Italia che, se nelle intenzioni destinati tutti al solo mercato interno, nulla esclude che a qualcuno si aprano domani le porte del mercato di lingua anglosassone. Nel maggio 1952 è stato firmato un accordo per la co-produzione con la Germania; nel giugno dello stesso anno, un secondo, limitato per ora alla distribuzione, con l'Argentina. Con produttori americani sono già stati realizzati in Italia *I pirati di Capri*, *Tre passi a Nord*, *Imbarco a mezzanotte*, *La medium*.

Sono film che recano le firme degne di ogni rispetto, oltre le già nominate di Blasetti, Clair e Antonioni, di André Cayatte, Luigi Zampa, René Clement, Joseph Losey, Gian Carlo Menotti, Yves Allegret, Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Geza Radványi, Mario Soldati, Jean Renoir, Alberto Lattuada, Christian-Jaque, John Huston, Roberto Rossellini, Eduardo De Filippo; film che per questo o quel verso hanno dato lustro al cinema italiano.

Così *Le mura di Malapaga* ci offre un'interpretazione eccezionale di Isa Miranda che da Bosley Crowther viene proposta alle colleghe di Hollywood della nostra attrice come modello di recitazione da studiare; *Donne senza nome* vince il Silver Laurel di Selznick per il suo messaggio; *Occupe-toi d'Amelie*, *Prima comunione* e *Imbarco a mezzanotte* impegnano la critica più seria; *Tre passi a Nord* fa conoscere Lea Padovani agli americani; *La Medium* permette a un compositore di talento come Gian Carlo Menotti la

sua prima interessante esperienza registica; *La valse de Paris*, *Anna, Parigi è sempre Parigi*, *Le avventure di Mandrin* conquistano ottime posizioni artigianali; *Peppino e Violetta* ha un successo enorme sui mercati di lingua inglese con il titolo *Never take no for an answer*; *La carrozza d'oro* introduce in Italia il Technicolor con il primo grande film europeo «prestigio» a colori; e con *Nous sommes tous des assassins*, *Fanfan La Tulipe* e *Don Camillo* — unico film occidentale programmato nella zona sovietica della Germania in ben trenta sale contemporaneamente — abbiamo le affermazioni finanziarie più favolose di questo dopoguerra in Europa.

Risultati di «prestigio» soltanto, talvolta; impostazioni di carattere commerciale, sempre; d'accordo. In molti di codesti e altri film, poi, gli elementi della co-produzione non sono sempre stati felici. La qualità e il successo commerciale non possono venir fissati sempre in relazione al capitale impiegato. Molti *co-producers* hanno voluto «dever grosso», si son lasciati tentare da cose più grandi di loro e hanno perso la nozione delle possibilità dei profitti; più spesso si sono limitati al semplice impiego di interpreti e tecnici stranieri o si sono sottratti alla loro quota di responsabilità. Se la co-produzione ha dato anche un *Fanciulle di lusso*, un *La montagna di cristallo* o un *Naso di cuoio*, non va dimenticato che quasi tutti i film più indietro elencati hanno riportato un successo finanziario europeo, e talvolta mondiale, di cui non avrebbero mai potuto beneficiare ove fossero state pellicole nazionali e tanto meno a carattere regionale. Che, sul piano meramente pratico, è quanto volevo dimostrare. E del resto — magra consolazione! — quanti prezzi dell'onore vengono ancora, da noi, pagati con due soli soldi di speranza?

Oltre ai vantaggi morali e tecnici che un'effettiva collaborazione su scala internazionale comporta: una maggiore conoscenza reciproca, l'allargamento di interessi professionali, la possibilità di esperimenti impegnativi altrimenti impossibili o problematici, vorrei non dimenticare un altro particolare: siamo solo agli inizi. Il concetto di un cinema europeo che impegni tutta la cultura occidentale comincia a farsi strada appena adesso e non sono affatto sicuro che i *co-producers* che hanno svolto la loro attività in Francia o in Italia — siano essi francesi, tedeschi, inglesi o italiani — ne abbiano sentito parlare spesso. Il primo accordo con la Francia, ho scritto, risale al febbraio 1949. Sono, quindi, quattro anni soltanto che ci siamo messi su una strada di un cinema che faccia appello alle forze vive di tutta Europa; ed è una strada certamente meno agevole di quel che non risulti dalla lettura dei testi dei vari accordi. L'Italia può attribuirsi il merito e il vanto di essere stato il primo paese a porvisi decisamente.

Il problema della co-produzione, in un'industria già di per se stessa formicolante di compromessi, è dunque ancora troppo recente. Precipitoso, mi sembra, sarebbe aspettarsi decisive vittorie ai primi rulli di tamburo. Il concetto di commerciabilità assorbe ancora e continuerà ad assorbire gran parte delle altre considerazioni. Che non esclude, come in qualche caso non li ha esclusi, nobili tentativi di più profondi completamenti reciproci e di una maggiore collaborazione culturale in vista di quel cinema europeo che nessuno è più sincero di me nell'auspicare su ferme basi d'arte.

GUIDARINO GUIDI

# Le change d'intelligences

di

CATHERINE COURIER DE MERE

Depuis déjà plusieurs années les films italiens suscitent en France un grand intérêt, tant par leurs qualités nombreuses que par la valeur de leurs interprètes et de leurs metteurs en scène.

Qui ne se souvient avec une pointe de nostalgie de « Rome ville ouverte » et du « Voleur de bicyclettes », qui pour nous ont pris rang parmi les classiques du cinéma ?

Malheureusement tous les aspects du cinéma italien ne sont pas connus en France ou tout au moins sont mal connus. Dans un tel état d'esprit tout film fait en coproduction italo-française devait rencontrer de l'enthousiasme et être bien accueilli.

Et pourtant l'enthousiasme, à Paris, n'est pas une chose si facile. L'enfant lui s'émerveille facilement et pour peu de chose, car c'est son narcissisme qui commande, mais l'adulte met en jeu ce mécanisme avec plus de difficultés, parce que les épaisseurs de la vie ordinaire s'y opposent et que ses sources d'admiration sont de natures plus diverses.

Naturellement l'un de ces films considéré comme le meilleur jusqu'à présent est certainement les « Belles de nuit » de René Clair, dans lequel le piquant italien, je dirais presque la note exotique était donnée par la belle Lollobrigida qui, comme chacun de nous a pu s'en apercevoir, gagne beaucoup à se déshabiller... à l'orientale. Une certaine déception nous attendait à la retrouver en vêtements normaux...

Ce film est certainement plus près de nous, dans son ambiance de rêve, et plus réaliste que bien des films qui nous entraînent pauvres spectateurs, vers la fange des lieux maïs famés, comme il n'en existe pas pour ainsi dire, et qui sont plus loins de la majeure partie des humains que le rêve accessible à chacun de nous.

Il y a à l'heure actuelle un amour maladif du neuf et du jamais vu, mais une originalité ainsi obtenue dure peu, car sitôt née, sitôt vidée, sitôt anéantie par une autre vouée au même destin. Et souvent, sans pour cela réclamer les thèmes et les valeurs éternelles, nous trouvons bien des films ineptes, car cette originalité à tout prix exclue la qualité.

Parmi tous ces films, trop nombreux à citer, tels que « Les sept de la grande ourse », « Les infidèles »... c'est avec un certain étonnement que, dans notre capitale, nous avons trouvé une originalité spéciale s'accompagnant d'une sûre qualité dans le jeu des protagonistes.

La Pampanini, qui à Paris s'est immédiatement fait baptisée, avec notre terrible manie des surnoms ou des diminutifs, la Nini Pampan, représente, croit-on en Italie, la femme typiquement italienne pour les Français. C'est à la fois vrai et faux, car pour nous elle est l'italienne dans ce qu'elle a de sensuel et de violent, comme un parfum trop lourd et capiteux. Aussi l'aimons-nous dans les rôles de « femmina » qui son les siens. Et nous nous effrayons lorsque nous la voyons se diriger vers un chemin dans lequel elle ne donnera certainement pas tout ce qu'elle peut donner; la duchesse Aurora, dans « Koenigsmark », était slave et possédait la minceur ondulante du serpent...

On peut s'attendre à tout, peut être la verrons nous un jour en pâle, diaphane et irréelle Ophélie...

Le couple Gabin-Pampanini, qui a fait couler des litres d'encre, nous l'avons applaudi, mais était-il mieux que celui Gabin-Morgan que Walter Chiari essaye vainement malgré tout son talent, de séparer. Il est difficile d'en juger, et nous nous permettrons de dire que pas plus dans « Bufere » que dans « l'heure de la vérité » Jean Gabin ne sentait son rôle de medecin, malgré son attitude d'apparente impassibilité, qui nous plaît tant.

A ce propos notons qu'un metteur en scène doit connaître ses interprètes pour les bien diriger et conseiller, et que dans cette coproduction il arrive trop souvent que des inconnus, si l'on peut dire, se trouvent en présence au moment de tourner.

La création artistique demeure un phénomène mystérieux, que l'on constate et dont on apprécie diversement les produits et c'est à peu près tout. Il nous importe peu de savoir comment on crée, mais plutôt quelles seraient les circonstances, qui pourraient donner de l'audace à des idées nouvelles pour le cinéma. Cette audace peut être viendra t'elle de cette émulation entre des nations amies, de cette rivalité et cette collaboration entre des acteurs étrangers dans un même film.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire toute oeuvre n'est pas proprement une création. Sans se rapporter au Larousse, qui définit le mot créer par « produire ce qui n'existe pas » nous pourrions dire qu'au cinema créer revient à produire ce qui n'existe pas, non pas en quantité, mais en qualité; ce serait saisir une certaine quantité et la restituer augmentée d'une qualité qu'elle ne possédait pas auparavant, et ce devrait être le but de tout film de réaliser sur un plan commercial cette philosophie.

Certains acteurs français tournent films sur films en Italie, comme la jeune Hélène Rémy, qui vient de faire huit films de suite dans la même année, dont « seuls tous les deux » avec l'inévitable Walter Chiari, ou encore comme Pierre Cressoy que nous avons pu voir dans « Au fil de l'épée » réalisation modeste dans les décors du « Carrosse d'or » (bonne utilisation des restes) puis dans les « Infidèles » avec Anne-Marie Ferrero, Irène Papa et Gina Lollobrigida. Mais ce qui nous a le plus touché en France c'est certainement le fait qu'il a incarné, lui un Français, le héros italien numéro 1, De La Penne, dans un film sur les hommes grenouilles « Les sept de la grande ourse » avec la Rossi Drago, au sujet de la quelle nous avons appris une bonne nouvelle: c'est qu'elle a change son nez aux narines trop fortes contre un plus charmant, en France.

Jean Renoir, dans le « Carrosse d'or » nous a un peu déçu, on le sent fatigué, mais la partie italienne du film, avec ce sens de l'humour cher à la « commedia dell'Arte » et la belle interprétation de la Magnani nous ont paru une bonne réalisation.

Les hommes de notre siècle, qui n'éprouvent presque plus rien, en fait d'émotions artistiques vivent dans un « continuo » d'impressions. Car, sans doute, l'excès touche à l'informe, et l'excès et l'informe sont les apages du nombre, et pour que le cinéma nous émerveille encore il faudrait que notre contact avec lui reste un peu plus rare, ou tout au moins se limite à de très bons films; car la destination primordiale des loisirs doit être le « rechargement » par d'autres moyens que le sommeil, des accumulateurs humains, pour parler vulgairement. Un réalisme bien compris demande qu'on ne l'oublie pas.

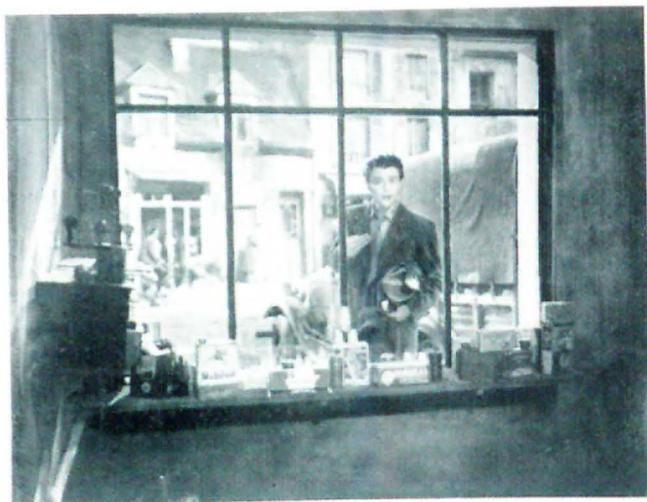
CATHERINE COURIER DE MERE

# MAGIA VERDE di NAPOLITANO



« Magia Verde » di Gian Gaspare Napolitano che fa parte della sezione italiana a Cannes.

# ALCUNI RECENTI FILM DI COPRODUZIONE FRANCO-ITALIANA



Dall'alto in basso: Gérard Philipe in « Les belles de nuit » di René Clair. Henri Vidal, Cosetta Greco e Rosy Mazzacurati in « Art. 519 Codice penale » di Leonardo Corleo. Juliette Greco, Yvonne Sanson e Irene Galter in « Quand tu liras cette lettre » di J. Melville (prod. Trans-Jad Film-Société Général de Cinematographie)

# Favorevoli e non

(inchiesta a cura della redazione)

1) *Che cosa pensi della co-produzione italo-francese, dal punto di vista economico e da quello artistico? Secondo il tuo parere, contribuisce alla formazione di un gusto "europeo"?*

3) *Scendendo su un terreno pratico, trovi che le recenti co-produzioni (ad esempio "Les belles de nuit", "La carrozza d'oro", "Don Camillo" ecc. ecc.) abbiano raggiunto lo scopo?*

3) *Quali sono le tue eventuali critiche alla co-produzione?*

## RUDI BERGER

Data la correlazione tra le domande, rispondo in blocco. La co-produzione è per ora soprattutto un fatto economico, e soltanto incidentalmente un fatto artistico, anche se talvolta registi di indiscussa classe sono chiamati in causa. Perciò, a mio parere, è anzitutto nei film di livello corrente che si è giunti a risultati per qualche verso apprezzabili; ad esempio, nel melodrammatico *Il mondo le condanna* di Franciolini, è stato possibile porre accanto ad una nostra ottima Alida Valli un loro eccellentissimo Reggiani ed una equilibrata Nollier. Ne *Les belles de nuit* René Clair ha ottenuto risultati proporzionalmente più convincenti che non ne *La bellezza del diavolo* perché il film era più « suo », e non ci fu frattura stilistica tra la recitazione di attori francesi ed attori italiani. In genere comunque, ciò che veramente conta è la profonda intesa tra il regista ed i suoi sceneggiatori. Ora è ovvio che nelle co-produzioni a tale intesa sarà più disagiata arrivare che non nelle produzioni normali. Non c'è infatti chi non sappia che registi affermatissimi cedono spesso clamorosamente quando sono costretti a lavorare all'estero. Un malvezzo è poi da evitarsi scrupolosamente, ed è quello degli attori sostituiti nelle doppie versioni. Inevitabilmente il personaggio, e con esso il film, sarà svisato in una delle versioni. Da tutto ciò risulta chiaramente che, per ottenere un successo anche artistico delle co-produzioni, il lavoro preparatorio dovrà essere assai più ponderato che non per una produzione normale.

## GUIDO BEZZOLA

1) Mi sembra che si tratti di un espediente finanziario più che di altro. Non credo che un cast composto di attori, sceneggiatori, tecnici ecc. di nazioni differenti debba necessariamente riuscire migliore di un altro, tutto formato da gente di un solo paese. E poi tutto ciò non importa nulla ai fini della creazione dell'opera: quello che conta è il risultato, che in ultima analisi

dipende in gran parte dal regista. Eventuali vantaggi ed affinamenti dovuti all'incontro ed alla discussione di tendenze diverse si vedranno semmai più tardi, non certo nel corso della lavorazione, e si rifletteranno sull'attività successiva di coloro che vi hanno preso parte.

2) Quanto meno si capisce che si trattava di una co-produzione, tanto migliore generalmente è il risultato. *Les belles de nuit*, per esempio, era un film sicuramente e totalmente di René Clair, e di coprodotto, quanto allo stile, aveva ben poco. Ripeto che i vantaggi sono soprattutto economici e finanziari: artistici, no, perchè credo sempre all'importanza determinante del regista: quando il regista scade di fronte agli interpreti, scade anche il film.

3) Di film internazionali abbiamo già avuto tanti esempi, prima della guerra e dopo, e non mi sembra che i risultati siano molto confortanti. L'attore straniero, infatti, appare spesso a disagio, posto di fronte ad abitudini ed a ambienti non suoi; bisogna però dire che una coproduzione intelligente, la quale non punti sull'anonimato del regista e sul grande nome degli attori, e cerchi invece di ottenere risultati strettamente individuali, può permettere dei successi, anche grossi, dal punto di vista artistico e pure economico. E', come sempre, questione di intelligenza; si tratta di saper scegliere soggetti ed interpreti, e di saperli guidare nel modo migliore. Sotto questo punto di vista devo dire che, in un certo senso, le nostre coproduzioni mi sembrano alquanto migliorate, pur restando tipicamente nazionali.

## PIETRO BIANCHI

1) Sono favorevole in linea di massima alla co-produzione italo-francese, da un punto di vista psicologico e artistico naturalmente, perchè sul fatto economico non ho fonti sufficienti. Quanto alla faccenda del gusto europeo mi pare che il solo modo di farlo consista nel conoscerci sempre meglio gli uni con gli altri e serbandone ciascuno le proprie caratteristiche.

2) Sul terreno pratico le cose sino adesso sono andate abbastanza bene: ne *Les belles de nuit* e in *Fanfan la Tulipe*, la presenza della Lollobrigida ha servito perfettamente produttore e regista. Per *Don Camillo* è stata indispensabile la presenza di Fernandel e, per un emiliano come me, è risultato di grande interesse il modo « cartesiano » tenuto da Duvivier nel rappresentare la pianura padana.

3) Critica alla co-produzione? Non ne trovo di molto fondate, tuttavia non mi piacciono certe gherminelle per ovviare a disposizioni legislative. Per esempio non mi è piaciuto che ne *L'ora della verità* di Delannoy, Walter Chiari abbia sostituito Daniel Gélin nuocendo all'intensità del racconto. Tra Gélin e Chiari, a parte ogni giudizio di valore, corrono abissi quanto a ambiente culturale, preparazione, modo di recitare, ecc.

## PIERO GADDA CONTI

Rispondo cumulativamente alle tre domande, dato che i problemi che esse pongono sono strettamente interdipendenti. Il fenomeno delle co-produzioni (brutta parola, che arriva all'orecchio fonicamente apparentata alla

coprofagia ed alla coprolalia!) è nato da ragioni di opportunità economica ed organizzativa: assicurarsi un più largo mercato, godere di facilitazioni doganali e fiscali, e così via. E' una specie di doppia cittadinanza dei film, e, da questo punto di vista io, che non sarei sfavorevole all'avvento, addirittura, per noi tutti, di una comune cittadinanza europea, potrei dichiararmi favorevole alle coproduzioni. Esse costituiscono una sorta di allargamento delle Patrie nell'ambito della produzione di film. E se risultano profittevoli dal punto di vista industriale, tanto meglio!

Se la coproduzione offre, dunque, un terreno più ricco e più promettente vigore, dal punto di vista dei mezzi disponibili, al decoro della produzione, essa tenderà a garantirle un livello più alto, al sicuro dalle tempestose traversie che, spesso, interrompono la lavorazione di un film. Ma non credo che essa possa contribuire alla formazione di un gusto europeo, perchè «gusto europeo» è una astrazione priva di significato. Io tendo a considerare la creazione artistica, (se, dopo aver parlato del cinema come industria, vogliamo, ora, passare a parlare del cinema come arte), essenzialmente come l'opera di una fantasia individuale. Essa non comporta dosature e mescolanze: non siamo nel campo della farmacia, o dell'allevamento del bestiame.

I compromessi rovinano l'opera d'arte: lo vediamo tutti i giorni accadere, col conformismo imperante, con diverse direttive, in tutti i Paesi del mondo. (E soprattutto nei Paesi totalitari). La coproduzione, se entra nello spirito delle opere, illudendosi di poter fare dell'«ibridismo estetico», è pericolosa. Come, mi si passi l'espressione, «federalismo dello schermo», sarà funzionante solo sul terreno pratico, non in quello creativo. Non si possono fare co-regie, co-invenzioni, co-caratteri e co-dialoghi... Un artista deve sapere quello che vuole. I patti di coproduzione potranno mettere a sua disposizione più soldi, più spettatori ed una più larga possibilità di scelta negli interpreti. Ecco tutto. Se, invece, il concetto di imporre date mescolanze di attori, o di sceneggiatori, diventa imperativo, nasce il pericolo di dar vita a delle opere che non saranno nè carne nè pesce: e di perdere insieme capra e cavoli. E poichè le opere incerte e contraddittorie hanno scarsa vitalità, in ultima analisi si perderanno anche dei soldi: la coproduzione si volgerà contro se stessa.

## AUGUSTO GENINA

«Un film in due versioni, nel caso nostro versione italiana e versione francese, è quasi sempre un buon affare dal punto di vista economico.

Dal punto di vista artistico, invece, tranne incontri felici, come per il «Don Camillo» — che per quanto realizzato da un francese, rimane un film di gusto italiano — è sempre un punto interrogativo.

Una coproduzione fra due paesi europei, anche in caso di riuscita, non può contribuire alla formazione di un gusto europeo, più di quanto, in questo senso, facciano già le proiezioni, in versione originale, dei vari film prodotti in Europa.

L'unico risultato positivo delle coproduzioni, è quello di far meglio conoscere gli interpreti. Esempio: prima della proiezione del «Don Camillo», Fernandel, era appena conosciuto in Italia, e la Lollobrigida non era quasi nota in Francia, prima della proiezione di «Fanfan la Tulipe».

Fino ad oggi le coproduzioni realizzate nei vari paesi europei, hanno

mirato, senza alcun dubbio, più a motivi commerciali che artistici, e questo nonostante una maggiore larghezza di mezzi.

Non ho nessuna critica da muovere alla coproduzione, così com'è stata realizzata fino ad oggi ».

## PAOLO JACCHIA

In tema di « gusto europeo » cinematografico e di collaborazione produttiva che a tale gusto si informi, mi pare che, ad evitare nuove costruzioni artificiali, inefficienti o addirittura dannose, si debbano studiare seriamente ed innanzi tutto le condizioni e le esigenze economiche, spesso così particolari, dei paesi eventualmente interessati, e vedere fin dove è materialmente possibile, e concretamente utile, la conciliazione di esse. Le unioni ideali, e certe unioni politiche contingenti, sono infatti relativamente facili: non altrettanto quelle economiche, perchè non si possono piegare i fattori economici a proprio piacimento: e, d'altro canto, da tali fattori non si può mai prescindere, tanto meno trattandosi di cinema. E poi, tra l'altro, non va dimenticato — pur senza indulgere al nazionalismo od a infondata vanagloria — che oggi il cinema italiano è in posizione di primissimo ordine, e quindi non può essere messo al passo con Paesi le cui cinematografie sono in posizioni retrostanti. Ciò non toglie che ogni iniziativa tesa a sviluppare la collaborazione cinematografica internazionale, ed europea in particolare, sul piano artistico, sociale ed economico, sia da considerare, e da sostenere e sviluppare, su un piano concreto. Purchè, tra l'altro, non si arrivi ad un'organizzazione infeudata ad interessi extra-europei. E, ripetiamo, sia realmente utile al cinema italiano, pur su un piano di coscienza internazionale, di collaborazione con l'Europa e gli Stati Uniti. Potrebbe essere, infine, una buona occasione per ricordarsi che l'Europa non finisce all'Elba.

Quanto alle coproduzioni italo-francesi, esse ci sembrano, alla luce delle esperienze fatte, un'ottima cosa, come del resto possono diventarlo quelle con taluni altri paesi, anche dal punto di vista europeo. Va ricordato, però, che per contribuire ad una coscienza internazionale un film deve essere innanzi tutto un buon film, in quel senso: un film inutile rimane tale, anche se fatto in coproduzione. E ciò vale anche per il fatto artistico, o industriale. Ed inoltre, per essere un buon film internazionale, un film di coproduzione deve conservare caratteri delle due nazioni: altrimenti è un film cosmopolita, non internazionale. Ed in ogni caso, deve esservi lo spirito dei popoli, non il riflesso di gusti o interessi estranei ad essi: e ciò vale anche per quel tal « gusto europeo ».

## ARTURO LANOCITA

1) No.

2) Decisamente no.

3) Quelle che l'esperienza negativa suggerisce. Dai matrimoni di convenienza non possono nascere che figli gracili, di poca vitalità. L'elenco dei film internazionali conferma la spontanea diffidenza.

## N. M. LUGARO

1) La co-produzione italo-francese può giustificarsi da un punto di vista economico, perchè allarga il circuito normale dei film a due Paesi e può quindi fare presumere che il costo dei film stessi venga coperto più rapidamente dal più rapido giro del noleggiato. Artisticamente, invece, essa solleva dei dubbi, perchè non sarà l'« ibrida » composizione del cast a poter formare un gusto più raffinato, e tanto meno un gusto « europeo ». Sarà sempre il regista a imporre il suo gusto, ed è noto come nelle co-produzioni l'estro del regista venga limitato da soggezioni e costrizioni portate fatalmente dagli interessi dell'altra nazione.

2) *Les belles de nuit* non è uno dei migliori film di René Clair, segna anzi una involuzione nell'arte del grande regista. *La carrozza d'oro* rivela una certa fatica da parte di Jean Renoir, che in altri film appare d'impetuosa e generosa vena. *Don Camillo* è un film di successo ma non d'arte, e il palpito di verità e d'umanità del soggetto sarebbe stato meglio seguito e sentito da un regista italiano.

3) Le mie critiche alla co-produzione sono già trasparenti nelle risposte di cui sopra. Può essere una necessità utile dati gli enormi costi dei film e le difficoltà del mercato; è però inutile dal punto di vista artistico perchè i vantaggi, se ci sono, vengono annullati da quelle condizioni che entrambe le parti pongono per tutelarsi e che formano remore e impacci per i registi.

## MARIO NATALE

Sono favorevole senz'altro alla co-produzione in genere e a quella franco-italiana in particolare. Le obiezioni che alcuni muovono contro questi sistemi (sistemi che sono, a mio parere, gli unici capaci di fare uscir il cinema dall'impasse in cui per motivi vari si è cacciato) hanno scarsa consistenza in quanto partono da constatazioni nazionalistiche. Mi sembra che è, invece, proprio il gusto « europeo » che deve poter imporsi con l'andare degli anni, quel gusto che, per gli uomini di cultura di qualunque formazione essi siano, non può voler dire rinuncia alle tradizioni popolari anche se deve, necessariamente, essere inquadrato in una prospettiva europea di più larga accettazione. I film finora realizzati mi sembra che, anche se non costantemente, almeno nelle premesse, si sono mossi nella giusta direzione. E non è da sottovalutare nemmeno il successo economico che queste produzioni (il *Don Camillo* ad esempio), hanno costituito, battendo incassi record dovunque sono stati presentati (è interessante pensare che persino nella zona sovietica in Austria il film ha battuto ogni record totalizzando una proiezione in 450 sale su 515 nella sola città di Vienna!).

## ANGELO SOLMI

1) Da un punto di vista economico, pur senza entrare in dettagli tecnici, penso che la co-produzione italo-francese giovi più alla Francia che a noi. La Francia infatti attraversava (e in parte ancora attraversa) un periodo di grave

crisi nel settore cinematografico e se ha potuto uscirne lo si deve anche all'aiuto del capitale italiano.

Da un punto di vista artistico non mi pare si possa dire che il livello generale dei film si sia innalzato per esclusivo effetto della co-produzione: vi sono stati, come prima e come sempre, film pessimi, mediocri, buoni e ottimi. Che poi la co-produzione possa contribuire alla formazione di un gusto « europeo », può darsi, col tempo: per ora siamo ancora lontani da tale risultato.

2) Certamente alcune co-produzioni hanno avuto successo, in particolare *Don Camillo*, *Le belle della notte*, *Fanfan la Tulipe*. Peccato che i francesi le esaltino come loro esclusivi prodotti, dimenticando spesso l'altra parte interessata.

3) Finora, anche dagli esempi sopra riportati, la co-produzione italo-francese ha visto una prevalenza francese nel settore del « cast » artistico e una prevalenza italiana nel settore finanziario. Occorre che questo squilibrio muti qualche volta anche a nostro favore, ciò che per ora sembra difficile. D'altra parte una vera co-produzione, anche sul piano artistico, dovrebbe presumere una reale corrispondenza intellettuale di uomini e idee delle due nazioni interessate: ma questo è dubbio che avvenga. Se il regista è francese, sceglierà attori francesi, sceneggiatori francesi, scenografi francesi ecc., portando con sé un complesso di interessi e di contributi di esclusiva marca nazionale: e non ci sarà modo di fargli cambiare opinione. Lo stesso, credo, avverrebbe nel caso che il regista fosse italiano. E quindi si torna al punto di partenza: che, cioè, la co-produzione deve essere intesa soprattutto come un fatto economico-finanziario, in certo senso sotterraneo e irrilevante per il pubblico e per la critica.

# IL CINEMA DEGLI INCONTRI

di

GIAN LUIGI RONDI

Fra le co-produzioni cinematografiche instaurate dall'Italia nel dopoguerra, quella con la Francia nasceva senza dubbio con gli auspici migliori. Il cinema francese d'anteguerra aveva trovato i suoi elementi più saldi nella cultura nazionale; profondamente radicato ai suoi termini, questo cinema si era espresso secondo modi e forme ed intenzioni che direttamente discendevano dalla più accreditata tradizione letteraria del popolo francese. In Italia, invece, superato dopo i primi albori, l'interesse culturale, il cinema aveva seguito vie meno tradizionali. La guerra aveva anche più infranto questo legame con un passato letterario, e, dando vita nel '46 a quella che fu chiamata la nuova scuola realista italiana, dimostrò come in Italia il cinema, almeno per rinascere, avesse bisogno di vivere autonomo, senza legame alcuno con il passato. A quei tempi, da noi, si parlava di cultura nuova, ma presto anche questa definizione risultò vana. Il cinema, comunque, non vi partecipava e con Rossellini, De Sica e Blasetti si apriva una strada ravvivata solo dall'immediato contatto con la dolorante umanità.

Superato, però, questo stadio effervescente di creazione quasi estemporanea dell'opera d'arte sulle pubbliche piazze, nel clima rovente ed ardente di una cronaca tempestosa, insorse nuovamente in molti la necessità di ritrovare quelle ispirazioni culturali cui il cinema, mutati i climi, doveva ormai necessariamente affidarsi per collocarsi degnamente fra le più solide manifestazioni dell'arte moderna. Alcuni autori italiani ritrovarono questo collegamento nell'elemento regionale e, concluso il periodo del racconto nudo e aspro, obiettivo e dimesso, enunciato in termini cronistici, i Rossellini, i Visconti, i Germi, i Lattuada, i Genina distesero i loro stili in più precisi ritmi culturali, indirizzandoli alla cornice regionale come a una fonte più fervida per le loro rinnovate aspirazioni culturali.

Il tradizionale legame letterario, tuttavia, che univa la Francia all'Italia valse in questo periodo a riproporre ad altri autori quei temi culturali che essi non credevano di poter trovare nell'elemento regionale. La co-produzione italo francese nacque, così, proprio in questa atmosfera di completamento reciproco: da una parte c'erano gli amici francesi agiatamente forniti della più solida tradizione culturale europea; dall'altra gli italiani che, nel dolore umano, avevano riscoperto i motivi della nuova poesia cinematografica e nella cultura sentivano ora la necessità di nobilitarla anche formalmente. In questo clima, così, il massimo regista francese, René Clair, che è anche uno degli esponenti più nobili della cultura del suo paese, venne a rievocare in Italia una storia che Goethe aveva pensato sotto cieli tedeschi e che lo stesso Clair, con il drammaturgo Salacrou, aveva rielaborato in veste cartesiana, sotto cieli francesi. *La bellezza del diavolo*, fantasia moderna sul mito di Faust, doveva

rivivere in Italia, in settecentesche cornici italiane, quasi per ritrovare nel nostro paese quei germi di umanità viva e reale che soli potevano riaccostare la favola alla realtà. Sorretto da uno spirito di stretta collaborazione con gli italiani, guidato da una intuizione, ogni giorno più affinata, della realtà italiana, Clair poté fra di noi esprimere tutta la sensibilità classica di Goethe nella chiave letteraria che solo la sua filosofia cartesiana e il romanticismo italiano della cornice che aveva prescelto, poteva completamente raggiungere. Di converso Alessandro Blasetti tentava in Italia, ma con attori francesi, la rievocazione dell'inglese *Fabiola* e se vi esprimeva tutto il suo passato fervore e il suo personalissimo stile, dai francesi che aveva prescelto come interpreti riceveva quel solito ausilio che solo la più nobile e sicura tradizione della recitazione francese sapeva dargli.

Anche gli altri, italiani e francesi che respirarono il clima della co-produzione, si valsero di analoghi sussidi, ritrovarono, chi più chi meno, possibilità nuove di esprimersi. Basterà ricordare l'incontro di Jean Gabin con Luigi Zampa per *E' più facile che un camello*, l'incontro di René Clément con Genova e la sua cornice per *Le mura di Malapaga*, l'incontro di Léonide Moguy con la quotidiana vita italiana in *Domani è un altro giorno*, il fortunato incontro di Julien Duvivier con Giovanni Guareschi e le lotte, le concioni e i singolari personaggi del suo *Don Camillo*, e finalmente il recentissimo, prezioso incontro di Renoir con la commedia dell'arte nella *Carrozza d'oro*.

In questi film e negli altri in preparazione con ritmo sempre più crescente, gli elementi della co-produzione furono a volte felici e a volte no. Si è preferito in certi casi ridurre la co-produzione alla sola partecipazione di interpreti o di tecnici dimenticandosi che lo spirito in cui era nata era invece stato quello dell'intima e ragionata collaborazione culturale nel tentativo di un reciproco completamento. Un anno fa René Clair ha rilevato questi termini non sempre positivi delle co-produzioni viste sotto l'angolo prospettico dell'arte e si è augurato che in tutti i casi il sistema sia mantenuto sul piano originario, quello che vide nel primo dopoguerra gli intellettuali francesi e gli intellettuali italiani, comprendersi, aiutarsi, sostenersi in un comune spirito di civiltà e di cultura. In questo modo l'incontro italo-francese, già così felice e promettente, potrà dare in seguito quei frutti che chiunque si auspica se, con il cinema italiano ed il cinema francese, ha anche cara la cultura d'occidente.

GIAN LUIGI RONDI

# IL FILM E LA CULTURA DEL MEZZOGIORNO

(a cura di ANTONIO LUBRANO)

*La cultura di questo Mezzogiorno è assiepata a Napoli senza criterio, per dispiegarla bisogna andarla a cercare a fatica tra le strade ed i vicoli più impensati giacché ogni uomo di questa fa vita a sé, vive separato dagli altri, senza "cenacoli". Ci siamo voluti chiedere quale posto cinema e narrativa occupano nel quadro che racchiude questa vasta problematica meridionale, quale rapporti si può stabilire tra il cinema e la letteratura visti in un ambiente sociale quale è il Sud d'Italia; quale contributo una narrativa meridionale potrebbe dare o ha dato al cinema, quale contributo i canti, le poesie, il folklore, la vita e l'arte in senso popolare e nazionale. Alla fine di questa paziente ricerca qualcosa è venuto fuori, sono testimonianze preziose di uomini che vivono in questa isola della cultura medionale che è Napoli, isola di pregiudizi e di aperture, di gente vivissima e impegnata nel lavoro di ricerca e di studio. (N. d. D.)*

## FEDERICO FRASCANI

Non esistono dei problemi della cultura nel Mezzogiorno. Esistono i ben noti problemi del Mezzogiorno con i loro inevitabili riflessi sulla cultura del Mezzogiorno. Ed un apporto dell'arte alla soluzione di questi problemi può ovviamente essere prezioso. Si aiuta il Mezzogiorno esprimendolo con sensibilità e cultura di uomini liberi, non slegati dalla Storia. E, naturalmente, è assai più facile che possa esprimere efficacemente il Mezzogiorno, chi lo conosce bene ed ha saldamente piantate in esso le proprie radici. Credo che la più recente narrativa meridionale stia bene assolvendo questo compito.

Ma il cinema? Mi sembra che il cinema abbia fatto poco. « I Malavoglia », « In nome della legge », « Il cammino della speranza », « Due soldi di speranza »: e che altro c'è? Mettiamo anche nel conto « Napoli milionaria » e qualche altro film, e dovremo egualmente arrivare alla conclusione che il cinema si occupa troppo poco del Mezzogiorno.

C'è inoltre una vasta parte della sua produzione che lo denigra. E questo accade anche perché assai spesso quelli che sono chiamati ad esprimere il Mezzogiorno sullo schermo non lo conoscono. Perché non si fanno scrivere soggetti e sceneggiature sul Mezzogiorno a narratori meridionali? Possibile che niente abbiano insegnato gli stupendi frutti che ha dato la collaborazione di Titina De Filippo con Castellani per « Due soldi di speranza »?

*Federico Frascani è redattore e critico cinematografico del quotidiano Il Giornale.*

## UMBERTO GALEOTA

Sino alla fondazione della Cassa per il Mezzogiorno i problemi inerenti al Mezzogiorno d'Italia sono stati tutti di natura economica sociale e politica.

I maggiori studiosi di essi, dal Fortunato al Nitti allo Sturzo, hanno cercato di impostarli con efficacia pratica e li hanno sempre proposti allo Stato, prescindendo, alle volte, dalle pure risorse etniche le quali, sì, erano

e sono valorizzabili a patto che lo Stato le aiuti suscitandole e rinvigorendole. Ecco perché il « Problema unico » del Mezzogiorno è da molti studiosi considerato problema nazionale.

Un insigne statista siciliano — V. E. Orlando — al quale tanti anni fa avevo prospettato la possibilità di esaminare il problema dell'arte da un punto di vista strettamente meridionale, mi obiettò che Giovanni Verga aveva cessato di essere siciliano dal giorno nel quale si era affermato grande scrittore, perché l'Arte in quanto patrimonio spirituale dell'umanità, non ha patria. V. E. Orlando era nel vero. Ma ora che questa inchiesta — considerato l'immenso valore di divulgazione assunto dal cinema — ripropone il problema dell'arte meridionalista, e particolarmente quella della narrativa, nei confronti appunto del cinema — io penso che molto potrebbe giovare alla conoscenza della nostra anima (anima dell'uomo e anima della terra) una più stretta collaborazione tra cinema e narrativa. Si pensi alla Sardegna della Deledda, alla Sicilia del Verga, alla Campania (Napoli) della Serao e del Di Giacomo, e si vedrà che questi scrittori con l'opera loro sono assunti veramente a interpreti di ciò che è la vita nel Sud. Ma vi è anche da guardare agli scrittori meridionali e meridionalisti della nuova generazione e particolarmente a quelli che non hanno tradito la nobile arte tradizionale.

E questo facendo si stabilirà, senza equivoci, anche un rapporto fra cinema e narrativa con grande giovamento per la cultura meridionale.

*Umberto Galeota, nacque a Napoli sulla collina dell'Arenella nel 1892. Autodidatta. Il celebre editore napoletano di Piazza Francese, Casella, nel 1912 gli pubblica il primo libro di versi A Caprera. Nel 1948 gli viene conferito il Premio Città di Napoli, e il Premio Internazionale Columbus per la poesia. Tra le opere notevoli: Colloqui, con mia madre, Inno a Napoli e La Sete.*

## ERNESTO GRASSI

Nessuna narrazione può essere tanto efficace come quella per immagini. Sono convinto, malgrado tutto, che il miglior soggetto per un film sia il romanzo, tanto vero che se da uno scenario cinematografico si enuclea tutto ciò che è tecnica, si avrà il più mosso, il più essenziale, il più conseguente dei romanzi.

Per quanto riguarda il contributo che la narrativa meridionale può dare al cinematografo, è naturale si dica che esso è non soltanto efficace ma che può essere ancor più imponente ove si tenga conto che il Mezzogiorno di Italia è l'epicentro di quella gloriosa letteratura naturalistica, terragnola, paesana, la quale ebbe in Giovanni Verga il massimo ed ancora oggi — in tempo di verismo — insuperato campione.

E' noto che tutta la letteratura italiana della prima metà del secolo — ove se ne tolgano certe labili deviazioni — procede da quel ceppo: dalla stessa Sicilia, dove Giovanni Verga ebbe ad epigoni Luigi Capuana e il Pirandello della prima maniera: alla Calabria dove uno scrittore che pareva un modesto professore di lettere, scriveva romanzi e novelle di gagliarda consistenza ed era Nicola Misasi, i cui « Racconti Calabresi » sono degli esempi di narrativa naturalistica italiana; a Napoli ove furono scritti certi racconti di Salvatore di Giacomo (« Pipa e boccale »; « Garofani rossi ») e certe novelle di Matilde Serao come « Il paese della cuccagna », « All'erta sentinella », « Telegrafi dello Stato »; fino alla maremma toscana i cui documenti di narrativa di chiara discendenza verghiana si trovano nei racconti di Renato Fucini e più tardi in quelli di Ferdinando Paolieri.

Dovunque quindi, si nota l'impronta dell'arte di Giovanni Verga. E' questa una vera messe di spunti, di idee, di drammi, di commedie, validissima per una realizzazione cinematografica, se il cinema italiano volesse tenerla presente.

Lo stesso D'Annunzio dei verdi anni e delle metriche carducciane ci ha lasciato un gruppo di componimenti compiutamente naturalistici (vedi « Il libro delle vergini », « Terra vergine », « Novelle della Pescara »).

Dopo un periodo di cerebralismi, inibizioni, imitazioni, attualmente nel Mezzogiorno d'Italia si nota un risveglio apprezzabilissimo di narratori, — e non soltanto dalla Sicilia che già venti o venticinque anni or sono esprimeva scrittori come Antonio Aniante, Vito Marra di Colosi, Giacomo Etna, l'ancora giovanissimo Turi Vasile e Vitaliano Brancati, i quali scavalcarono il Napoletano emigrando a Roma e a Milano, facendosi avanti da bravi.

Oggi sono i napoletani a riagganciarsi alla tradizione con in più una esperienza di tempi meno contemplativi ma intensi fino alla tragedia. Ed ecco il Rea, il Prisco, l'Incoronato e alle prove — per ora di terza pagina — il mio secondo figlio Franco Grassi.

E perché non considerare infine il contributo che il Sud d'Italia ha dato al cinema con registi come Pietro Germi, come Roberto Rossellini, che considero meridionale?

Dico « meridionale » Rossellini, perché egli è il « regista di crisi »; avendo la *commedia dell'arte* nel sangue, è giunto ad inventare il *cinema dell'arte*, facendo improvvisare — evidentemente su una traccia — dei personaggi presi dalla vita, davanti alla camera cinematografica e sotto la registrazione fonomeccanica.

*Nacque a Napoli il 24 settembre del 1900, in tempo per sfuggire all'influenza dannunziana, ma non per evitare quella crepuscolare. Giovanissimo, pubblicò una raccolta di versi sotto il titolo « Rosso di sera », che andò rapidamente esaurendosi.*

*Dal 1919 egli milita nelle file del giornalismo italiano, occupando posti di primo piano. Ha collaborato a « Le grandi firme », a « Lettere ». Il suo libro « Viaggio a Napoli » pure esaurito, fu giudicato dalla Commissione del Premio Cavara come l'espressione più nuova ed originale di questo mondo umbratile, cangiante e misterioso che è Napoli.*

*Ernesto Grassi è poi uno dei più noti commediografi italiani ed ha al suo attivo lavori come « Ventiquattrore di un uomo qualunque », vagamente espressionista, che registrò un successo nazionale; « La casa delle ortensie », per citare quelle di maggior spicco nella sua produzione.*

*Da vari anni, inoltre, egli ha messo al servizio della critica drammatica e cinematografica per i microfoni di Radio Napoli, la sua esperienza di uomo di teatro e di cultura.*

## LUIGI INCORONATO

Una società arretrata nel suo sviluppo che assume coscienza di questa sua condizione di inferiorità e manifesta chiaramente una tendenza a voler superare questo suo stato di minorità, rappresenta di per sé una realtà altamente ispiratrice per la narrazione, qualunque sia il linguaggio in cui questa debba aver luogo. E questo accade evidentemente perché al conflitto storicamente positivo tra le strutture esistenti e le nuove forze produttive eromponenti, si genera un'azione che pone in nuova prospettiva gli uomini di fronte alle loro responsabilità.

La realtà russa dell'Ottocento, per esempio, che portava in sé gli elementi di una narrazione quasi epica dei suoi profondi conflitti strutturali, offre uno degli esempi più evidenti di questa realtà che invita gli artisti,

necessariamente, alla narrazione. Come d'altra parte la società borghese dell'Ottocento in Inghilterra e Francia offrì un terreno propizio al sorgere di un genere narrativo altamente realistico.

La realtà del nostro Meridione, un tempo statica e stagnante e perciò ostica alle grandi trame narrative (qualcosa ne seppe bene il Verga che lottò duramente per dare un tempo narrativo al mondo della società siciliana), la realtà del Meridione, dicevo, offre oggi nuove prospettive e al cinema e alla narrativa, e pone quindi la problematica di un lavoro da affrontare e risolvere in soluzioni nuove. Lavoro in cui la narrazione scritta e quella cinematografica non debbono trovarsi in regime di concorrenza o ignoranza reciproca ma piuttosto, nell'interesse comune, debbono alleare i loro sforzi per giungere a realizzare tutte le possibilità insite nell'attuale nuova situazione.

Qualcosa è già stato fatto e nella narrativa e nel cinema stesso per farla finita e con l'oleografia e il folklore e la macchietta del mondo meridionale, ma penso che proprio in questa direzione sia da indirizzare lo sforzo unitario, che ci consentirà di pervenire ad una narrazione del mondo meridionale, la quale sia profondamente realistica e nel vedere i caratteri, e nel cogliere le situazioni, e nel dare luce all'azione drammatica.

Circa poi il problema delle influenze esercitate dal cinema sulla narrativa meridionale o viceversa, non vorrei addentrarmi in particolari, riconoscendo solo che in linea di massima è ovvio che certi aspetti del linguaggio cinematografico interessano direttamente l'artista.

Circa infine la possibilità che al risveglio ed alla rinascita del Mezzogiorno il cinema possa o meno contribuire non ho certo esitazioni ad affermare che il cinema come tale, attraverso opere seriamente impostate ed eseguite, può certo essere non solo documento di quanto già avviene di nuovo nel sud, ma ancor più può essere strumento efficiente perché nelle popolazioni meridionali si approfondisca la già diffusa coscienza che nel Mezzogiorno d'Italia la realtà si è messa ad un passo nuovo, si narra, si rivela e rivelerà sempre più interessante per tutti.

*Luigi Incoronato, è napoletano d'adozione perché in effetti è nato molte e molte miglia lontano da Napoli: a Montreal (Canada) nel 1920.*

*Ciò non toglie che egli sia scrittore di Napoli. Scala a San Polito (Ed. Mondadori) segnalato al Premio Hemingway 1950, ne costituisce la miglior prova. Il suo ultimo libro è Morunni (Ediz. Mondadori, 1952).*

## OTTAVIO MORISANI

Quello che io vedo nel Sud è la cosiddetta *mentalità cinematografica*. Perché la massa vede nel cinema quello che in fondo esso è: uno spettacolo. Non credo in un risveglio d'interessi artistici, anche se qui a Napoli ci sono dei pionieri come Paoletta, Cingotti, il prof. Pane e altri i quali si battono per creare un movimento, formativo appunto di quella *mentalità cinematografica*.

Di un presunto risveglio avvertiamo forse qualche sintomo. « Giochi proibiti » ad esempio ha avuto maggior successo di cassetta a Napoli che a Roma.

Quale contributo la narrativa meridionale ha dato o può dare al cinema? Minimo. Oggi avvertiamo nel mondo del cinema — beninteso in quello che

si propone come forma d'arte — la tendenza a liberarsi della narrativa con le sue espressioni compiute quali il romanzo, la novella, il racconto da cui trarre lo spunto, per creare un'arte a sé stante, che sia al servizio dei suoi scopi. Abbiamo già visto scrittori di fama i quali stendono soggetti, sceneggiature, unicamente perché il cinema possa più agevolmente servirsene.

E scrittori come Cesare Zavattini, Vasco Pratolini, hanno già dato alle pellicole lavori veramente pregevoli.

Quindi non si può pensare al teatro intimista di Bracco per una possibile realizzazione filmistica. Opere come « Il piccolo santo » non sarebbero adattabili alle esigenze della macchina da presa, che ha bisogno invece di molto movimento scenico. Il cinema in fondo, è una forma ibrida di teatro. Questo ultimo è spettacolo verbale-visivo. Il cinema sviluppando la parte visiva ha introdotto il fattore-tempo. E l'azione del soggetto cinematografico è appunto scaglionata nel tempo in tutto il film.

Per il cinema comunque — come del resto per la narrativa — non esiste un contributo del Sud o del Nord. Se esso va staccandosi dal suo primitivo modo di essere cioè — spettacolo — per assumere la veste di arte nuova, ogni contributo della narrativa, sia essa meridionale o settentrionale, sarà pur sempre efficace.

*Ottavio Morisani è nato a Napoli il 28 novembre 1906. Critico d'arte, ha insegnato per più anni Storia dell'arte all'Università di Napoli. E' autore di importanti studi sulla scultura napoletana, di volumi su Tino di Camaino e sulla pittura del Trecento in Napoli, ed ha inoltre curato la prima edizione completa italiana dei Commentari del Ghiberti. E' attualmente professore di Estetica e Storia della critica d'arte alla facoltà di Architettura dell'Università di Napoli. Di recente ha pubblicato « Michelozzo architetto » (Ed. Einaudi).*

## ALFREDO PARENTE

Ho considerato attentamente la formulazione della inchiesta di « Film-critica », ma debbo dirvi francamente che non saprei cosa rispondere, giacché non vedo quale *problema particolare* suggerisca al cinema la narrativa nei problemi della cultura meridionale.

O che si riguardi nei riflessi della vita sociale o in quelli più strettamente tecnici e artistici del cinema, un film, come ogni opera umana, non può nascere se non dall'esigenza personale di un artista o di un gruppo di artisti stretti da una medesima ispirazione. E dunque il quesito posto mi pare pecchi di genericità e non poggi sul concreto. Indubbiamente si può trovare anche un punto di convergenza agli effetti di una produzione cinematografica, della cultura e delle condizioni ambientali o storiche di un paese o di una regione; ma questo punto non potrà essere scorto (si tratti del Mezzogiorno d'Italia o della Palestina), anzi creato, se non dall'acume e dall'inventiva di *un autore*, mosso comunque da una personale e originale visione. Ed è sempre da sperarsi, affinché il cinema si affermi come arte, che l'ispirazione, più che dalle cose (cioè dall'esterno) nasca dalla coscienza commossa dell'artista.

*Alfredo Parente è nato a Napoli. E' autore di alcune opere di critica assai note come: « Musica e opera lirica » (Napoli, Casella 1929); La musica e le arti: problemi di estetica (Bari, Laterza 1936); Il pensiero politico di Benedetto Croce e il nuovo liberalismo (Napoli, Macchiaroli 1944), e Il tramonto della logica antica (Bari, Laterza, 1952).*

## MICHELE PRISCO

Sembra strano che la corrente cosiddetta neorealista del nostro cinema sia nata piuttosto da una necessità economica che da una interiore esigenza: *Roma città aperta*, realizzato come si sa con mezzi addirittura di fortuna, inaugurò la serie, e oggi si contano esempi illustri (non guardiamo alle origini, ma ai risultati).

La narrativa, invece, neorealista — che poi appartiene alle giovani leve, piuttosto che agli scrittori già precedentemente sviluppatasi e affermatasi (per alcuni di questi, se mai, la guerra ha portato un più sincero bisogno d'umanizzarsi) — è sorta come risultante della sola esperienza che quegli autori avessero potuto realizzare. Giovani leve, abbiám detto (guardate le schede biografiche degli autori dei *Coralli* e dei *Gettoni* di Einaudi, della *Medusa* di Mondadori, eccetera): narratori la cui formazione umana e, a volte, letteraria, ha coinciso con gli anni duri dell'occupazione (tedesca e poi alleata), della resistenza, della borsa nera: delle città semidistrutte e del cibo scarso.

Se dobbiamo poi parlar d'influenze, ci sembra piuttosto il cinema ad aver esercitato qualche influsso su questa narrativa, che non il contrario. Ma, in conclusione, un cinema meridionale è ancora da farsi — e il neorealismo batte il passo. Momento buono, dunque, per un singolare incontro fra le due forme d'arte? Potrebbe darsi: in tal caso, c'è da sperare che, liberati delle scorie d'una più immediata e talvolta grezza documentazione, si tenti il romanzo o il film (racconto per parole, o per immagini), cercando d'avvicinarsi all'uomo, alla sua umanità, in un significato più universale e meno limitato. In questo senso, *Due soldi di speranza* di Castellani è ben indicativo: e il suo successo potrebbe dimostrare che il problema è avvertito anche dal pubblico.

*E' nato a Torre Annunziata nel 1920, vive a Napoli. Collabora alle principali riviste e giornali italiani. E' laureato in legge.*

*Nel 1947, in collaborazione con Andrea Pagano, vinse il Premio Gramsci per un soggetto cinematografico. Nel 1949 si aggiudicò la Medaglia d'Oro per l'opera prima al Premio Strega (di quello stesso anno), con «La Provincia addormentata», Ediz. Mondadori.*

*Premio Venezia 1950 per il romanzo «Gli eredi del vento» edito da Rizzoli. Il libro è giunto alla sua quinta edizione ed è stato tradotto in Argentina, Francia, Inghilterra e Germania.*

## DOMENICO REA

Il cinema mi interessa solo come semplice spettatore. Esaminare dettagliatamente i suoi rapporti con la narrativa, inquadrarlo nella « questione Meridionale » non è cosa né agevole né semplice: e il mio lavoro non mi concede purtroppo la parentesi di tempo necessaria. (a voce).

*Domenico Rea, Premio Viareggio 1951 è scrittore giovanissimo, della generazione nuova. E' autore di Spaccanapoli, Gesù fate luce, e di Ritratto di maggio (tutti e tre in ed. Mondadori).*

### Nel prossimo numero:

RENATO CACCIOPOLI

LUIGI COMPAGNONE

GINO DORIA

VALERIO MARIANI

AMEDEO MAJURI

GENNARO PISTILLI

ANTONINO PROCIDA

# CHARLOT



Disegno di Francesco Trombadori

# POESIA E RIFLESSIONE NEL CINEMA

di

LUIGI QUATTROCCHI

Come per tutte le arti, così anche per il cinema è almeno assai difficile dimostrare una implicazione mutua fra attività produttiva e critica estetica sulla stessa esercitata. La storia delle arti e del pensiero critico sta a ricordare, nella sua lunga vicenda, come a periodi fiorenti di opere grandi non corrispondesse affatto altrettanta fioritura di indagine riflessa, e come spesso al più intenso progresso del pensiero non si accompagnasse arte di rilievo considerevole; e la storia del cinema, brevissima ancora ma pur ricca di tanti avvenimenti, segnala anche essa questa assenza di interferenza reciproca, e conferma anche nei suoi riguardi la ben netta distinzione dei due momenti, creativo e riflessivo; i quali possono, sì, l'un l'altro illuminarsi, e l'effettivo produrre opere cinematografiche comporta ovviamente un mutamento nel gusto e nel criterio di valutazione, e d'altro lato la critica militante soccorre l'uomo di cinema cosciente del suo impegno di artista a meglio chiarire i suoi stessi problemi allo scopo di render più adeguata alla sua reale finalità estetica l'opera da lui creata; ma questo ben accerato scambievolmente illuminarsi non ha, né può avere, sia nell'uno sia nell'altro caso, forza davvero determinante. Un creatore di opera cinematografica che sia e si dimostri preoccupato di posizioni ideologiche senza riuscire a conglobarle nella più alta e più appropriata tonalità lirica dell'opera sua, non fa opera d'arte ma assume, in sede indebita, atteggiamento critico valido unicamente in quanto tale e non come elemento di poeticità; e un critico che senta necessario richiamarsi all'opera già concretamente prodotta per aver chiarificate le sue idee circa l'essenza estetica della cinematografia, non è vero critico ma un miope ritardatario sospinto solo dalla mania di aggiornarsi. Per breve che sia, la storia del cinema dice questo ben chiaramente, e ricorda che 50 anni di cinema possono voler dire, e in effetti dicono, altrettanti anni di progresso nella critica cinematografica perché critica è pensiero in atto, e nel pensiero autentico è il frutto della collaborazione di molti che a turno si richiamano ai propri antecedenti per portare a maggiore evidenza i comuni problemi e render più valide le soluzioni a questi proposte; ma ricorda come sia per lo meno non necessario che si riconosca un pari progresso nell'insieme delle opere create. E se la critica cinematografica si è man mano irrobustita e scaltrita, e il gusto si è raffinato e perfezionato, tutto ciò può constatarsi e affermarsi proprio in quanto tale avanzare di critica e di gusto sono all'indirizzo di un chiarimento che è distinzione, e distinzione anzitutto proprio fra i due momenti della creazione e della riflessione critica.

Tutto ciò dovrebbe essere ovvio, e dovrebbe quindi essere superfluo trattarne; ma troppo spesso accade di dover notare al riguardo confusione, per cui può risultare in fondo opportuno farne oggetto di esame. Molto spesso, in ogni età, è accaduto che poeti o artisti si ponessero a fare tratta-

zioni di poetica o di critica d'arte, quasi sempre a giustificazione del loro operare creativo; l'opera d'arte è valida unicamente in quanto tale, cioè unicamente per il tono lirico che la sostiene, ma tuttavia, nella valutazione che se ne fa, essa importa la assunzione di certi criteri, di certe categorie, che non determinano la sua poeticità ma pure danno ad essa concreta individuata fisionomia, le quali sarà appunto funzione della critica far rilevare e, talora, non sempre nel migliore dei modi, sono proprio gli stessi poeti e gli stessi artisti i primi a segnalare. Ora è evidente che il poeta che parla della sua poesia, in quell'istante che non fa poesia ma disserta di poesia, non è poeta ma critico; e poiché è ben raro che si abbia vocazione autentica in più di un ramo di spirituale attività, e far critica e far poesia si diversificano per quanto sono fra loro lontane riflessione e immaginazione, ben raramente è stato dato poter avere un gran poeta che fosse, in pari tempo, critico bene avveduto, e ben più spesso è capitato che delle cose che lo concernevano da vicino più di lui altri abbiano saputo far stima vera. D'altro lato, se un poeta che sappia ben ragionare di poesia, propria o altrui, costituisce una poco consueta eccezione, addirittura neppure concepibile è il poeta che anticipi al suo operare un sistema critico, da lui stesso ideato o fatto proprio da altra fonte; perché è difficile che il poeta conosca davvero il suo operare, ma senz'altro non è poeta colui che anzitutto si preoccupa di sapere che cos'è quel che egli vuol fare e ancora non ha fatto, quale posto ciò occupa nell'economia dello spirito, quali leggi lo guidano, e così via.

Questo è di colpo evidente nella poesia, perché essa è, fra le arti, quella meno legata al mezzo fisico espressivo, per cui al poeta, meno che ad ogni altro, è necessario anticipatamente riflettere, sia pur solo, appunto, sui mezzi tecnici di cui servirsi, perché essi sono talmente rarefatti, e talmente aleatorie sono le regole inderogabili cui richiamarsi, che può arrivarsi persino a dire che al poeta non serva null'altro oltre il suo stato d'animo liricamente vivo. Meno evidente appare il fuorviamento che la anticipata riflessione comporta, quando si passa ad altre arti, per esempio alla pittura; qui, chiaramente, non può farsi a meno di un minimo di cognizione tecnica, e se è vero che il perfezionamento tecnico non comporta affatto un più alto produrre, è però anche vero che mancanza di tecnica vuol dire senza meno mancanza di possibilità di esprimersi e quindi impossibilità di fare arte in qualunque modo. L'artista, in tali casi, che è poi la generalità dei casi, deve anzitutto sapere, e questo sapere sarà vera scienza quando, con l'architettura, si arriva a fare opera costretta dalle leggi naturali della statica, e queste leggi occorre dunque sempre averle presenti, perché l'opera, prima ancora di essere bella, possa sussistere. Ma questo bagaglio sempre più abbondante di cognizioni, questa necessità di conoscere prima ancora di fare non intaccano la distinzione fondamentale fra arte e riflessione critica, perché il poco o molto sapere necessario al fare è un sapere completamente esteriore all'arte nella sua vera essenza, che è essenza di bellezza, espressa nei vari modi di cui appunto l'artista deve anzitutto rendersi conto ma estranea ai modi attraverso i quali si esprime, bellezza di ispirazione e non di riflessione.

Quando si passa a considerare, sotto tale aspetto, l'arte ultima nel tempo che è quella appunto del cinema, il discorso dovrebbe essere altrettanto chiaro, e lo è in effetti, nonostante che vari impedimenti pare si frappongano ad oscurarlo. Qui, invero, quelle cognizioni tecniche necessarie a dar corpo all'opera artistica, pochissime nel caso della poesia e molte e ben

salde nel caso dell'architettura, divengono estremamente complesse, tanto che per molti in passato, e per qualcuno anche al presente, proprio in virtù della gran massa di procedimenti tecnici che ne accompagnano la realizzazione, si è negata al cinema dignità di arte, e si è detto che esso è solo una tecnica espressiva e niente altro. Il gran corredo di accorgimenti tecnici che consentono al film di realizzarsi costringe l'uomo di cinema a una bene approfondita conoscenza del suo mestiere, perché se anche con scarsa tecnica può farsi, ad esempio, un'opera pittorica, solo con forte tecnica può farsi opera cinematografica, nel senso che solo l'uomo tecnicamente ben ferrato può servirsi in modo opportuno del complesso strumento a lui necessario per fare, attraverso di esso, ciò che egli intende. Ciò nonostante, per il cinema il discorso valido per le altre arti si ripropone né più né meno inalterato, e se l'uomo di cinema deve più di altri artisti conoscere, e quindi, riflettere, egli è artista, al pari degli altri, solo se capace di vedere, e di creare quindi, artisticamente. Anche per il cinema, la distinzione fra creazione e riflessione critica resta ben netta e invalicabile.

Piuttosto, il discorso potrebbe ancora complicarsi avendo riguardo a ciò che il cinema, a preferenza di ogni altra arte, rappresenta nel mondo attuale, che è un mondo, se altri mai ve ne sono stati, in cui non ci si può estraniare dagli impegni che esso impone a ciascuno, e quindi non si può, coerentemente con la propria morale responsabilità, vivere indifferenti alle esigenze che la società umana propone come sue. Anche l'artista, se è vero uomo, deve impegnarsi socialmente, deve sentire il richiamo della fratellanza umana; e quindi l'uomo di cinema, che si trova a usare uno strumento che gli consente di parlare a tanti uomini, come a nessun altro è consentito, deve tanto più lui impegnarsi. Non c'è uomo di cinema, che presuma della sua attività, il quale in effetti non sia socialmente impegnato, non sia politicamente schierato; e questa ormai usuale professione di fede politica, come ripetuti esempi pare stiano a dimostrare, sembra determini, animandole, le opere cinematografiche che, con pretese di arte, si vengono con certo frequente ritmo producendo. Opere reputate unanimemente come ben valide sembra acquistino tono da quanto in esse si contiene a chiarificare, intenzionalmente, questa o quella posizione ideologica, la quale nei più raffinati può apparire anche lontanissima ma pur sembra evidente ci sia, come elemento fondamentale del tutto. Se ciò fosse realmente vero, cadrebbe totalmente quella distinzione fra momento creativo e momento critico che, valida per tutte le arti, è stata detta valida anche per l'arte del cinema; ma ciò, appunto, deve essere dimostrato come vero, e c'è da temere che una simile dimostrazione per lungo tempo ancora bisognerà attenderla. Bisognerebbe dimostrare che un'opera d'arte è nata da una ideologia e non dal vigore poetico di un uomo, il quale, naturalmente, ha sue idee, e partecipa da uomo alle situazioni umane che nella sua opera egli presenta, ma di tutto ciò può fare contenuto d'arte solo se tutto questo sa vederlo poeticamente interessato. Tale poetica capacità di vedere non c'è ideologia, non c'è commozione umana che possano insegnarla. Per esser vero poeta all'uomo di cinema basta unicamente proprio questo, di essere poeta; tutto il resto, se è uomo di sincera coscienza, lo possiede in comune con tutti gli uomini sinceri, ma suo, e soltanto suo, è quel tono forte in cui la sua poesia consiste. E quando, quindi, sarà da valutare la sua opera, unico criterio di giudizio valido sarà ancora la poeticità di essa, incontaminata da ogni confusionismo con elementi all'opera d'arte indifferenti.

LUIGI QUATTROCCHI

Un inedito di KAREL CIAPEK

## LA GRANDE SCOMMESSA

*Karel Ciapek, uno dei massimi scrittori cechi contemporanei, è nato a Malé Svatonovice il 9 gennaio 1890, ed è morto a Praga il 25 dicembre 1938, il giorno di Natale. Sei delle sue opere principali sono scritte in collaborazione con il fratello Josef, fra le quali « Il giardino di Craconos » e « La vita degli insetti ». Da solo, pubblicò il lavoro teatrale « L'affare Makropoulos »; i « Romanzi utopistici »; i « Racconti polizieschi »; alcune trilogie di romanzi, libri di viaggi e libri per bambini. Al genere del « carnet » leggero, fondato su una fine vena ironica e inventiva, appartiene « Come ciò si fa », pubblicato nel 1938 in una piccola edizione con gustosi disegni e schizzi dell'autore. Il libretto si divide in tre parti: 1) « Come si fa il giornale »; 2) « Come si fa il cinema »; 3) « Come si fa il teatro ». Della seconda parte è, naturalmente, il brano che trascrivo a puro titolo di esempio: perchè l'analisi delle « cacce ai soggetti cinematografici », come la vita insegna, continua...*

. . . . .

Voi, forse, avete visto filmata la « caccia alle tigri o agli squali ». Se venisse invece ripresa su pellicola la caccia ai soggetti cinematografici, essa dovrebbe risultare pressapoco così (tutti i diritti, specialmente quelli filmici, sono riservati):

*La Grande Scommessa.* Immaginatevi una soffitta povera, coperta di neve, in cui l'autore Jan Duhan sta appunto fischiando per addormentare il suo bambino. Su questo idillio echeggia un'aspra scampanellata. « Avanti! », dice il poeta, e si mette una mano sul cuore. Entra il postino (recita il signor Pistek). « Il signor Duhan? » — chiede bonariamente — « Eccovi un telegramma. Forse saranno soldi ».

L'autore sorride tetramente (dettaglio) e con mano tremante apre il dispaccio. Si proietta il testo del telegramma:

« *Offriamo cento milioni per i diritti cinematografici del vostro romanzo "La grande scommessa". Subito telegrafate risposta. Alfa Film* ».

L'autore, Jan Duhan, stordito dalla felicità, si abbatte. Fuori canto di uccelli, primavera. Poi l'autore si riprende e scrive:

« *Accetto stop Jan Duhan stop* ».

A questo punto si avvicina alla culla del figliolo e con voce commossa dice: « Sono sei anni che col sangue del mio cuore ho scritto *La Grande Scommessa*, romanzo vittorioso. E vedi, il mondo non mi ha compreso. Solo ora mi scoprono, e ci sarà gloria e vita: qual miracolo del ventesimo secolo è il cinema. Finalmente ti comprerò una tettina, e a Maruska un cappotto con la felpa ».

Bussano, e nella povera soffitta entra *L'Uomo intorno al film*, che accompagna *Il Direttore del film*. « Maestro — blatera l'uomo — vi conduco il direttore dell'*Alfa Film*. Viene a firmare il contratto per la vostra *Grande Scommessa*: enorme soggetto, signore! Esso rappresenta la mia maggiore scoperta, sono vent'anni che ho a che fare col cinema, ma una trovata simile non l'ho mai avuta finora! *Grande Scommessa*, « turf », cavalli: ne verrà fuori semplicemente un genialissimo film a successo ».

« Cavalli? — balbetta sorpreso l'autore — Quali cavalli? ».

« Ma si tratta di corse! La vostra *Grange Scommessa* è una scommessa sui cavalli. Ci sono o non ci sono le corse? ».

« Niente affatto — geme Jan Duhan — Quella grande scommessa è il cuore che ama, sapete? Di cavalli, là, non si parla... ».

Il *Direttore del film* rivolge uno sguardo interrogativo all'*Uomo intorno al film*. « Non si tratta di cavalli? — l'uomo appare sorpreso — Vedete. E' un particolare che mi è sfuggito. Ma non importa, signore. Lo sceneggiatore ve li farà in qualche modo entrare. Corse, "training", scommesse, ecco tutto. Ormai è affar nostro. Il vostro eroe punta tutti i suoi denari su un *outsider* ».

« Ma il mio eroe non ha mai denaro », si difende l'autore.

« Che importa? Nel film deve aver denaro. Il pubblico vuol vedere un ambiente lussuoso. Noi non possiamo risparmiare. Ma non preoccupatevi troppo, caro signore. Si capisce, che ci atterremo a puntino al vostro soggetto artistico (Dissolvenza) ».

KAREL CIAPEK

.....

---

(Da « Il cinema nella narrativa », a cura di Massimo Franciosa, di imminente pubblicazione nella collezione « Filmeritica »).



Disegno di Consolazione

# IL RITORNO DI SOLDATI

di

RUDI BERGER

Strana situazione, quella di Mario Soldati. Parve, ad un certo punto, che l'interessante scrittore dovesse avviarsi a diventare regista di polso, atto a trasferire sullo schermo la sua cultura, il suo impegno artistico di letterato, e ciò in un tempo in cui il cinema italiano era ancora in attesa di orientamenti, prima che la nuova generazione di realizzatori avesse avuto la possibilità, spirituale e materiale, di affermarsi. E nel dopoguerra non furono pochi coloro che posero speranze nello scrittore-regista; infatti, se il cordiale *Le miserie del signor Travet* non oltrepassò di molto i limiti dell'intelligente bozzetto, *Fuga in Francia* nonostante squilibri di sceneggiatura e l'esemplificazione un poco arbitraria d'un caotico momento storico, conteneva brani vivi e soluzioni registiche apprezzabili. In seguito, tuttavia, il mestiere di regista era diventato per Soldati proprio « mestiere », ed un ben comprensibile scalpore hanno destato alcune sue dichiarazioni che posero in dubbio l'artisticità del cinema, collocandolo nella migliore delle ipotesi nei ranghi delle arti « minori ».

Modestia, disgusto, spregiudicatezza? Non saprei; forse indifferenza. fatto sta che egli ha diretto poi diversi film che rispecchiano fedelmente quel suo punto di vista, film cioè assolutamente anonimi e primi d'ogni ambizione.

Perciò l'uscita de *La Provinciale* ha il sapore di una vera e propria « rentrée ». Con questo non si vuole certamente affermare che ci troviamo di fronte ad un capolavoro; nel film non mancano anzi grossolani difetti, come vedremo; mostra però un suo particolare carattere che specialmente nella seconda parte si fa stile. Se *La Provinciale* di Soldati riesce a trasferire sullo schermo con risultati talvolta felici *La Provinciale* di Moravia, lo si deve forse ad una naturale intesa derivante da una proprietà comune ad entrambi gli autori: la freddezza disincantata, una freddezza tale che rasenta quasi il cinismo, certamente una sorta di indifferenza; l'accontentarsi comunque di « registrare », senza prendere posizione.

Né l'autore del racconto né il regista del film dimostrano velleità polemiche o partecipazione affettiva a ciò che narrano. La trama è quanto di più banale si possa immaginare: il tentativo dell'ambiziosa protagonista di sposare il ricco amico d'infanzia che in realtà le è fratellastro, la rivelazione della colpa materna, il rifugiarsi di Gemma nel matrimonio col tranquillo e incolore professore, il tedio della vita coniugale nella casa silenziosa, l'avventura erotica di Gemma ed il ricatto che essa subisce da parte della « contessa » apolide, la conclusione.

Eppure, dietro a questa concatenazione d'obbligo, un piccolo e getto mondo salta fuori. Con questo film, e con *Articolo 519 Codice Penale* di Cortese, il cinema italiano dimostra di saper vedere la provincia, a darne, a tratti, uno scorcio acuto. Così per l'arrivo di Gemma che torna a casa dalle vacanze nella villa — brano che più tardi è ripreso dall'alto al pari di molti altri episodi rievocati ed allora ripresi con angolazioni diverse della primi-

tiva rappresentazione —; così per quel torrido pomeriggio di ferragosto con le strade deserte, e che è seguito purtroppo subito dalla sequenza in cui Gemma si concede svogliata al futuro marito; e questa complicità dell'afa estiva con le inquietudini della carne ormai è diventata un luogo comune del quale faremmo volentieri a meno. Ma la dimora degli sposi è perfettamente rappresentata: quel balcone, con la nuda ringhiera di ferro, quel tristissimo balcone, varie volte mostrato con la stessa inquadratura che porrà anche



Disegno di Anna Salvatore

termine al film, è un efficacissimo simbolo, prima del destino di Gemma, poi della sua resa. Questa la parte attiva conseguita dal regista, alla quale va aggiunto senz'altro l'allusiva inquadratura che, all'inizio del film, quando Gemma esce di casa, mostra sporgente il solo avambraccio ingioiellato della « contessa », presentazione questa davvero nuova ed ingegnosa d'un personaggio e che ne suggerisce immediatamente il carattere equivoco. Accanto ai pregi, vi sono slittamenti sconcertanti. Stilistici, soprattutto, nella prima parte, come le scene nella villa dove è ospite la protagonista (la goffa caratterizzazione dei ricchi è proprio lo scoglio sul quale naufraga anche il nostro cinema più sorvegliato) e quelle tra Gemma ed il fratellastro, d'un vieto manierismo che ricorda il peggior cinema nostrano d'anteguerra. Spiace infine la trasandatezza con la quale è stata curata la colonna sonora: alla ottima trovata dell'accompagnamento del pianoforte, fa riscontro il pessimo doppiaggio delle voci, che spesso sembra leggano anziché recitare, ciò almeno per le parti maschili. Degli attori, Franco Interlenghi è insufficiente senza scuse, mentre Gabriele Ferzetti appare discreto ed attendibile nel ruolo di professore. Meglio comunque le donne; Alda Mangini quale invadente « contessa » per quanto rispetto al personaggio originale il carattere risulta troppo « scoperto », ed infine la protagonista, Gina Lollobrigida, della quale da tempo mi ostinavo a dire che sarebbe diventata attrice. E stavolta bisognerà pur riconoscere che non fa esclusivo affidamento alla sottoveste: *malgrado* la sua venustà si è imposta.

Concludendo, *La Provinciale* consente di pensare che Mario Soldati non è affatto perduto per il cinema; basterebbe che egli si convinca che una forma di espressione può assumere valore d'arte o meno: ciò dipende soltanto dalla personalità che mediante questa forma si esprime. E con quale animo.

RUDI BERGER

# MERIDIONALITÀ DI PIRANDELLO

di

NICOLA CIARLETTA

Pirandello era un inventore, come Verdi, e come tanti artisti italiani felicemente dotati di idee, di spunti, di motivi. Anzi viene spontaneo assimilarlo a certe nostre campagne irrigate dai fiumi e collocate sotto il miracolo del sole, tanto è copiosa e naturale la sua invenzione di trame, situazioni, canovacci, « sortite », colpi di scena, pretesti dialogici, occasioni ambigue atte a rilevare l'aspetto tragico in una burla o il farsesco d'una tragedia. Artisti di questo genere dovrebbero mantenersi sempre naturali, non compiacersi mai, non attardarsi mai troppo sul senso di una trovata, andare sempre avanti, travolgersi nella piena delle invenzioni: non « finire » mai. E questo Pirandello lo capì assai bene nei *Sei personaggi*, tipico dramma « da fare » che nemmeno al finale arresta la sua trama ma la perseguita all'infinito quasi attraverso i riflessi di uno scenario di specchi: paragone, quest'ultimo, che fu più volte enunciato, ma per indicare piuttosto l'aspetto falso di Pirandello, l'aspetto del paradosso problematico, del « tragedismo filosofico ». Infatti lo stesso Pirandello, il Pirandello maturo e culturalizzato, inclinò sovente al gusto monologico di alcune battute o « tirate » (come s'incominciò a dire proprio per lui) e finì col ridurre sempre più il mordente che la sua vena naturale e dialettale possedeva in modo eccezionalissimo.

Ho detto dialettale: e infatti *Il berretto a sonagli*, *Liolà* e tanti altri lavori nati per il teatro siciliano, serbano tuttora, anche se trascritti in seguito in lingua italiana, l'umore dell'invenzione. Sono lavori apertamente dialettali e vorrei dire per questo veramente italiani. Quale commedia o quale carattere è più italiano, ad esempio, di *Liolà* così trasognato, instabile, melodico, scanzonato e malinconico?

Al pari di *Liolà*, Ciampa del *Berretto a sonagli*, accorato ed esplodente, che non sopporta il dramma lentamente accumulato nel suo animo e lo fa scoppiare in un'ira di ragionamenti e di traslati simbolici, è un carattere prettamente dialettale e italiano. E' innanzi tutto un uomo vero che i filosofemi non neutralizzano, ma potenziano sempre di più, perchè non si fermano mai e s'inseriscono nella psicologia di lui come delle tangenti lungo le quali egli esce dal cupo inviluppo dei suoi sentimenti, quasi in una specie di illuminato delirio. Il delirio degli italiani, dovuto all'eccesso di sole e di occhi! Tutto è così chiaro e visibile, da noi, ed anche il più oscuro travaglio diventa luminoso attraverso lo spicco delle immagini e la furia delle trasposizioni figurate. Si vede bene nei nostri dialetti meridionali, dove abbondano metafore e simboli: « cogliere l'acqua », « abbioccarsi », « papà » dato dal padre al figlio quasi per trasferire in esso la propria persona.

Più di tutti i lavori pirandelliani *Il berretto a sonagli* serba questo carattere vivo e delirante dei nostri dialetti meridionali. E' questo, e non altro, il

valore da dare alle « corde » o ai « pupi » di cui, con forzata pacatezza, Ciampa disquisisce per indurre la signora Beatrice a parlare e a toglierlo così dalla morsa dei sospetti: nessun valore concettuale, ma il senso quasi collerico di una naturale euforia figurativa. E' infatti da osservare l'enorme difficoltà dei nostri uomini ad uscire dalla nebbia della loro vita psicologica, alla quale infine si adattano per forza d'inerzia: ma, se talora si trovano al punto di rivelarla, allora saltano sulle pertiche delle immagini, e le pigliano dalle vie più impensate. Così Ciampa — povero scrivano nello studio di un avvocato di provincia — accetta in segreto il tradimento della sua giovane moglie col principale, ma quando la signora Beatrice, consorte dell'avvocato e ingelosita fino all'isterismo, lo manda a chiamare col subdolo proposito di smascherare la tresca e gli rivolge uno strano discorso tra l'ambiguo e l'allusivo, egli ha subito il sospetto che la cosa possa diventare di pubblica ragione, ed inventa la metafora delle tre corde: la corda « seria » e sincera, frenata di solito dalla corda « civile » o convenzionale, ma sempre sul punto — quando i freni si rompano — di degenerare nella corda « pazza », la quale è più vera e sincera della corda seria. Di qui altre metafore, prolifiche come le bollicine d'un vino fortemente schiumante: quella dei « pupi » che noi siamo, costruiti secondo certe ambizioni e programmi, pupi vivi, pupi-destini, che tuttavia possono divenire giocattoli a causa della noncuranza degli altri e rompersi. Che ha in mente di fare la signora Beatrice? Accendere lo scandalo? Ma ha fatto i conti senza di lui, senza Ciampa, che nella considerazione di tutti finirebbe come un miserabile pagliaccio. Se almeno egli potesse parlarle sinceramente, dirle le cose come stanno. Ma non sta a lui, lui non può per tante ragioni: prima di tutto la sua posizione di subordinato non glielo consente, eppoi come può, lui, rivelare un segreto così umiliante? Perciò non c'è altra via che mettere in moto la corda pazza e far parlare il « pupo ». Di qui la coerenza impulsiva delle immagini parlate sgorga e fluisce di conserva con la vicenda, che da quelle si colora e s'accende fino a trascinare tutti gli interlocutori in una sorta d'impazzimento verbale. Sta in ciò appunto il valore del *Berretto a sonagli* e del meglio di Pirandello: niente solipsismi e niente drammi col pantografo, ma l'ebollizione di un'umanità reale, paesana, lievitante di parole quasi estranee alle voci, le quali traggono la loro funzione dall'impulso più fisico che cerebrale dei loro proferitori.

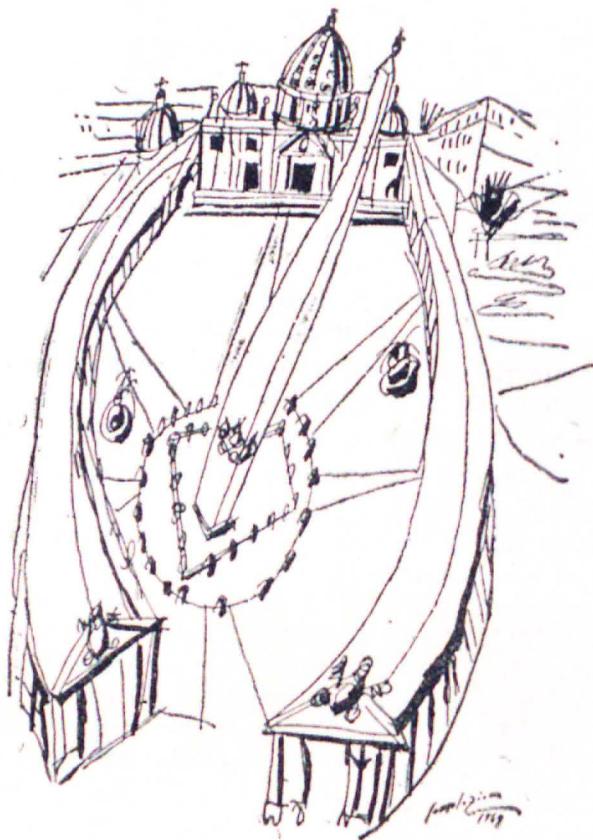
Infatti, una volta che la signora Beatrice ha dato attuazione al suo disegno e lo scandalo è già in atto, Ciampa, che non sopporta la propria vergogna, consiglia Beatrice di entrare in una casa di salute e darsi per pazza, così lo scandalo crollerà. La soluzione persuade tutti, tranne Beatrice che comincia a gridare come se fosse colta da vera improvvisa pazzia. E nel delirio essa ripete tutte le metafore verbali di Ciampa: ma è una pazzia momentanea, immunizzata da strilli e parole, la quale ha infine l'efficacia di un calmante e serve a far slittare la pena di Beatrice e degli astanti dal nodo di una situazione manifestamente irresolubile. Irresolubilità dipesa, più che altro, dalla presenza inesorabile (l'inesorabile che incute tanto terrore agli italiani) di un fatto che sarebbe stato meglio non avvenisse ma che purtroppo è avvenuto. Perciò, mentre il sipario si va chiudendo, è facile supporre che tra poco tutto tornerà a posto, e quelle persone, per adesso così infuriate, accetteranno la loro situazione come se fosse già vecchia ed esse l'avessero già interamente vissuta.

La teatralità pirandelliana fa perno sull'inerzia, che esercita la sua forza muta contro e al di sopra delle situazioni. L'enorme potere immaginifico, costi-

tuendo un'efficace distrazione dall'oggetto fisso e incoercibile della tragedia, è in realtà una manifestazione di questa legge possente che, dagli uomini del meridione, è sentita come la naturale custode della verità. Attratte perciò nell'incantesimo dei concetti figurati, le creature pirandelliane si muovono in un iperspazio che riflette e parossizza la situazione tragica e nel quale esse tendono, appunto mercè l'immaginazione — alfiere dell'abitudine — ad inserirsi stabilmente per sfuggire alla durezza dei fatti. Il filosofema è dunque un esorcismo, che accalca ombre — anzichè scoprirla — sull'intimità dei personaggi: e ciò che appare crudo, non è frutto d'una spietata sincerità ma d'un peculiare impulso di conservazione, che non tarderà a mostrarsi come una raffinata ipocrisia.

E quest'ipocrisia è il rovescio, infine, dell'ironia: di un'ironia romantica (non a caso Pirandello studiò Richter) e pur diffusa nell'intelligenza segreta dei nostri meridionali; d'un'ironia lucida e freddissima, atta a cogliere i termini contraddittori che minano una situazione. Del quale atteggiamento Pirandello si fece acuto interprete in *Così è, se vi pare*, mentre fissò in *Tutto per bene* l'altro più scoperto abito dei meridionali, secondo cui alla consapevolezza dell'irrisolvibile non si offre altro rimedio che quello di una simulata condiscendenza.

NICOLA CIARLETTA



Disegno di Consolazione



## L'AMORE NEL FILM

divagazioni di TITO GUERRINI

*Cet amour / si violent / si fragile / si tendre / si désespéré. / Cet amour / beau comme le jour / et mauvais comme le temps / quand le temps est mauvais. / Cet amour si vrai / cet amour si beau / si heureux / et si dérisoire...*

JACQUES PREVERT (« Cet amour »)

Immagini sentimentali, immagini erotiche, lussuose, talvolta solo lacrimogene, altre volte liriche o patetiche. Immagini che resteranno oppure no. Immagini. Alcune vecchie di pochi anni, ma è come se avessero secoli di vita sulle spalle. Altre, in questa cinquantenne storia del cinema, nate sul principio del secolo o nel primo dopoguerra: ma già, è di ieri la nostra memoria di esse.

Di tutto questo, in fondo, è fatta la storia dell'amore nel film. E, forse sarà, questa nostra scorribanda attraverso l'incantato mondo della celluloide, un po' anche la storia de « l'amore del film ».

Il fatto è che, a veder mio, le due cose sono inscindibili, respirano la stessa aria, parlano sovente la stessa lingua. Il problema del « linguaggio » del film esiste in

quanto quel medesimo linguaggio vive e si attua in esso, attraverso di esso.

E la colpa non è mia se l'incontro col cinema s'identifica, spesso, con ciò che si prova al primo amore. Direi, anzi, che non è di nessuno, non è una colpa, seppur di un frutto proibito mantenga l'aspetto e riveli i sintomi.

E' miracolo, favola e coscienza di sé. O tutt'e tre le cose insieme. Come si voglia. Il segreto della vita e dell'arte. Nel caso specifico, di quella del film. Arrivare ad assaporarla fino in fondo, credetemi, può rappresentare per noi uomini un non inutile passo avanti alla scoperta della realtà.

\*\*\*

Non seguirò un criterio cronologico cercando di esaminare, in breve, i punti salienti per i quali l'amore s'è manifestato attraverso il cinema. Ciò ch'è stato realizzato prima, molte volte, va assai più a fondo nel problema di quello che fu fatto dopo.

Ogni « espressione », ovviamente, ha una sua epoca ideale: e, per una sana interpretazione critica, rifugge da qualsiasi catalogazione.

L'infanzia dell'amore su celluloide, dunque, è rappresentata anzitutto dal « divismo ».

E' questa, se vogliamo, l'epoca deteriore dell'amore (con propaggini che arrivano fino ai nostri giorni): intendendo per «deteriore» quegli aspetti pei quali l'amore si manifesta attraverso forme d'espressione immediata, sentimentalistica. La nascita dell'amore, accennavo: quella che non sa, forse, nè può assumere complessità d'aspetti e d'intenzioni, che si estrinseca in definitiva attraverso immagini che sono «viste» ma non «vissute».

La «mistica» del primo piano in quanto tale è forse l'indice più preciso del primitivo periodo dell'infanzia amorosa. E citazioni se ne possono fare a bizzeffe: tantopiù che, vuoi o non vuoi, è questo il cinema che, magari indirettamente, ha con maggior vigore influenzato il costume e la moralità dello spettatore medio.

Comincia dallo stile floreale del cinema italiano d'anteguerra e, sviluppandosi attraverso forme che prendono il nome di Rodolfo Valentino e raggiungono punte massime con la Crawford, la Harlow e Greta Garbo (quest'ultima, specialmente, pur se faccia parte della citata corrente, manifesta tuttavia segni assai spiccati e squisitamente personali, prepotenti, che da essa la distaccano e quasi la assolvono), arriva al giorno d'oggi con nomi che sono quelli di Betty Grable, Rita Hayworth o Jane Russell, nomi che sono giunti a voler esprimere l'intero significato del costume attuale. Che se poi questi nomi significchino, più che costume, malcostume (a voler seguire i dettami d'una valutazione rigidamente estetica) non vuol dir proprio ch'essi non esistano. Di questa esistenza si pasce, certo anche il giudizio critico che non può non tenerne conto ed esprimersi su di essi, sia pure negativamente.

Se, in altre parole, l'ormai più che trentennale «sex appeal» di Mae West o quello di Valentino, idealmente unito alle facili sensazioni erotiche suscitate dalla Hayworth o dalla Russell, ha un qualsiasi diritto di menzione sia pure nella cronistoria del film, non si vede perchè questa diffusissima corrente (complice dei «sogni proibiti» della maggior parte degli spettatori) non dovrebbe essere ammessa a partecipare sia pure ai margini di una qualsivoglia antologia dell'amore nel film.

Senza contare che, in definitiva, quelle immagini retoriche, barocche o lacrimogene sono l'indice più certo di sentimenti che sonnecchiano in noi, allo stato brado, e che noi stessi — magari — deliberatamente cerchiamo di non sviluppare, spiegandoceli. Purtuttavia, li subiamo.

Ed ecco perchè il fenomeno del «divismo» costituisce, a veder mio, il punto di partenza per un'analisi, il più possibile completa, del fatto amoroso in cinema. Non tenerne conto, in definitiva, sarebbe come la-

sciare da parte, nel tentativo di definire noi stessi, i peccati commessi, le debolezze che ad essi ci spingono.

Questo stesso atteggiamento di passività di fronte all'amore è fatale ci conduca ad esaminare il cammino che esso, attraverso il film, ha compiuto per giungere — via via — a una liberazione, a una concreta definizione.

Cammino lungo, faticoso a volte, pieno comunque di ritorni frequenti sui propri passi, di battute d'arresto, esitazioni e incongruenze. Ciò che è da attribuirsi, esclusivamente, alla personalità o alle preferenze del singolo artista, alle sue intuizioni, indecisioni, dubbi.

Ancora una volta l'amore parte da un'atmosfera di stordimento. Non più, però, stordimento dello spettatore, ma dei personaggi stessi del dramma.

Specificazione, questa, di qualità spiccatamente «interiore»: è lo stordimento, appunto, che può condurre alla eccezione più complessa del fatto sentimentale.

Già il problema comincia a impostarsi nella sua giusta luce: documento e preparazione di una «lotta dei sessi» che, in seguito, ci mostrerà dell'amore un aspetto ben definito.

E' l'inconsulta ed esasperata giga dei negri in «Alleluiah!» (1929) di King Vidor o il ballo estetizzante e sensuale di «Estasi» (1933) di Gustav Machaty? O non ancora, e meglio, quello del Pabst del «Diario di una donna perduta» (1929) che scandisce, con pervicace interesse, i motivi essenziali (e peraltro cari a tanto cinema tedesco) dell'«atmosfera» intesa come primigenia sensualità? (Nè, in siffatto discorso, ci possono interessare i motivi o la tesi che Pabst stesso, originalissimo artista, faceva intuire nei suoi film: si tratta, è più che certo, di una questione totalmente scissa dal mondo poetico pabstiano, dalla quale egli — a volte, e per personali preferenze — si lascia prendere la mano).

In questo clima nasce Marlene. La prima Marlene, voglio dire, e forse l'unica. Donna d'indiscutibile fascino, ma nient'affatto attrice. Ogni volta che s'è provata a recitare è caduta piuttosto malamente. «L'angelo azzurro» (1930) resta il suo unico film: dov'è, anzitutto, personaggio. Unico film, direi, anche per Josef Von Sternberg, sebbene qua e là egli ci abbia dato delle cose degne di nota. «Marlene-Lola-Lola» è soprattutto il simbolo d'un pericoloso idolo d'amore: sembra che la sua esistenza si indirizzi unicamente ad impaniare l'austero prof. Unrath (Emil Jannings), ad imporgli il prepotere del suo fascino. Si celebra, così, il trionfo di una delle due parti del rapporto amoroso sull'altra, e precisamente della donna sull'uomo: trionfo che non ha in sé, ancora, motivi di definizione ed esplicazione di se stesso, se non in primitivi, li-

neari motivi sessuali. Ciò che, oltretutto, rispecchia in sé l'intera futura carriera di Marlene Dietrich, ivi comprese le sue più che naturali attitudini al divismo: dove, solo nel 1947, in « Foreign affair » (Scandalo internazionale) di Billy Wilder, questo personaggio sembra, a tratti, fornirsi giustificazioni della sua sussistenza.

Al rovesciamento del rapporto, in questa lotta dei sessi, ci fa assistere Eric von Stroheim con il suo « Foolish Wives » (Femmine folli, 1921): ciò che mi sembra giustificato pienamente dalla quasi religiosa ammirazione che Stroheim, con sincerità assoluta, tributa al suo bieco personaggio. La sequenza del tentato stupro della ragazza zoppa è appunto la più indicativa in tal senso.

Il trionfo dell'uomo sulla donna assume caratteri psicologicamente più complessi (anche se di minore vigoria estetica rispetto a Stroheim) in « Fortunale sulla scogliera » di Dupont: è questa la prima volta in cui il classico « triangolo » viene offerto allo spettatore in tutta la sua misteriosa ed atmosferica problematica.

Dalla « lotta dei sessi » prospettata al suo stato primordiale l'indagine del fatto amoroso nel film si va sempre più configurando come esegesi del lato morboso dell'amore. Cercheremo di vedere come, di tale accertata morbosità, si giunga a toccare il fondo; in esso stesso — nelle complicazioni che esso comporta — ritrovando l'addentellato per una più normale, umana — ed esteticamente intesa — accezione del fatto amoroso. Questi sintomi si rivelano, innanzitutto, in una spiccata tendenza di certo cinema francese.

Il lato morboso, e più carnalmente intenso, dell'amore, che è così giunto — con « Fortunale sulla scogliera » — alle sue estreme conclusioni, avverte in sé stesso il bisogno di liberarsi dal giogo: e lo fa — primitivamente — attraverso il simbolismo.

Simboli fallaci e argomenti di significato assai chiaro in « A propos de Nice » (1929) di Jean Vigo, magistralmente montati, e assai indicativi in questo senso pur se si mescolano a motivi altrettanto chiari di violenta requisitoria sociale: in quanto di uno « strato » sociale sono intesi a rivelare, anzitutto, i sintomi di stanchezza — appunto — sessuale. Nel 1932 con « Zéro de conduite » lo stesso Vigo accentua, con dose di acuita cattiveria riscattata appena da un paio di significative sequenze, la sua morbosa interpretazione dell'amore: fin nella descrizione somatica dei fanciulli egli sa ritrovare con innegabile acume introspettivo, i segni di una « stanchezza » e di un « cinismo » che coinvolge tutta una determinata società. Ma è solo con « L'Atalante » (1934) che il « morboso » di cui Vigo fece il centro della sua opera d'artista assume significati lineari, costanti, liricamente

imposti. La sequenza in cui il vecchio Père Jules (Michael Simon) mostra nella cabina alla donna, Dita Parlo, i suoi strani e a volte disgustosi trofei, e conclude mostrandole — in una sorta d'infantile tendenza al gusto del morboso — i tatuaggi sul petto e sul dorso (con tanto di movimento delle scapole che fa ballare alla ballerina tatuata la danza del ventre), è una sequenza che — seppur riscattata da notevoli intenti umoristici e satirici — non mostra affatto di voler nascondere la sua capacità a interpretare ed intendere, completamente, una propria — ma ben chiara — versione del fatto amoroso. Il che, nello stesso film, sa ritrovare — nelle « conseguenze » di questi fatti — un reale, e artisticamente impostato, accento lirico, una sorta di « abbandono » sentimentale e fisico, come nella sequenza del risveglio — sul barcone fluviale — del marito e della moglie e nel loro bacio da amanti appassionati. E, in genere, questa accezione dell'amore è nell'intera atmosfera lirico-carnale che pervade l'opera, dal giuocolare della taverna (con conseguenti approcci verso la donna) alla donna stessa, sola, nel letto dell'Alberguccio cittadino.

E passiamo in rassegna alcuni degli aspetti fondamentali di questo tipo d'amore che dalla fase iniziale dello stordimento è passato a quella della passione. Ma è sempre, anzitutto, ottundimento delle coscienze: cioè, in altri termini, sta a significare anzitutto il soggiogamento morale di una delle due parti, seppur di questo stato d'inferiorità questo amore inteso come inconscia passione non si voglia ancora preoccupare di rendersi conto. Tutto è affidato all'intervento di forze estranee alle parti in causa, e nell'indagine del fatto erotico si riguarda — con timorosa affezione — al « deus ex machina » del cosiddetto fato. Può bastare, ad esemplificare questo stato, la fuggevole sequenza della donna vampirizzata ne « Il Vampiro » (1931) di Carl Theodor Dreyer, in cui la coscienza femminile si ottunde a tal punto che la vittima giunge a godere della degradazione alla quale è costretta.

Questo è forse il punto per il quale si entra nel triste mondo della degenerazione. E se « Ragazze in uniforme » (1931) di Leontine Sagan è uno dei pochi esempi che riesce a far intravedere con misura gli aspetti di questo torbido clima (nota l'ambiguo colloquio tra maestra e allieva), è ancora il cinema a noi vicino che — attraverso moltissimi esempi, corsi e ricorsi in sé concomitanti — sembra, con « Manon » (1949) di Henri Georges Clouzot, sviluppare e approfondire questi motivi (vedi, uno per tutte, l'abbraccio estremo dei due amanti nel deserto) attraverso una sorta di corrente intimista a sfondo pessimisticamente « nero ».

Ad ogni modo è certo che l'uomo tende, come ha sempre teso, alla vittoria del razio-

nale sull'inconscio. In un primo momento, quindi, lo si potrà assai facilmente accusare d'intellettualismo: purtuttavia non vedrei altra specie di liberazione che nel simbolo. La « coscienza » di questo fattore che si trasforma di nuovo in puro istinto, od « intuizione », costituendo così materiale poetico, è solo un momento successivo del processo.

Nè, come accennavo, la cronologia ha più importanza, visto che l'unica cosa veramente importante — in qualsiasi epoca — è l'atteggiarsi dello spirito dell'uomo.

Ragion per cui, rientrando nel nostro discorso, quest'ansia di liberazione possiamo ritrovare, sia pur su di un piano intellettualistico, in « Un chien andalou » (1928) di Luis Bunuel, immagini certo surrealiste, il cui significato di rivolta però in tanto esiste in quanto, si voglia o no, è teso alla conquista dell'uomo puro, libero, cui sia possibile amare con immediatezza e spontaneità. C'è bisogno di ripetere ancora che « Un chien andalou » rappresenta esclusivamente una conquista della ragione, e come tale può essere egregiamente usato quale ponte di passaggio tra l'una e l'altra forma spirituale e artistica?

Quindi si riscontra come il cinema abbia infine sentito in sé la necessità di effondersi in sentimenti di pura accentuazione lirica, che di un processo interno e complesso costituiscono il risultato. E' con « Tabù » (1928-1931) di Friedrich Walter Murnau e Robert Flaherty che l'amore nel film assume infine il suo aspetto naturale, d'ingenua e fresca primitività, e vuol significare — su un piano di assoluta reciprocità — la felice corresponsione dei sentimenti e degli affetti: sentimenti, ripeto, presi allo stato puro, primigenio, sgorganti — una buona volta — dalla stessa verità della vita, e in essa e da essa ricorrenti.

Di questo stato amoroso, liricamente e passionabilmente inteso, può essere ancora una volta testimone « L'Atalante » di Vigo, che è forse il più significativo capostipite di una leggenda amorosa che, successivamente, riesce ad imporsi come fatto d'arte in alcune opere capitali del verismo francese.

I film che a questo proposito vanno citati sono di una evidenza palmare: « Le jour se lève » (1939) di Marcel Carné (la sequenza dell'orsacchiotto e quella della serra tra François-Gabin e Françoise-Laurent); « Une

partie de campagne » (1936-1937) e « La bête humaine » (1938), con il duetto tra il Gabin e la Simon, entrambe di Jean Renoir. Per poi passare a « Le diable au corps » (1947) di Claude Autant-Lara, specie nella sequenza in cui i due amanti, in un'enfasi complessa e intensissima, consacrano nella camera da letto il loro diritto all'amore.

Sono questi i punti essenziali dell'amore espressi attraverso cinquant'anni di cinema.

Forse è lecito chiedersi quale ne sia la conclusione. O forse è inutile.

Questo tema, appunto, dell'inutilità e dell'impossibilità dell'amore (nonostante la vita continui a fluire in una sua magica esistenza intesa rigorosamente in funzione di questi freni inibitori), mi pare totalmente espresso ne « Les enfants du paradis » (1943-1945) dello stesso Carné. Preceduto, se vogliamo, dall'opera retorica — ma quanto mai indicativa — di Julien Duvivier che con « La fin du jour » (1939) ci offre, attraverso il « duetto delle calze » tra il Jovvet e la Ozeray e la finale sequenza della follia (« Io sono l'eterno Don Giovanni... »), come il presentimento di una concezione dell'amore che altri svilupperà e condurrà a conseguenze definitive. Quest'altro, lo dicevo, è Marcel Carné al quale deve ascriversi il merito, anzitutto, di aver dato vita a uno splendido scenario di Prévert, che ha scritto una magica storia del cuore umano che avrà per noi, sempre i nomi di Arletty e di Barrault.

Nè vorrei tacere, infine, un'opera poetica e amara, che contribuisce a scoprire prospettive profonde nell'eterno cammino dell'uomo alla ricerca dell'amore, del bene perduto: « Sunset Boulevard » (1950) dell'austro-americano Billy Wilder.

Di notazioni acutissime e intense, direi « necessarie » per la comprensione del rapporto sentimentale tra gli uomini, è stato inoltre capace John Ford con il suo recente « Te quiet man » (1952).

E le omissioni vanno giudicate solamente in base alla tirannia dello spazio.

Ma non mi sentirei di chiudere questa breve antologia sull'amore nel film senza dedicare un capitolo a parte a un uomo che è riuscito a fare dell'amore un sentimento veramente universale, un messaggio poetico rivolto all'intera umanità.

Intendo parlare, ovviamente, di Charles Spencer Chaplin.

(continua)

## SOTTOTITOLI E DOPPIAGGIO

di

FRANK BAMPING

In questi tempi in cui il sottotitolo nei film è in Inghilterra quasi universalmente accettato, è interessante notare come il doppiaggio abbia riscosso un discreto successo. Il sottotitolo è restato nella sua posizione di dominio quasi assoluto sino all'invenzione del film sonoro. Ci furono in Inghilterra, durante l'anno 1930, tentativi di film doppiati, ma quasi sempre i distributori tornarono ai sottotitoli. La costante adozione dei sottotitoli, con i loro numerosi inconvenienti, sembrava compromessa finalmente dal sonoro. Il sottotitolo può essere considerato come un perfezionamento dei titoli dei films muti che intervallavano l'azione con un commento. I titoli, nei film muti, furono importanti come il visivo. Il modo nel quale erano compilati e stampati era tanto importante quanto le immagini. Il sottotitolo introduce nel film contemporaneamente un aspetto letterario che non si troverebbe nell'originale. Ciò è particolarmente rimarchevole nei films in cui vi è un narratore che parli in prima persona per fare il racconto di un argomento (es. *Les Enfants terribles*). Mentre nella versione originale c'è un flusso scorrevole di idee e di associazioni di idee, specie se la descrizione è in poesia, la traduzione in sottotitoli, se non è fatta correttamente, vuole tenersi sopra lo sviluppo dell'argomento.

Quando per un film straniero si usano sottotitoli in un'altra lingua, è necessario che sia molto curato. Cattivi sottotitoli possono, in molti casi, rovinare un buon film. Le stesse lettere dell'alfabeto possono essere tecnicamente mal fatte. C'è sempre un cattivo uso di lettere bianche su fondo bianco. Se si usa un tipo di lettere a buon mercato, ciò degenera in calamità. La difficoltà è stata superata con l'uso di lettere striate in nero, ma naturalmente ciò è più dispendioso e alcuni distributori evitano la adozione di tali lettere per motivi di economia. Per i film a colori è facile l'uso dei sottotitoli per mezzo dell'uso di lettere bruciate nella emulsione. L'uso dei sottotitoli può anche essere mal fatto dal punto di vista della traduzione. I titoli sono troppo spesso una traduzione non aderente dell'originale, specie se il film originale dipende esageratamente dal dialogo, come per esempio un film molto elaborato. I titoli debbono essere semplici ed efficaci. Parole lunghe ed ambigue debbono essere assolutamente evitate. Tra le più riuscite traduzioni di « film letterari » ricorderemo le opere di Carné e di Prevert, *Les Visiteurs du Soir* e *Les Portes de la Nuit*.

L'uso del sottotitolo in un film sembra debba preferirsi per varie ragioni. Principalmente per una ragione di atmosfera. La maggioranza degli spettatori preferisce sentire un attore che recita la sua parte, sebbene le difficoltà nella sincronizzazione siano state largamente superate con i recenti sviluppi del doppiaggio. Un altro argomento in favore dei sottotitoli ci viene dall'Asia, dove una forte percentuale degli abitanti è analfabeta. I governi di questi popoli arretrati hanno adottato i sottotitoli per offrire ai loro sudditi la possibilità, di imparare a leggere. In un paese dove vi è un grande numero e varietà di dialetti è da preferire il sottotitolo.

Le difficoltà che i tecnici devono superare nel doppiaggio sono più grandi che per i sottotitoli. Il processo di doppiaggio è più difficile del processo richiesto dai sottotitoli, e comporta un'altra notevole quantità di processi. Questa era la situazione in Inghilterra fino al perfezionamento di un nuovo processo, il De Lea Lane Process of Post Sych (Lingua Syncrone System). Sebbene non del tutto nuovo — le prime patenti furono prese verso il 1930 — solo recentemente esso è stato applicato in Inghilterra. Questo sistema sembra possa neutralizzare le obiezioni più importanti al doppiaggio,

cioè quella sulla impossibilità di perfetta sincronizzazione tra parole e immagini. Usando questo sistema, il film è completamente analizzato e diviso, e la traduzione viene eseguita parola per parola. Da questa traduzione fatta in tale modo è allora preparato un dialogo in inglese sincrono con il movimento delle labbra, che, dopo un accurato controllo su un apparecchio di rivelazione, è consegnato agli attori. In sala di registrazione, gli artisti recitano le loro parti, prima avendo cura di interpretare, cioè di ricreare l'atmosfera del film originale, e, dopo aver soddisfacentemente registrato nel modo consueto, il film viene completato con la sincronizzazione della musica e degli effetti traccia.

Uno dei primi film doppiati in questo modo fu *La Cage aux Rossignols*, che lasciò indifferente il pubblico. Questo atteggiamento fu quasi scosso dalla anteprima di *Riso amaro*. Il successo conseguito dalla Compagnia distributrice con questo film incoraggiò la stessa a aumentare la immissione sul mercato di film doppiati. La stessa compagnia divenne anche più ambiziosa, e l'ultimo film a essere realizzato fu *Guardie e Ladri* presenta Totò al pubblico inglese per la prima volta. Fabrizi è già ben conosciuto in Inghilterra fin dai suoi primi lavori. Questi film raggiunge una sincronizzazione quasi perfetta, e, dopo che il pubblico vi si è abituato, non si può avvertire alcuna stonatura. Vi è in questo film un grave difetto che sembra derivare dalle direttive del curatore del dialogo. Tutti gli attori in questo film parlano a scatti, o nel migliore dei casi con un cattivo accento straniero. Ciò sembra sia stato deliberato perché l'attore inglese Howard Marion Crawford, che doppia la parte di Fabrizi, come è noto non parla un inglese molto scorrevole. La teoria è falsa ed errata. Ogni caratterista in *Guardie e Ladri*, ad esempio, dovrebbe parlare a sua volta con quell'accento inglese che corrisponda a quello italiano. Perciò la parte di Totò dovrebbe essere recitata da un Cockney (cioè da una persona di una particolare parte di Londra). Questo darebbe al film giusto quel tocco di realismo che manca.

Se *Guardie e Ladri* dimostra di ottenere successo, questo può essere l'inizio di un mutamento di opinioni per quanto concerne il doppiaggio. I critici nel passato hanno duramente criticato i film doppiati, il che era senza dubbio a volte giustificato ma sembra fosse lo stesso un eccesso di *critica estetizzante*. E' ovvio che esperimenti in questo campo permettono a un pubblico molto più numeroso, che al momento, di gustare film stranieri. Questo scopo sarà raggiunto da un intelligente doppiaggio dei film proprio come in passato ha fatto con successo il sottotitolo. Questo non significherà che il doppiaggio da ora in poi resterà padrone del campo, perché c'è modo di continuare a mantenere in vita il doppiaggio e il sottotitolo.

Una parola finale per entrambi i processi; sembrerebbe ovvio che la traduzione di un film dovrebbe essere portata a termine nel paese di destinazione, ma ciò si è dovuto ottenere per mezzo di pressioni economiche. Esistono attualmente leggi in Italia, Francia, Spagna e Germania dell'Ovest che impongono il doppiaggio in loco. Questo sembra riconoscere la funzione che il film doppiato avrà nelle relazioni fra le nazioni. In questi tempi di sforzi internazionali il rendere più semplice lo scambio dei film è sforzo degno di incoraggiamento.

FRANK BAMPING

## 2 OSCAR AL FILM DI DE MILLE "IL PIÙ GRANDE SPETTACOLO DEL MONDO,,

L'«Oscar» a «IL PIÙ GRANDE SPETTACOLO DEL MONDO» è il più alto riconoscimento dell'arte di Cecil B. De Mille, il grande regista e pioniere del Cinema che ha speso quarant'anni della sua vita per realizzare i suoi famosi capolavori, favorendo così il progresso dell'arte e dell'industria cinematografica.



Un technicolor Paramount, prodotto e diretto da Cecil Blount De Mille con James Stewart, Betty Hutton, Cornel Wilde, Charlton Heston, Dorothy Lamour, Gloria Grahame, Lyle Bettger, sceneggiatura di Fredrick M. Frank, Barré Lyndon e Theodore St. John

## SHIRLEY BOOTH OSCAR PER L'INTERPRETAZIONE IN "COME BACK LITTLE SHEBA"



George abbot regista e coautore di «Un albero cresce a Brooklyn» ha detto di Shirley Booth: «Nei 37 anni che ha passato in palcoscenico ho lavorato con un numero infinito di attrici ma per me Shirley Booth è senz'altro la migliore. Come può esserci qualcuna migliore, quando essa è senz'altro perfetta?».

Una produzione Hal Wallis con Shirley Booth, Burt Lancaster e Terry Moore, diretto da Daniel Mann, distribuito dalla Paramount

# Vite vendute

(Il Salario della Paura)



HENRI G. CLOUZOT



Regia: H. G. Clouzot; Fotografia: Armand Thirard; Interpreti: Yves Montand, Folco Lulli, Vera Clouzot, Charles Vanel. Coproduzione italo-francese: Fono Roma-C.I.C.C.-Filmsonor. Distribuzione: CEI INCOM

# NAPOLI DA BANCARELLA

di

ROBERTO MINERVINI

Da Napoli a Torre Annunziata, ben nove erano le torri per la difesa del litorale contro i saraceni: quante ne occorrerebbero oggi per arginare o almeno limitare l'assalto (sia detto scherzosamente) degli uomini del cinema, ogni volta alla conquista della città? Lo *slogan*, infatti, più logoro, ma tuttavia sempre più ricorrente non è quello, infatti, di un paese, il nostro, destinato, in ogni tempo, alla conquista? Per uscir dalla facile metafora, occorre dir subito quale sia, sistematicamente, il proposito non dico dei nuovi barbari, per carità, ma di tutti coloro, famosi o no, a cui, per un verso o per l'altro, interessa l'ex capitale del reame borbonico delle due Sicilie, come centro sicuro di generale o addirittura universale attenzione. Un film, quale che sia, girato all'insegna della ex capitale, offre sempre un sicuro richiamo, non importa di quali elementi, umani, sociali, sentimentali, panoramici eccetera, esso si sia valso nella sua realizzazione: basta un certo numero di scene prese dal vero ed il resto, com'è accaduto e come certo accadrà, si può benissimo ricostruirlo, sempre con quella insegna, nei teatri di Cinecittà. Questa, vi dicono poi, è Napoli: siete tutti serviti.

Sia pure con la buona intenzione di evitare al massimo i precisi riferimenti, non posso tacere, anche perché costituisce un po' un mio vanto, di essere stato accusato, da varie parti, di non avere scalpitato di gioia per il film « Due soldi di speranza » e di essermi perfino ostinato, in ogni favorevole occasione, di aver pubblicamente ribadito quel mio primo e negativo giudizio. Ma non essendo io il mite Renzo manzoniano, posso tutt'al più ammettere di avere sbagliato, ma non certo scusarmi, in quanto resto, più che mai, fermo nella mia convinzione di allora, ed ancora dichiarare come il dialetto del paesino vesuviano, ad esempio, in cui è ambientato il film, disturbi tuttora nel ricordo i mie orecchi e mi costringa ad addebitarne sempre l'infatuazione ritrovata a Titina De Filippo, autrice anch'essa dei termini, convinto come sono di difendere una vera, autentica Napoli, fuori di ogni equivoco, non posso, per amore della mia terra che presumo di conoscere un po' nello spirito, nel sentimento e nelle pietre, indulgere alla serie inaudita delle offese che si perpetuano ai suoi danni, riscuotendo immeritate lodi e talvolta autorevoli consensi. Non è facile, si sa, l'interpretazione di una città singolare come Napoli che spesso si rivela nelle sue parti inedite perfino a coloro che la conoscono bene, l'amano e la intendono, ma perché, allora, il superficiale proposito della « conquista » o forse anche quello della « scoperta »? Forse, come molti affermano, un fato incombe su di essa, forse è vero che qualunque cosa la riguardi diventa letteraria, quando non diventa stucchevole, artificiosa, quando non supera i limiti del dolcistrato mandolinistico. Comunque, io stesso, per personale ed edificante esperienza, non solo e non tanto alla visione dei film di ambiente e carattere così detti napoletani,

quanto alla lettura di copioni di sceneggiatura, a me affidati per una certa consulenza ed un certo parere, da amabili amici produttori, ho rilevato come non sia mai stato tentato, almeno, di approfondire, nella loro effettiva realtà umana e poetica, il mistero di codesta città, pur così ricca di uomini e cose, episodi e luoghi, di eccezionale interesse e d'imprevedibile bellezza. Io stesso, insomma, ho dovuto seguire, con i miei occhi mortali, l'invenzione, ripeto, di una Napoli convenzionale, o la sua alterazione attraverso i più inauditi elementi di composizione narrativa, degni di un romanzaccio da «banca-rella», o, infine, la sua più deteriore falsificazione, sul binario teatrale di commedie o farsacce pulcinellesche, senza nemmeno il pigmento di una «trovata» accettabile, per coincidenza, ancora oggi.

Sfugge a tutti, fra l'altro, il romanticismo di atteggiamenti e di costumanze tuttora validi, la discontinuità dei temperamenti, la filosofica forza della rassegnazione, l'emozionalità delle azioni, l'intimo spirito di adattamento, l'improvvisa e vulcanica reazione, cento o centomila altri aspetti di un popolo e di una città in gran parte ancora da «scoprire», d'accordo, ma come diversamente: con altri occhi, ecco, ed altro cuore ed altra intenzione.

Lontana da me, s'intende, l'idea di discutere così in ritardo il «Processo alla città» di Luigi Zampa, ma come non rilevare che i suoi camorristi, modellati su quelli del processo Cuocolo, erano tutti invece modellati sulla invenzione, sempre sulla invenzione di personaggi artificiosi, privi delle bizzarre fantasie, delle iperboliche aspirazioni e, anche, degli atteggiamenti umani e generosi che, in effetti, caratterizzavano i veri, di allora, infiorati all'occhiello, corteggiatori di dame aristocratiche, maestri di equitazione, paladini di ragazze sedotte e protettori di deboli? Non si creda, per carità, che io voglia tentarne l'elogio, ma non posso resistere alla tentazione di indicarli come un esempio, fra i tanti e tanti, di un interesse filmico trascurato, in omaggio al compiacimento di ridurre Napoli nei limiti e nei motivi della solita, bassa retorica.

Di recente, in uno di quei copioni, ho letto addirittura di una Napoli ancora illuminata, nei famosi «bassi» di rigore, dalle candele, e di cortei nuziali celebrati con le tipiche carrozze di Montevergine, decorate con le rose di carta. Questo ed altro, e ben altro, contenevano le pagine di quel film, l'ennesimo e non certo ultimo, da realizzare (ma spero proprio di no), all'insegna della ex capitale, ancor viva di una vita che resiste benissimo a tutti gli oltraggi e, per difesa, ne sorride.

Per quanto mi riguarda e per quanto riguarda la mia funzione di reso-contista (non voglio dire di critico) continuerò, se occorre, a dir male anche di... Garibaldi.

ROBERTO MINERVINI

# UMANESIMO NEL DOPOGUERRA

di

FRANCESCO BOLZONI

Una guerra per le profonde ripercussioni che ha sulla vita di una nazione incide nel costume, nel sistema sociale e culturale di un popolo. Quando, giunta la fine, la lotta si placa gli uomini si trovano mutati poichè i loro occhi hanno visto cose che ignoravano, che non dimenticheranno più. Allora le cose appaiono sotto una visuale diversa dagli anni felici di prima della guerra, e, nascendo un senso d'inquietudine, si ricerca la causa di questa condizione umana, e pian piano le cose divengono più chiare scoprendone le cause. Solo allora si potrà tentare di risolvere la crisi.

Queste sensazioni, questi problemi hanno agitato nel dopoguerra alcuni intellettuali di due paesi estremamente diversi per formazione economica e sociale, per tradizioni politiche e cultura, per l'andamento stesso del conflitto, l'uno vincitore l'altro vinto come gli Stati Uniti e l'Italia con risultati molto diversi.

I primi hanno scoperto la crisi nell'uomo americano, i secondi nell'ambiente.

I nostri migliori registi e narratori, non potendo ignorare la realtà che li circondava, si avvicinarono ad essa con un doloroso senso d'umanità, con viva partecipazione e con una « attenzione portata su certi aspetti meno consolanti della realtà, più rudi, più legati alle condizioni materiali e fisiologiche della vita, talvolta una esplicita e sottintesa polemica sociale, una scrittura acra e disinvolta, più attenta alle cose che alle prospettive in cui essa le dispone e riassume » (1). E scoprirono che sbagliata era la nostra situazione sociale, l'ambiente, mentre l'uomo, il personaggio del dramma, era positivo e moralmente sano.

Al contrario i più coraggiosi registi americani, avvicinatissimi essi pure con occhi più solleciti a certi aspetti amari del loro paese, scoprivano che la crisi non era tanto l'ambiente, quanto l'uomo americano, arido, inquieto, solo.

Nella prima opera valida del dopoguerra « Roma-città aperta » di R. Rossellini spira un senso di solidarietà, d'unione fra gli abitanti del quartiere romano. Tutti sono pronti ad aiutarsi, a difendersi dal nemico (il tedesco); ma in loro non è mai, o quasi, odio verso l'oppressore, solo un senso di pena infinita per l'ingiuste, assurde cattiverie che i tedeschi compiono. Contro la violenza viene opposta la solidarietà. Il sacerdote che vive veramente « il cattolicesimo inteso nel suo più intimo significato, vissuto modernamente » (2) aiuta pronto l'intellettuale marxista. Nessuna acredine, nessuna intolleranza.

Un senso d'unione che fa dimenticare il povero e triste rione, la grande e scomoda casa piena di bimbi vocianti, le tristi condizioni economiche. Senso d'amicizia, d'unione che si dilata in « Paesà » l'opera migliore di Rossellini.

I giorni della guerra paiono farsi sempre più lontani, e, urgenti divengono i problemi da risolvere. De Sica scopre i fanciulli obbligati a vivere come uomini, con la fatica, le responsabilità che questo comporta ma che in fondo mantengono la purezza, l'ingenuità. I protagonisti di « Sciuscià » sono moralmente sani. Si pensi all'affetto veramente da amici, non venato da alcuna sfumatura equivoca fra i due fanciulli, l'idillio del più piccolo con la bimba, e soprattutto il simbolo del cavallo bianco, che personifica i sogni, gli aneliti,

(1) S. SOLMI: *Inchieste sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo.

(2) E. BRUNO: *Allineati con la pace*, in « *Filmeritica* », vol. IV, n. 15, luglio-agosto 1952.

il credere e illudersi che fanno belli gli anni della fanciullezza. De Sica trasporta la solidarietà dai bimbi agli uomini in «Ladri di biciclette» dove Ricci, l'attaccchino, non è solo nella vana ricerca della bicicletta rubatagli, con lui è un gruppo d'amici; alla fine la folla capisce e perdona, quando sente Bruno gridare «Papà, papà!», all'operaio che ha rubato. E padre e figlio si allontanano uniti.

Solidarietà che si dilata prendendo tutto un gruppo sociale: i barboni di «Miracolo a Milano».

I personaggi del nostro recente cinema sono positivi come il pretore e la mafia di «In nome della legge», come i contadini che perdonano in «Caccia tragica», come i siciliani del «Cammino della speranza», come Ntoni di «La terra trema», la madre di «Bellissima», il vecchio pensionato di «Umberto D.» che risolvono da soli le loro crisi, e alla fine riacquistano fiducia nel mondo. Anche i rapporti razziali paiono spazzarsi: la mano nera s'unisce a quella bianca in «Senza pietà» di Lattuada. Al contrario questo senso di sanità morale, di fratellanza e di solidarietà umana manca nei personaggi di certo cinema americano. Al ritorno dalla guerra l'americano ha trovato l'ambiente con i difetti d'un tempo, ma ad esso non è stato più capace di adattarsi.

«Perchè si è combattuto quando vediamo le teorie dei nostri nemici (l'intolleranza, il razzismo) affermarsi e crescere fra noi? Allora tutto è valso a nulla» afferma «Strana vittoria» di Leo Muvitz accanto ad altre opere che testimoniano l'esistenza di problemi urgenti, come l'intolleranza per uomini che appartengono ad altre razze, ad altre religioni («Barriere invisibili» di Kazan).

L'umanità nasce non solo nel mondo dei gangster dove il delitto viene organizzato come industria («La città è salva» di Windust in cui un giovane uccide la donna che ama), i delinquenti sono in agguato uno contro l'altro («La città nuda» di Dassin), mai domina il perdono ma solo il pensiero della vendetta («Atto di violenza» di Zinnemann). L'avidità, il desiderio di superarsi, di giungere al successo domina tutti. Non si bada ad alcun mezzo, neppure al delitto («Un posto al sole» di G. Stevens) o all'insinuarsi con apparente sollecitudine nella vita degli altri, con il solo scopo di un fine da raggiungere («Eva contro Eva» di Mankiewicz). E chi, alla fine, s'accorge che tendendo al successo ha dimenticato i valori più intimi e riposti della vita e ha sbagliato tutto, si guarda attorno smarrito: allora resta solo o il suicidio (come per il protagonista di «Morte di un commesso viaggiatore» che Benedek ha tratto da Willer, e per il giovane di «14<sup>a</sup> ora»), o lasciarsi andare ad una dolce, calma pazzia come Bianca del «Tram che si chiama Desiderio», figura straordinariamente indicativa d'una società. Bianca crede ancora nei valori dell'uomo, e lo dimostrano le belle parole che rivolge alla sorella: «Cose come l'arte, la poesia, la musica sono venute a illuminare il mondo! In certa gente ha cominciato a germogliare qualche seme di gentilezza! Che noi dobbiamo far fiorire, fiorire! Custodire e sventolare come una bandiera! Dovunque ci porti questo oscuro cammino...» (3). Ma che vale credere quando nessuno ci ascolta? Allora nasce la solitudine, l'uomo si sente solo, estremamente solo.

Billy Wilder scopre questa condizione umana in «Giorni perduti». Perchè il protagonista si ubbriaca? Il regista indirettamente risponde; perchè l'uomo americano è spesso troppo solo, senza affetti profondi che lo tengano legato a una vita regolare. Per questo si lascia andare o all'alcoolismo, o alle sensazioni violente, o a coltivare certe manie, certi vizi. La vecchia attrice di «Viale del tramonto» è sola; le sono rimasti i ritratti, i pochi amici ridotti quasi ad ombre, e i ricordi che non bastano perchè la Desmond desidera ancora vivere, aver successo, non sa riconoscere che il suo tempo è ormai trascorso, che per essa non può esistere non altro che i ricordi. In questo continuare ad illudersi vi è un'aria di sudicio, di malandato «nel senso di andato a male» (4). I personaggi del «Viale del tramonto» sono tutti negativi; dalla Desmond a Ioe Gillis, che si lascia sprofondare nella molle vita procuratagli dall'attrice, fino alle estreme conseguenze, e Max, il vecchio regista, più pericoloso forse nella sua quieta pazzia della Desmond, perchè vuol fare rivivere un mondo, una realtà fittizia, a De Mille, così ipocrita, pieno di falsa pietà, ai giovani attori così indifferenti (si noti che sono i «vecchi» a circondare la Desmond nel teatro di posa). Ma la denuncia di Willer si fa più aspra, cinica nel caso di Tatum de «L'asso nella manica». Alla povertà morale di pochi si passa a quella spaventosa della folla in attesa, nella piazza davanti alla grotta nella quale è sepolto Leo; folla che, sotto un velo di conformismo, di finto interessamento nasconde solo il desiderio delle forti emozioni, della notizia della morte di Leo, non tanto della sua salvezza. Personaggio secondario ma importante è quello dell'uomo, che per primo è arrivato sul luogo, che intervistato alla radio, mette ben chiaro il fatto d'essere stato il

(3) J. WILLIAMS: *Un tram che si chiama Desiderio*, in «Sipario», n. 68, dicembre 1951.

(4) E. BRUNO, critica a «Bellissima» in «Bianco e nero», n. 1, gennaio 1952.

primo a giungere sul luogo, null'altro. Personaggio assunto per un attimo a protagonista ma subito sostituito dalla folla con i suoi conti, il suo darsi ai divertimenti, la sua, diciamo, incoscienza.

Folla spaventosa, tremenda che è per più versi simile a quella di « 14<sup>a</sup> ora »; « non a caso le parole di Tatum somigliano alle ultime parole della polizia a cavallo: il primo parla di circo finito, la seconda di "rappresentazione terminata" » (5). Su essa spicca il dramma dell'uomo che vuole morire, della solitudine estrema, nata da una educazione sbagliata, da una società che è in crisi perchè ha voluto trascurare i più intimi problemi umani. La civiltà, conviene ancora una volta sottolinearlo, non proviene tanto da una maggiore o minore ricchezza materiale, come ha dimostrato il nostro recente cinema con i risultati diversi da quello americano, ma da un ardore interno, da una esigenza spirituale.

FRANCESCO BOLZONI

---

(5) G. ARISTARCO: *La violenza e la grazia*, in « Cinema », anno IV, vol. VII, n. 71, 1<sup>o</sup> ottobre 1951.

# DISCORSO SUL NEOREALISMO

di

GIORGIO NARDUCCI

Tempo fa un critico francese ha suonato le proprie campane per la morte del neo-realismo, fortuna per noi che quel signore ha commesso una gaffe, altrimenti ai funerali del neo-morto seguaci ed infedeli si sarebbero sfidati con lance e spade a collettiva tenzone.

Precisiamo: non ottocentesca tenzone di penne, ma vera battaglia, ch  i furori di certo nostro pubblico, indubbiamente facinoroso, saranno tramandati dalla storia dei costumi, a imperituro ricordo della educazione novecento, ma a parte i fuochi politici e le pregiudiziali di egual natura (di cui torneremo a parlare), che sconvolgono la serenit  degli animi anche in quelle competizioni, che dovrebbero essere ispirate ad un senso di cavalleria, or fuor di moda, giova tener presente che le donchisciottesche manifestazioni del pubblico « garibaldino », le corbellerie di « buon gusto » spacciate in salotti e salottini e le polemiche dei critici di destra e di sinistra, che riproducono in sedicesimo il duello Carducci-Rapisardi, sono giustificate, almeno parzialmente, dallo zibaldone di pregiudizi, aspiranti al titolo di etichetta del neo-realismo, che circolano tra il pubblico numerosi e svalutati come i trenta miliardi di assegnati francesi al tempo della grande rivoluzione.

La pi  comune matrice di tali pregiudizi va ricercata nei quindici anni che corrono dalla edificazione sistematica del defunto regime alla sua eclissi totale, durante i quali, il cinema italiano, costantemente tra le nubi di Aristofane, si sviluppa come espressione hollywoodiana (chi non ricorda lo scapigliato De Sica, « buon ragazzo » de *I Grandi Magazzini*? e il bozzetto comico o brillante d'oltre oceano: allo scopo   sufficiente rammentare svololando i film dai telefoni bianchi o gli scipiti duetti Nazzari-Silvi.

In tal modo, molti competenti e non, delle cose del cinema, assuefatti ai dolci pasticci dell'anteguerra hanno preso una indigestione per la ragione opposta a quella che condusse alla tomba l'arguto Bertoldo: per « dover » mangiar rape e fagioli.

La seconda causa del mancato inquadramento critico del neo-realismo e della sua incomprendione ha le sue radici in un fenomeno molto diffuso: dopo le grandi tragedie in tutte le societ  si denota un desiderio di evasione, quasi di allegra follia, cos  nell'immediato dopo-guerra Parigi vede schiere di giovani abbandonarsi a balli afrodisiaci nelle moltiplicate « caves » e « boites » mentre un gruppetto sparuto di anziani cerca di rievocare la « belle  poque », e in casa nostra si avverte pi  il desiderio di ritornare ai tempi dei « muscandins » e delle « merveilleuses » che di inorridire dinanzi agli orrori bellici.

Ci  naturalmente induce alla comprensione del fenomeno non alla sua giustificazione, ch  se la critica al neo-realismo si riducesse all'appunto di aver mostrato le nostre piaghe quando urgeva la necessit  di fuggirle, la discussione su di esso sarebbe di natura psicologica e non estetica. Va menzionata infine un'altra sorgente di biasimo del neo-realismo, la pi  gretta: l'ipocrisia, a cagion della quale, si dice, da parte di molti, che i panni sporchi si lavano in casa, che l'ostentazione della miseria   indecorosa e cos  via.

E' assiomatico ribadire che siamo sempre nel campo delle invettive e non della critica ragionata perch , prescindendo dai panni e dalle lavaandaie, di una cinematografia che sa prospettare dinanzi all'opinione pubblica problemi scottanti, a parte il fatto artistico, non si pu  dire altro che   coraggiosa, senza considerare che una creazione appartiene all'arte solo quando, brutto o bello, il suo contenuto   stato validamente espresso.

Una critica del neo-realismo non pu  concepirsi se non come ricerca dello iato esistente tra le sue premesse di contenuto e le sue forme espressive, poich  il problema arte non arte gravita, in ogni manifestazione poetica, intorno al binomio intenzione-manifestazione, laddove il primo elemento designa il momento soggettivo del processo creativo, il secondo la sua estrinsecazione extrasoggettiva e la corrispondenza tra i due fattori l'indice e il limite della poeticit .

Riguardo alle premesse contenutistiche, i fautori della « nuova scuola » del cinema italiano affermano che il neo-realismo   « a priori » una autentica rivolta al formalismo della cinematografia autarchica, un abbandono delle nuvole e un ritorno ad una realt 

più vera, più umana, anche se più amara. Ma questo ritorno all'humus non è di natura verista, ché il verismo stecchettiano e preverghiano, quello per intenderci di una Serao o di un Capuana, connesso com'è alla fallacia dello scientismo positivista dell'ottocento e al naturalismo francese dei Goncourt, Daudet, Zola e Maupassant è una illustrazione acritica del vero, una fredda fotografia della realtà, mentre il neo-realismo è critico, cioè ricerca i nessi che legano fatto a fatto, le condizioni ambientali, le determinanti storiche, al fine di « comprendere il valore delle cose umane per eliminarne le storture e infondere nella società un motivo rivoluzionario, una riscossa. Il regista deve impegnarsi in quei film, i quali, come scrive lo Zavattini, ci palesino « la reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno: non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della nostra strada, per cui a questa reale durata dovrà corrispondere un reale apporto della nostra solidarietà ». Gli artisti puri e agnostici sono, come scrive il Russo, avendo riguardo ai letterati di questa fatta, giullari che indossano panni cortigiani.

In sintesi, per dirla col Pavese, la cinematografia deve porsi come espressione popolare perchè « siamo popolo, e tutto il resto è inesistente ». Qui conviene fare il punto e dire che concordiamo nella condanna del verismo, d'altronde non nuova, se la critica da tempo ha salvato solo i meno veristi tra i veristi: un Salvatore Di Giacomo che partecipa liricamente alla sua narrativa, un Verga che, nella seconda fase della sua produzione letteraria, si distacca dall'analisi fredda e chirurgica di uomini e cose e raggiunge una poeticità per la quale lo si pone immediatamente dopo il Manzoni.

Ma se andiamo oltre le dichiarazioni programmatiche, nelle quali è possibile anche insabbiarci, troviamo il punto di frattura, lo iato tra contenuto e forma del cinema nuovo.

Il neo-realismo, com'è noto origina nel periodo bellico con *Ossessione* di Visconti e la *Nave bianca* e un *Pilota ritorna* di Rossellini, ma il clima in cui feconda è la resistenza, la quale, non si presenta come la rivolta di una forza unica, ma di un mosaico di energie politiche: cristiani, liberali, repubblicani e social-comunisti si trovano nella stessa trincea con intenti diversi: per i cristiani la lotta ha un significato sociale e spirituale per i marxisti, che della medesima pretendono ora di essere stati gli unici protagonisti, la rivolta ha un carattere esclusivamente economico-materialista. Qui germina la tara del neo-realismo, cioè nell'aver indugiato, sia pur nei termini di un tenue umanitarismo socialista, quale appare in *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* di De Sica, in una interpretazione marxista dell'uomo e della sua storia, interpretazione marxista che si accentua nella *Terra trema* di Visconti, ove il dramma di Ntoni è un puro aspetto della lotta di classe, e culmina nel *Sole sorge ancora* di Vergano.

Questa configurazione della realtà fa slittare il neo-realismo in un simbolismo nuovo, artificioso quanto il simbolismo eroico dei tempi andati, infatti laddove si aveva modo di constatare che ci veniva presentato il simbolo di un bonapartismo di cartone, che riviveva in ogni personaggio amputandolo da ogni motivo umano, ora ci si vuol spacciare per autentica la mitologia dell'homo oeconomicus, cioè di un'ombra di uomo che non convince neppure quando la regia si dilunga in una analisi pedantesca cronachistica, come è avvenuto per *Umberto D* di De Sica e *Achtung! banditi* di Lizzani.

Che il neo-realismo si sia irretito nelle maglie del mito comunista lo testimonia il fatto che la critica filo-neo-realistica mentre è benevola per il Rossellini di *Roma città aperta*, ingenuamente fiducioso in un demiurgo tra cristianesimo e materialismo, diviene acidula nei riguardi di *Stromboli* e *Francesco giullare di Dio* sino a raggiungere toni di acredine per *Europa 51*, film senza dubbio ambiguo, nel quale tra l'intersi spirito materia il Rossellini pone una risoluzione personale, eppure lontano, anche se fornito di una retorica personale, del mito dell'economismo storico.

Del *Cappotto* di Lattuada, scrive il Renzi che non è piaciuta la « fuga verso l'universale »: un modo come un altro per rilevare il disappunto di parte della critica, dinanzi al pentimento del sindaco corrotto; senza dubbio si sarebbe preferito un finale più impegnativo, una maggiore coscienza di classe, magari una sfilata di impiegati comunali con cartelloni recanti la soprascritta: « Pane e cappotti », mentre l'ingenuo *Sciecco bianco*, interpretato dal notoriamente scipito Alberto Sordi, ha riscosso consensi solo perchè la satira dei fumetti, condotta con scarsa intelligenza, sarebbe una valida critica alla mentalità piccolo-borghese, come se le sartine e altre categorie proletarie non si appassionassero alle enormità dei romanzetti tipo *Anime incatenate*.

Potremmo seguitare a documentarci, ma il risultato che otterremmo sarebbe lo stesso: nel cinema neo-realista esiste uno iato, una frattura tra ciò che il contenuto realistico promette di dire e ciò che si dice, ma tale frattura non si verifica per una inettitudine della manifestazione a tradurre l'intento, sibbene per un vizio che coglie il contenuto medesimo nel suo primo formarsi: l'interpretazione marxista, epperò unilaterale, perchè semplicemente animale, dell'uomo, della società e della sua esistenza quotidiana.

Riguardo alla immoralità del cinema nuovo bisogna distinguere, come già sopra è stato accennato, le invettive che generano da una ipocrisia diffusa purtroppo nel nostro costume, dalla critica serena.

Il neo-realismo è amorale sempre, immorale spesso, ma non perchè parla della nostra miseria materiale, bensì perchè esso stesso è miserabile spiritualmente.

Nei suoi personaggi il problema del pane quotidiano è l'unico, mai in essi si coglie un momento di spiritualità, un anelito verso Dio, che so io, una favilla di Fede.

Il loro tormento è fatto di pasta e patate, la pancia piena è il termine ideale della loro esistenza.

Ed è logico, perchè nel disprezzo di Dio il comunista scorge il superamento di una mentalità borghese: lo sfoggio di teppistici «vammoriammazato», la compiacenza pornografica delle case di tolleranza è un modo di rinnegare la cristianità, cioè la religione dei capitalisti.

Parimenti il tema dell'amore è svolto sempre in ossequio al principio dell'affinità bio-chimica, prepotente e animale.

Si pensi alla protagonista di *Due soldi di speranza*, che si comporta come una «masciona» e non è mai ingentilita da una stilla di verecondia, di riservatezza femminile.

Nulla è più disgustante della scena in cui ella con un misto di superstizione, man con una buona dose d'impudicizia volge la statua della Madonna con il volto verso il muro, per fare all'amore col suo fidanzato. Ci si trova dinanzi alla bestialità per antonomasia, al misconoscimento alla messa in berlina della religione, che si materia nel disprezzo per il simulacro dell'Immacolata messa al cantone.

Se ora penso all'annuncio di quel critico francese che ha recitato il *De profundis* del neo-realismo mi convinco ancora una volta della sua gaffe: Il neo-realismo non è morto, è nato morto; voleva dire una parola nuova ed ha calcato le orme di quella sorta di simbolismo decadente che è il realismo socialista, voleva mostrarci l'uomo e ha rappresentato l'animale, poteva essere un atto di fede ed è stato, anzi è, un incitamento all'odio, poteva essere lo strumento di una ricostruzione materiale e spirituale ed è risultato una inversione barbarica.

Vorrei chiudere con un desiderio: «Facciamo del realismo, ma non spacciamo valuta falsa, mostriamo, sì, le piaghe, affinché siano risanate, ma ritorniamo all'uomo, così com'è: materia e spirito, virtù e difetti, esprimiamo il suo travaglio, ma quello autentico, fatto di aspirazioni di ogni ordine».

Non esistono solo vasi... ci siamo capiti, ma anche vasi di fiori; il folklore del popolo non è riassunto da un corale «vammoriammazato».

Seguendo la strada attuale la cinematografia italiana avrà soltanto abbandonato una nuvola per un'altra.

GIORGIO NARDUCCI

Pubblichiamo l'articolo del Narducci solo per dovere di ospitalità e in omaggio alla divisa di antiaccademia, aperta a tutti, per ogni discussione e problema. Replicare da parte nostra sarebbe troppo facile, preferiremmo che lo facessero i nostri lettori soprattutto per quelle affermazioni sul preteso «materialismo» di certi nostri film, opere sempre di poesia e di realismo - (N.d.D.).

## IL MULINO

RIVISTA MENSILE DI ATTUALITÀ E CULTURA

Il N. 16 (febbraio 1953) contiene fra l'altro:

FRANCESCO COMPAGNA: *Problemi e prospettive di politica liberale* — PIER LUIGI CONTESSI: *Arte e Apologia politica* (a proposito di Pablo Neruda) — GIAN LUIGI ROSA: «Dante e Balzac» — NICOLA MATTEUCCI: *Sugli studi intorno all'«Encyclopedie»* — NELLO AJELLO: *I settimanali umoristici* — Completano il fascicolo: *Discussioni e Libreria*.

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

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

# CORSIVI

## I CIRCOLI E LA LIBERTA' DELLA CULTURA

*Il Circolo del Cinema di Roma « Charlie Chaplin » è stato vittima nei giorni scorsi di due incidenti. Notificati due film per la programmazione domenicale si è visto senza precisa motivazione vietare la proiezione prima dell'uno, poi dell'altro con provvedimenti, definiti dai dirigenti del Circolo, del tutto arbitrari.*

*La stampa cinematografica e non, si è occupata di questi episodi, il Circolo stesso si è fatto promotore di una azione di massa di tutti i Circoli del Cinema aderenti alla F.I.C.C. o all'U.I.C.C. in difesa della « libertà di cultura », una rivista (Cinema Nuovo) ha promosso un referendum tra i critici ed un'altra (La Rivista del Cinema Italiano) ha dedicato il suo editoriale (« Il Cinema e gli uomini di cultura ») a questo argomento.*

*Molto rumore, dunque, per un provvedimento. Ed è bene che si rimuovano le acque, che i problemi del cinema, della cultura, dei circoli, vengano vivacemente agitati su basi più larghe, che venga posto all'attenzione del pubblico un aspetto meno conosciuto del cinema culturale. Il problema infatti non riguarda la proibizione di questo o quel film, l'intervento in questa o quella città della questura o, direttamente, della Presidenza del Consiglio (come nel caso del « Chaplin ») ma riguarda un po' tutto il movimento dei cineclub che, se non viene attuato ed in maniera definitiva, un regolamento preciso, chiaro, completo, che disciplini legalmente questo importante organismo culturale rischia di vedere compromesso tutto il lavoro di anni ed intacca la stessa libertà del cittadino.*

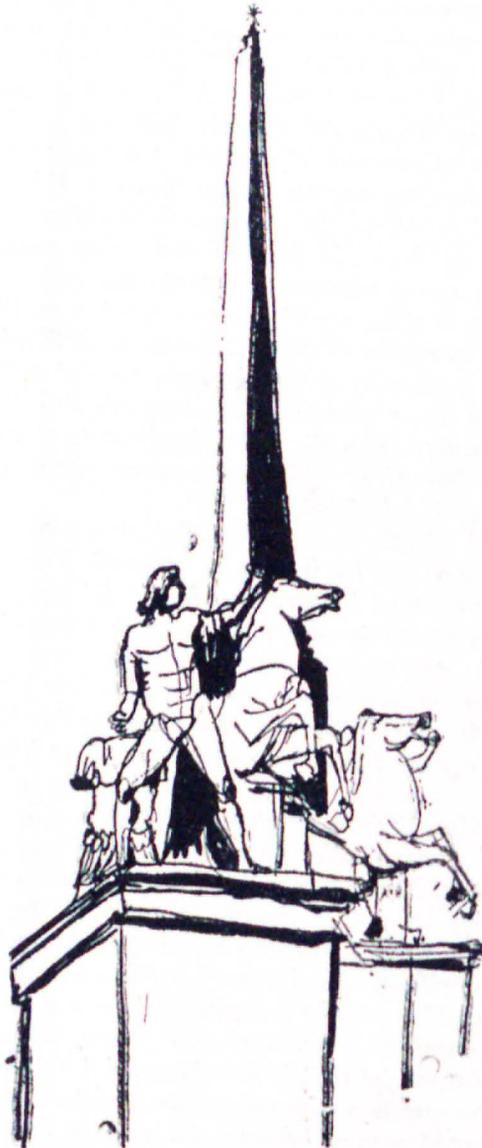
*Il direttivo del circolo « Chaplin » ha stampato una documentazione precisa degli « incidenti », l'ha inviata ai giornali, l'ha diffusa tra i soci e i non soci, ha presentato tutti i precedenti legali dai quali i circoli del cinema traggono forza attualmente in attesa appunto di una più precisa regolamentazione. Ma stringi, stringi, è venuto fuori che l'unica « cosa » che abbia valore di documento per ora non è che una circolare affrettata e incompleta che il Sottosegretario alla Presidenza ha emanato in data 14 luglio 1951 e che in effetti dice e non dice. Più esattamente è scritto in detta circolare: « I film di archivio... possono essere proiettati anche se sprovvisti del nulla osta di censura; i film di altra provenienza debbono essere preventivamente notificati alla Prefettura e alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, se sprovvisti di nulla osta di censura ». In che senso va accettata la parola notificazione? I due film di cui si discute essendo di provenienza diversa da quella prevista dal comma I (Cineteche ecc.) e sprovvisti di nulla osta di censura, andavano notificati. Ma la notifica è un atto formale o sostanziale? Che poteri ha la Presidenza del Consiglio in base a quella anodina circolare? Noi crediamo che potrebbe avere, anche, il potere di impedire la proiezione di un film se riscontra motivi tali da giustificarne il divieto.*

*Tanto è vero che questa notificazione non è richiesta per i film di archivio i quali, appunto, perché provenienti da cineteche italiane o straniere, avallati*

dalla responsabilità di questi enti culturali danno garanzie sufficienti, anche se privi del nulla osta di censura.

*Intendiamoci bene, con questo noi non vogliamo metterci dalla parte di nessuno, ma vogliamo solo fare rilevare che la mancanza di una regolamentazione precisa — mancanza alla quale a dire il vero ci si era alquanto adagiati data la estrema elasticità dei provvedimenti contemplati dalla Circolare — ha portato a questo increscioso stato di cose. E allora? Allora giustissima la posizione di punta presa dal Circolo «Chaplin» che si è messo alla testa di una campagna, tendente ad ottenere una regolamentazione che dia garanzia ai circoli di essere riconosciuti come organismi culturali, e come tali liberi — liberi naturalmente nei limiti consentiti per ogni cittadino — di proiettare qualsiasi film che il Direttivo responsabile ritenga di dover dare, per una documentazione storica di un determinato periodo, di un determinato costume, di un determinato genere artistico. E a questa iniziativa — in questo senso — anche noi ci associamo volentieri.*

e. b.



# IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

## IL DIARIO DI PAVESE

Da parte di tutti era molta l'attesa della pubblicazione del «Diario» che si sapeva Pavese avesse lasciato fra le sue carte quando, or sono più di due anni ormai, si tolse la vita a soli 42 anni di età; e, come di rado avviene, l'attesa non è stata tradita, perché il libro che con grande cura Massimo Mila, Italo Calvino e Natalia Ginzburg hanno ordinato (1) si pone senz'altro sul piano della eccezione, come testimonianza umana che illumina, come nessun'altra, la nostra conoscenza della personalità di Cesare Pavese e insieme costringe a rimeditare sull'essenza e sui valori della nostra stessa vita. L'enorme interesse che subito il suo primo apparire il «Diario» di Pavese ha suscitato è giustificabile solo se si tiene conto della pressione che ciascuno per sé se ne è sentita esercitare; un libro simile che obbliga a pensare per comprendere la propria verità e per riadeguarsi con sincerità ad essa, è una opera che merita davvero la stima altissima di cui gode, come scritto fra i più ragguardevoli di quanti pubblicati negli ultimi anni in Italia. Questo è un libro che ciascuno dovrebbe leggere tutto intero e riflettervi su, pagina per pagina; perché se è vero che per lunghi tratti questo «Diario» pare scivolare verso uno stucchevole svisceramento di motivi letterari ed estetizzanti, e se talora si teme che il troppo voler denudarsi comporti il ritorno a luoghi comuni della dialettica psicologica ampiamente scontati per ognuno e tanto più quindi per un uomo della intelligenza di Pavese, e se forti e tutte piene appaiono solo le ultime 20 o 25 pagine, è vero anche però che queste acquistano forza e pienezza proprio in quanto vengono a dar la chiave per entrare nel segreto delle altre 400 che le precedono, hanno un valore perché sostenute da quel lungo contesto che esse illuminano ma senza del quale esse neppure sarebbero comprensibili. Proprio in quanto testimonianza di una vita vissuta con alta sincerità e conclusa con un atto disperato perché, in sincerità, vista vuota di ogni speranza, il «Diario» di Pavese, pur così articolato com'è lungo l'arco di 15 anni, è libro tutto unitario, bloccato su alcuni punti focali che costituivano, evidentemente, gli interessi maggiori della sua vita.

(1) CESARE PAVESE: *Il mestiere di vivere* (Diario 1935-1950), Torino, Einaudi, 1952, 120, p. 407.

Fra questi punti, c'è anche il motivo del suicidio, su cui Pavese ritorna specialmente all'inizio e alla fine; purtroppo, Pavese fu anche qui sincero, quel che scriveva anche come elemento della sua vita. Proprio in riferimento a questa sua persino illogica sincerità, è apparsa disgustosa parte della polemica che sul suo caso, umanamente assai penoso, si è intrecciata; e, senza approfondirsi nella vana ricerca di quel segreto estremo della sua vita che lo portò immaturamente alla morte, di quell'«ultima verità» qui, come sempre, effettivamente lo sentiva di Pavese che nessuno potrà mai sondare, appare più conveniente per noi, e insieme più rispettoso per lui, limitarci alla considerazione di queste pagine, scrutandole in tutto quello che possono dare, consapevoli di quel moltissimo che non sono in grado di svelare. Se le parole di Pavese hanno valore eccezionale senza bisogno che si legga null'altro fra le righe a suffragarle, è necessario appunto che null'altro si cerchi di leggere, perché niente si può né si deve spiegare; occorre unicamente comprendere.

Il «Diario» comincia dal 6 ottobre del '35, quando Cesare Pavese, giovane di 27 anni, era relegato al confino di Brancaleone Calabro, dove restò fino al marzo del '36. Nelle prime pagine, e poi ancora in seguito, si rivela uno spirito profondamente interessato ai problemi inerenti la creazione poetica, cui si sentiva trascinato come a sua vocazione; in pari tempo, subito emerge un senso di amarezza, di stanchezza della vita, perché la vita porta sofferenza, specialmente a lui che si sente un disoccupato e quindi un uomo socialmente improduttivo, e si sente solo e tradito in amore, e il soffrire tanto è inutile. Accenni a un interesse politico di qualunque consistenza non ve ne sono, né all'inizio né mai, e questo in realtà lascia perplessi, perché d'altronde si sa che Pavese era invece politicamente orientato in modo ben preciso, e dal suo silenzio si potrebbero trarre induzioni circa la sua vera adesione a quello che, pubblicamente, era il suo credo politico apertamente professato. Ma, anche senza affrontare questo rischioso insolubile problema che il silenzio di Pavese può incoraggiare a proporre, sta il fatto indubitato che il più grande interesse per lui era la poesia, e per essa egli volle vivere, ottenendone infine, con quei frutti che la sua opera poté conseguire, stima e celebrità come pochi del suo tempo, come nessuno della sua generazione di media età. L'avanzare di Pavese verso la migliore fortuna poetica viene tutto ben

segnalato nelle pagine del « Diario », nelle quali la problematica appare man mano raffinarsi, e quell'uomo che si sentiva disoccupato e inutile per gli altri uomini appare sicuro di sé, certo della sua missione umana proprio in quanto poeta. Vista così, la vita di Pavese è quella di un arrivato, di un bene avventurato in mezzo ai tanti meno dotati, meno impegnati, meno secondati di lui.

Una vita fortunata, ma una vita desolata. Pavese parte parlandoci di un amore finito, che lo ha lasciato solo, con un gran peso dentro per questa solitudine sofferta. Poi di amore parlerà di meno, ne parlerà anzi con un tono distaccato, scettico, superiore; la poesia, e il successo con essa conseguito, lo porteranno a stimare tutto ciò meno degno di lui. Ma in fondo, come una gran fiammata, verrà di nuovo l'amore, anche questa volta infelice, a provarlo, ad abatterlo, definitivamente. Se si pensa che il personaggio che parla nelle pagine del « Diario » non è una creazione letteraria ma un uomo che di quanto ci dice ha vissuto per poi morirne fiaccato dallo sforzo insostenibile che a lui la vita imponeva, leggendo non si può sfuggire alla presa di una spontanea commozione. Il Pavese poeta, stimato forse al di là degli stessi suoi meriti, quando poi sopravviene una prova di impegno umano, si sente indifeso, inutile, fuori della sua vera vocazione. E dirà: « Nel mio mestiere dunque sono re. In dieci anni ho fatto tutto. Se penso alle esitazioni di allora. Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora. Che cosa ho messo insieme? Niente. Ho ignorato per qualche anno le mie tare, ho vissuto come se non esistessero. Sono stato stoico. Era eroismo? No, non ho fatto fatica. E poi, al primo assalto dell'« inquieta angosciosa », sono ricaduto nella sabbia mobile... Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai escludono » (p. 406). Quindici anni di fallimenti, lui che era un arrivato, uno dei pochi arrivati della sua generazione! L'arrivare così, evidentemente, non gli bastava; e le pagine del suo « Diario » vivono proprio nell'intrecciarsi dei due motivi della poesia e della più complessa umanità che trova sua propria espressione nell'amore. Amore di qualcuno che stia accanto a dar sostegno, scopo alla vita, a quella vita minuta che come uomini singoli, interessati a noi stessi, viviamo; questo sostegno, questo scopo a Pavese mancarono sempre, e quel finale, fatale amore, mancato anch'esso, lo riporta a una più profonda sincerità che il successo letterario gli aveva fatto per quindici anni trascurare. Fortunato in quello che si avvide essere non altro che mestiere, si sentì sventurato nella vita. La vita, per Pavese, era qualche cosa di altro dal mestiere. Quando se ne avvide, e si accorse di aver fatto

fino allora confusione, non fu più capace di recuperare, ritenne di non poter più vivere.

L'estremo atto della sua esistenza non è certo sufficiente, da sé solo, a fare grande quest'uomo sventurato, ma dà un risalto insolito alle sue parole, specie alle ultime lasciate in questo « Diario ». In esse io penso sia un invito a guardare anche a noi, per vedere se i valori di cui viviamo siano davvero tali o siano fittizie vanità di cui ci stiamo erroneamente interessando, un invito a non esclusivizzare mai ma a comprendere noi stessi anche nei nostri limiti, un invito alla sincerità da parte di un uomo che si riversò tutto su un interesse e, quando poi vide di esser caduto in tal modo in errore, decise insanamente della sua vita, lasciando grande rimpianto per il suo infelice destino, e per la sua opera così bruscamente interrotta.

## QUATTRO STAGIONI

Dopo quasi un ventennio di silenzio nel campo della narrativa, Mario Gromo presenta ora un bel volume di racconti (1), che costituisce una rivelazione per chi è abituato a vedere in Gromo unicamente un maestro della critica cinematografica e non anche uno squisito prosatore, ma insieme una conferma per chi da vicino ha seguito lo sviluppo di piena vitalità del gruppo piemontese, che già attorno a Gobetti aveva assunto precisa fisionomia accanto agli altri movimenti della nostra cultura.

Mario Gromo narratore è dunque al tempo stesso una sorpresa e una conferma, che già mostra una sua maturità che sa cogliere in sintesi l'immediato valore di una chiara descrizione (*Da cosa nasce cosa*), che sa rendere, scivolando leggero senza ostici appetimenti, lo stato di disagio di un amore invecchiato (*La Pelliccia*). Questi e gli altri sono racconti vivi, immediati, in parte lasciati nelle conclusioni alla perspicacia del lettore, in quanto Mario Gromo ha il gusto della immagine lieve, mai oppressiva, mai costringente. Il suo mondo, la sua gente, è per lo più gente della media borghesia, tranquilla, colta con la esattezza viva entro i limiti del tempo in cui essa fu ancora fiorente, quello fra le due guerre, piuttosto che quello aspro del dopoguerra. Felicemente descrittivo ne *Il signor conte*, precisamente, meglio paternamente bonario ne *Il bimbo che ride*, ama cogliere le immagini come sensazioni e riscioglierle sulla pagina come quelle del film si sciolgono sullo schermo, cioè senza storture, ma precise e lineari.

L. Q.

(1) MARIO GROMO, *Quattro stagioni*, Milano, Mondadori, 1953, 8°, pp.360.

# SCHEDE CRITICHE

(a cura di EDOARDO BRUNO e RUDI BERGER)

## LA SIGNORA SENZA CAMELIE

Decisamente Michelangelo Antonioni ha il temperamento del «moralista». S'è usata questa espressione di recente, per rifarsi ad Alvaro — e l'ultimo suo libro *Il nostro tempo e la speranza* (ed. Bompiani) ne è una conferma — ed è in questo stesso significato che la usiamo anche noi per questo regista preciso, vigile, spesso geometrico nel suo stile «derivato» dall'atmosfera di certi francesi d'anteguerra. Morale la sua posizione in *Cronaca di un amore*, morale (cioè critica) la sua posizione (almeno stando al *contenuto*) de *I nostri figli* e altrettanto morale e critica la sua posizione in *La signora senza camelie*, che mette sotto il fuoco dell'indagine, quel mondo complesso e discontinuo che è il mondo del cinema italiano, il mondo «dietro la facciata». Posizione di *moralista* che ha i suoi vantaggi e i suoi svantaggi soprattutto per la conseguente staticità delle posizioni dialettiche, già troppo rigidamente predisposte sin dall'inizio, da confonderne lo stesso sviluppo. Antonioni, presentando questo suo film ha scritto (1) «Posso dire solo che personalmente considero *La signora senza camelie*, un passo avanti rispetto a *Cronaca di un amore*: sul piano tecnico e su quello umano, quindi sul piano stilistico»: a nostro avviso proprio sul piano dello stile invece questo film c'è sembrato appesantirsi e in un certo senso infrangersi (e questa parola è quella più esatta che i suoi film — e i suoi documentari suggeriscono — tanto sembrano soffiati nel vetro come magie di cose estremamente fragili); infrangersi, per la ripetizione in senso formale degli stessi espedienti *esteriori* (le strade sempre bagnate) e il commento musicale suonato in sax (anche se sapientemente scrit-

to da quell'ottimo compositore che è Carlo Fusco) con gli stessi movimenti ritmici nelle stesse situazioni emotive. Questa fedeltà esteriore, genera appesantimento, non è più la «trovata» nel senso di approfondimento di stile; in questo senso avrebbe dovuto approfondire quei sapienti giochi di carrello, le panoramiche «spaziose all'infinito», le geometriche malizie «formali» che caratterizzavano quel suo film e due dei suoi documentari più belli — *N. U.* e *L'amorosa menzogna* — (quest'ultimo sui «fumetti» poteva essere la traccia sulla quale sviluppare *La signora senza camelie*, la critica al divismo, al cinema «vizioso» ai piccoli produttori, alla censura preventiva, a tutti i mali del nostro cinema). Gian Francesco Luzi, pensando ad Antonioni, avvertiva il pericolo al «calligrafismo»: proprio questa sua *calligrafia* è, invece, per noi l'aspetto migliore della sua prosa, l'aspetto che, in fondo, si addice al «moralista», allo scrittore che si sviluppa in questa non facile posizione di critica, di costume e, entro certi limiti, di poesia. Per questo *La signora senza camelie* ripete i difetti di *Cronaca di un amore* senza averne — almeno in egual misura — i meriti: i limiti della poesia in un *moralista* sono, appunto, nel pericolo di cadere nell'astratto, pur partendo da posizioni ideologiche critiche e perciò, *reali*. Cosa avveniva di Paola e di Guido in quel film? Quei personaggi, partiti da esigenze reali, da un mondo concreto per sviluppare dialetticamente un'idea critica base, finivano poi coll'adagiarsi nel sogno, finivano (anche perchè assecondati da quelle nebbie che «impastavano» Milano, da quegli alberi, da quel «macchiato» che ricorda i disegni di Vespignani) col dare un andamento sonnacchioso al racconto. «Tutto ciò — scrivevamo allora (2) — conferisce una evidente suggestione al racconto, s'im-

(1) Michelangelo Antonioni: Un passo in avanti, in «Cinema nuovo» n. 6 del 10 marzo 1953.

(2) Edoardo Bruno: I film «Cronaca di un amore» in «Filmcritica» n. 2 del dicembre 1950.

pone come fatto poetico, ma stabilisce pure allo stile di Antonioni precisi limiti che potranno anche soffocare l'ispirazione se non verranno superati. Guardare la realtà non significa sognare *nella realtà* ».

\* \* \*

*La signora senza camelie* racconta certo cinema con il suo vero volto, con i suoi uomini d'affare, con le piccole beghe, con le cambiali in protesto, con « il divismo » ridotto a semplice questione di sex e l'arte a pure esigenze di cassetta. Il cinema dei poveri, le lunghe file delle comparse, la Cinecittà sporca di trucioli, di costruzioni eseguite solo a metà, (per quella metà che il pubblico vede) con i suoi « generici » con povere ragazze infreddolite costrette a recitare seminude nella parte delle « Schiave di Allah »; la pioggia, le strade bagnate, (più che la pioggia, la pioggiarella, quella che ammolta sino alle ossa, che penetra noiosa, insistente). Questo è l'ambiente; lo schema del racconto è quello di una commessa che diviene diva grazie alla sua bellezza e che quando avrà sentito in sé nascere l'esigenza di un lavoro serio, approfondito, non si sentirà nè compresa nè aiutata (l'unica persona a capirla è un attore che però non potrà far nulla per lei). Non le resta che tornare a fare vedere le sue cosce, il suo sorriso inutile, e a recitare — fino a che c'è giovinezza — la parte di donna beata, felice, da farsi sognare e invidiare. Schema suggestivo, come si vede, schema umanamente valido. Ma Antonioni, avuta la intuizione non ha saputo sviluppare le situazioni e i personaggi. Si è lasciato andare in compiacenze formali, non ha approfondito quella umanità che — come egli stesso ha scritto — deve stare alla base del rinnovamento stilistico. In questo, ha molta parte di colpa la sceneggiatura affrettata, sbiadita, appuntata con troppa superficialità. Noi che l'abbiamo potuta leggere in precedenza avvertimmo subito la eccessiva frettolosità della stesura, troppo acerbo era ancora il personaggio di « lei » troppo macchiette le persone che si muovevano intorno. Guido e Paola nel suo precedente film erano più complessi in questo senso. Anche se personaggi limitati erano tuttavia studiati in relazione ai loro atteggiamenti e le persone che li circondavano o che casualmente incontravano sia a Ferrara sia a Milano erano molto più vivi e raccolti. La debolezza principale di *La signora senza camelie* è tutta qui, se vogliamo.

E. B.

## FRUTTO PROIBITO

Ci sarà una volta quel tale che sinceramente cercherà di stabilire le ragioni per cui l'alta letteratura ci rimette quasi sempre, quando è portata sullo schermo (le eccezioni si contano sulle dita d'una mano) ed il perchè da un libro modesto si ricavi tanto spesso un godibile film. Forse un giorno lo farò io stesso, e spero che le conclusioni sul cinema non dovranno essere pessimistiche.

Per ora limitiamoci a constatare che uno scrittore fertile di romanzi polizieschi ma con non disprezzabili attitudini di pittore d'ambiente quale è Georges Simenon può compiacersi del modo come un suo racconto è stato portato sullo schermo da Henri Verneuil regista. *Frutto proibito* (Le fruit défendu) è tratto appunto da *Lettre à mon juge* di Simenon, racconto talmente poco « giallo » che nella sua veste cinematografica si è pensato addirittura di abolire il delitto, per sostituirlo con un finale non drammatico, ma melanconico. E senza per questo provocare danni. Film d'ambiente, dunque, poichè lo stesso giuoco psicologico dei personaggi principali è determinato indirettamente dall'ambiente. E la piccola provincia, la consuetudine opprimente, la noia d'una cittadina mediterranea. E ad un tratto vengono frustrati per un breve periodo i nervi ed i sensi d'un medico, finora ritenuto incapace di colpi di testa del genere, medita di impiantare un *ménage à trois*: da un lato la moglie con funzioni quasi materne, incarnazione della ragionevolezza composta, dall'altro una sguadrinella che neppure si rende conto della tempesta che ha scatenato. Naturalmente, oltre a quelle ambientali, il film si preoccupa di produrre motivi personali che giustifichino lo sbandamento del protagonista. « La prima volta è stata mia madre a trovarmi moglie; la seconda volta è stata mia moglie a sposarmi; ora ho quarantacinque anni ». Così egli confessa alla piccola prostituta il suo stato d'animo, e di fronte all'improvvisa passione è completamente disarmato, come un ragazzo. Nel romanzo il medico, folle di gelosia, finisce per uccidere la ragazza; nel film egli la rincorre disperato quando lei, stanca del luogo e di lui, senza nulla aver compreso, se ne va. E l'uomo riprende la normale vita in seno alla famiglia, le acque agitate tornano calme come prima; il che è forse più triste e più tragico del finale originale. Ad ogni modo è il quadro che conferisce rilievo ai personaggi; acquistano vi-

ta nella stazioncina ferroviaria di Arles, nei bar, nel miserabile alberghetto, nelle viuzze popolate eppure assonnate, dove la gente s'incontra e si riconosce ad ogni angolo, dove vi è l'impossibilità di vivere in mezzo ad un cerchio angusto con un proprio dramma segreto. Henri Verneuil ha captato tutto ciò con occhio vigile e con gran senso delle sfumature. Cosciente della convenzionalità della vicenda per se stessa, ha puntato sull'autenticità e sul colore della cornice, e naturalmente sulle qualità degli attori. Fernandel che è stato diretto dallo stesso Verneuil anche nell'interessante *Les tables aux crevés* offre, come già in *Meurtres* (Solo Dio può giudicare), una interpreta-

zione magnificamente dosata, da grande e completo attore drammatico. Fino ad un anno fa mai si sarebbe supposto che questo comico del cinema francese possedesse tale gamma espressiva. L'altro perno attorno al quale il film si muove è il corpicino di Françoise Arnoul. Qui non si tratta tanto di talento d'attrice quanto di straordinaria aderenza fisica al personaggio; la censura ha terribilmente inferito sulle sue immagini più incandescenti e ciò nonostante questa spaventevole ragazzina, senza nemmeno essere bella, mette nel sacco con la massima facilità tutte le più reclamizzate « sexy-girls » di Hollywood.

R. B.

## EDIZIONI DI FILMCRITICA

QUADERNI DI CRITICA CINEMATOGRAFICA  
CINEMA DELL'INTELLIGENZA  
di EDOARDO BRUNO e ALFREDO DI LAURA - L. 600

FILM E CULTURA  
Vol. I, II, III - L. 500

COLLEZIONE DELLO SPETTACOLO  
FILM 1952  
di GIOVANNI CALENDOLI - L. 700

*imminente*

TEATRO 1952  
COLLEZIONE TESTI E SCENEGGIATURE  
VIVA ZAPATA!  
di J. STEINBECK e ELIA KAZAN - L. 600

IL DIARIO  
DI UN CURATO DI CAMPAGNA  
di R. BRESSON - L. 500

LUCI DELLA RIBALTA  
di C. S. CHAPLIN - L. 500

FILMCRITICA  
MENSILE DI CULTURA  
CINEMATOGRAFICA

\*

*Il cinema*

*attraverso*

*la cultura*

\*

*Abbonamento annuo:*

ITALIA L. 1500

ESTERO » 3000

DISTRIBUZIONE: EDIZIONI DELL'ATENEO  
VIA DEI GRACCHI, 128 - ROMA

*Nell'attuale stagione teatrale*

*al*

# TEATRO SISTINA

*continueranno ad avvicinarsi*

*i maggiori complessi artistici*

*in spettacoli di alta classe*

**DAL 21 MARZO**

*l'Organizzazione di GIANNI ANERDI*

*presenta la Compagnia di Riviste*

*ELENA*

*UGO*

**GIUSTI - TOGNAZZI**

*in*

**Ciao, fantasma!**

*Due tempi di SCARNICCI e TARABUSI*



La bella Phyllis Kirk protagonista del più sensazionale film a tre dimensioni «House of Wax» (La casa di cera). (Produzione Warner Bros). Gli sviluppi nel campo del film stereoscopico proseguono con ritmo velocissimo attirando l'attenzione delle Case di produzione con nuovi e sensazionali effetti raggiunti. Il film «House of Wax» è appunto il primo realizzato dalla Warner Bros con il sistema tridimensionale Natural Vision e colore della Warner-Color. Il film è attualmente in lavorazione, mancano per questo notizie particolareggiate sulle riprese ma si sa già che la proiezione giornaliera delle scene girate è una sensazione. «House of Wax» è una produzione di Bryan Foy, diretta da André de Toth e realizzata in Warner-Color. «Abbiamo avuto il privilegio di assistere alla proiezione di alcuni brani del film — hanno scritto i rappresentanti di un importante circuito di sale — e ci affrettiamo a comunicarvi che si tratta dei più eccezionali effetti che si possano immaginare. E' un dramma giallo con scene così impressionanti che anche se fosse stato girato con il sistema a due dimensioni sarebbe stato uno spettacolo fortemente emozionante».



Marilyn Monroe, la più Bella d'America, ha recentemente interpretato accanto a Joseph Cotton il film «Niagara» della 20th Century Fox