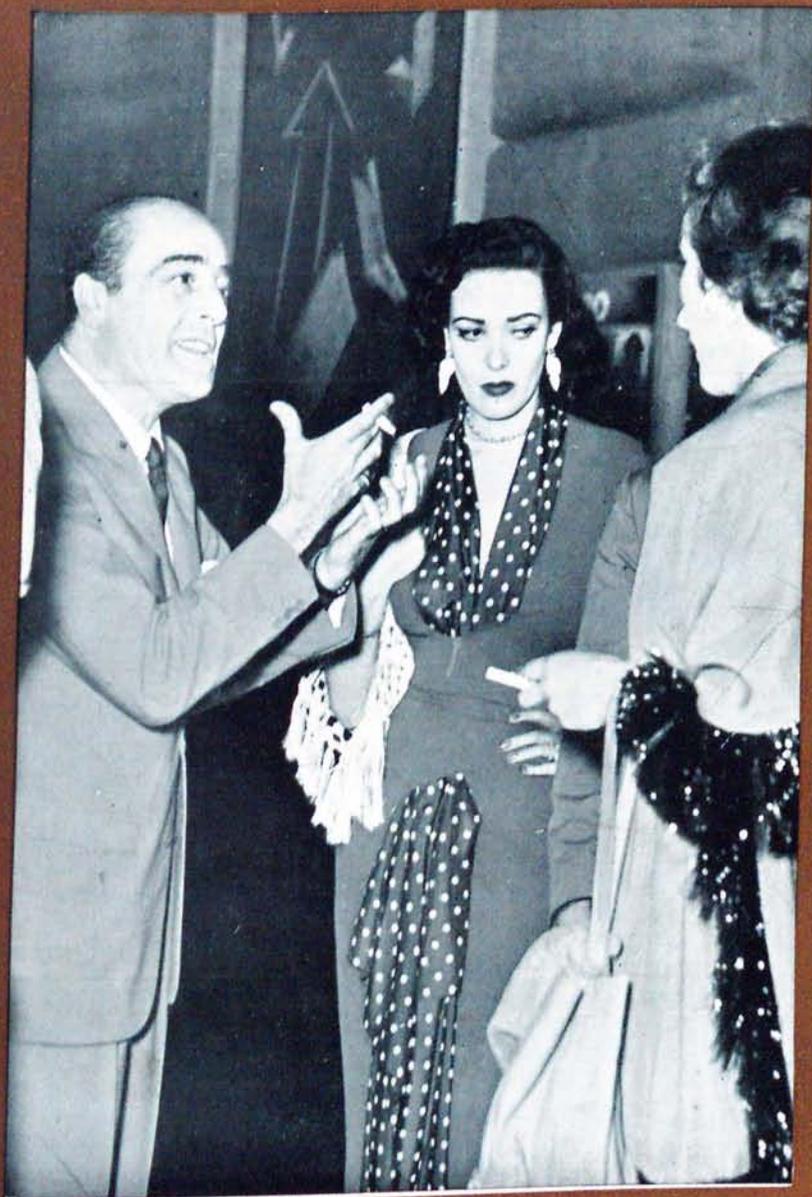


FILMCRITICA



"Donne proibite,,

Numero 28 - Lire 150



AMENGUAL - BARBARO - BAZIN - BERGER - BRUNO - CIARLETTA
FRATELLI - GADDA CONTI - GIANNELLI - LO DUCA - ORSONI
PRADELLA - QUATTROCCHI



14 GRANDI FILM ITALIANI

DI CUI UNO TRIDIMENSIONALE E CINQUE A COLORI

Un cartone animato franco-inglese in technicolor, vero capolavoro

A I D A

(IN FERRANIACOLOR)

Regia CLEMENTE FRACASSI

Produzione OSCAR FILM

PRIMA DEL DILUVIO

E' un film di ANDRE' CAYATTE

Soggetto e sceneggiatura di ANDRE' CAYATTE e CHARLES SPAAK

Coproduzione DOCUMENTO FILM-UNION GENERALE CINEMATOGRAPHIQUE

IL PAESE DEI CAMPANELLI

(IN FERRANIACOLOR)

Regia di JEAN BOYER

Produzione VALENTIA FILM

L'INCANTEVOLE NEMICA

Un film di METZ e MARCHESI

Produzione ORSO FILM

SALUTI E BACI

Regia di GIORGIO C. SIMONELLI

Produzione ATHENA CINEMATOGRAFICA

SPOSATA IERI

Regia di GILLES GRANGIER

Coproduzione Italo-Francese C.I.C.C. MARINA FILMS-FONO ROMA

L'EROE DELLA VANDEA

IL PRIMO FILM EUROPEO TECHNICOLOR E TRIDIMENSIONALE

Regia di M. RICHARD POTTIER

Coproduzione Italo-Francese ORSO FILM GAUMONT

IL DIAVOLO NELLA BOTTIGLIA

(IN FERRANIACOLOR)

Da un famoso racconto di Stevenson, un film che diverrà famoso

Un grande film di LUIGI ZAMPA

Produzione FILM COSTELLAZIONE

QUANDO LE DONNE AMANO

(ADORABILI CREATURE)

Sceneggiatura di CHARLES SPAAK

Regia di CRISTIAN JACQUE

Coproduzione Italo-Francese C.V.C. ROITFELD SIRIUS

LA PASTORELLA E LO SPAZZACAMINO

(IN TECHNICOLOR)

Diretto da PAUL GRIMAUT su soggetto del poeta JACQUES PREVERT

Coproduzione Franco-inglese LES GEMAUX-PARIGI-CLARGES DIS LONDRA

ALLARME A SUD

(IN GEVACOLOR)

Regia di JEAN DEVAIVRE

Coproduzione Italo-Francese SIRIUS NEPTUNE-FONO ROMA

L'AMORE DI UNA DONNA

Regia di JEAN GREMILLON

Produzione FILM COSTELLAZIONE-L.P.C.

M I Z A R

OPIONE PUBBLICA

SIAMO TUTTI MILANESI

Sommario

| | | |
|---|-------------------------------|-----|
| <i>Il conformismo di casa nostra</i> | E. B. | 95 |
| <i>Crisi, Crise, Crisis, Krisis...</i> | Lo Duca | 97 |
| <i>Il cinema e la filosofia</i> | Nicola Ciarletta | 102 |
| <i>Significato morale del «Bortnikov»</i> | Arnaldo Frateili | 105 |
| <i>La convenzionalità di Wilder</i> | Barthélemy Amengual | 107 |
| Note e corsivi | | |
| <i>Cinema e letteratura</i> | Umberto Barbaro | 111 |
| <i>Cinemascope e neorealismo</i> | André Bazin | 113 |
| <i>Salutiamo lo scandalo</i> | Filippo Sacchi | 114 |
| <i>Sintesi della evoluzione economica del cinema - II</i> | Enrico Giannelli | 116 |
| Mostra d'Arte Cinematografica | | |
| a) <i>Il documentario</i> | Mario Orsoni | 120 |
| b) <i>Il film per ragazzi</i> | Giulio Cesare Pradella | 123 |
| c) <i>Schede critiche</i> | Berger e Gadda Conti | 129 |
| Il libro del mese | | |
| <i>L'estetica del marxismo</i> | (a cura di Luigi Quattrocchi) | 140 |



In copertina: Si gira «Donne proibite» il film diretto e prodotto da Giuseppe Amato. Interpreti principali del film sono: Linda Darnell, Valentina Cortese, Lea Padovani, Lilla Brugnone, Giulietta Masino e Anthony Quinn. Il film è girato negli stabilimenti e con i mezzi tecnici di Cinecittà. Nella foto: il produttore e regista Giuseppe Amato mentre prepara una scena con Linda Darnell e Valentina Cortese.

Direttore responsabile: *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese; presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèn 82, 3^o 1^a - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 19 Princess 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 de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

IL CIRCUITO cinematografico

E.C.I.

Direzione Generale: ROMA - Via Vicenza, 5 - Tel. 490.612

LOMBARDIA

- BERGAMO - Duse
- BERGAMO - Nuovo
- BRESCIA - Adria
- BRESCIA - Odeon
- MILANO - Alcione
- MILANO - Alcionetta
- MILANO - Apollo
- MILANO - Arlecchino
- MILANO - Astra
- MILANO - Augusteo
- MILANO - Carcano
- MILANO - Dal Verme
- MILANO - Garibaldi
- MILANO - Italia
- MILANO - Lux
- MILANO - Modena
- MILANO - Smeraldo
- MILANO - Zara

EMILIA

- BOLOGNA - Metropolitan
- PARMA - Edison

TOSCANA

- GROSSETO - Odeon
- GROSSETO - Astra
- GROSSETO - Supercinema
- LIVORNO - Centrale
- LIVORNO - Giardino
- LIVORNO - Goldoni



- LIVORNO - Italia
- LIVORNO - Lazzari
- LIVORNO - Margherita
- LIVORNO - Metropolitan
- LIVORNO - Odeon
- LIVORNO - Politeama
- LIVORNO - San Marco
- PISTOIA - Manzoni
- VIAREGGIO - Centrale
- VIAREGGIO - Eden
- VIAREGGIO - Eolo
- VIAREGGIO - Odeon
- VIAREGGIO - Politeama
- VIAREGGIO - Puccini
- VIAREGGIO - Supercinema
- VIAREGGIO - Kursaal

MARCHE

- ANCONA - Goldoni
- ANCONA - Metropolitan
- JESI - Olympia

LAZIO

- ROMA - IV Fontane
- ROMA - Metropolitan
- ROMA - Palazzo Sistina

CAMPANIA

- NAPOLI - Corona
- NAPOLI - Metropolitan
- SAVERNO - Apollo



IL CONFORMISMO DI CASA NOSTRA

L'arresto di due colleghi da parte dell'Autorità Militare a causa di uno scritto elaborato come appunto per un soggetto di film nel quale venivano riscontrati elementi di offesa alle forze armate dello Stato, ha giustamente interessato l'opinione pubblica. Non si tratta soltanto di offesa alla libertà di stampa, ma di attentato alle libertà civili sancite e consacrate dalla Costituzione della Repubblica nata, non occorre dimenticarlo, dalla lotta della Resistenza per il secondo Risorgimento d'Italia. Bisogna, di tanto in tanto, riaffermarlo questo concetto, bisogna ribadire questa verità storica, oggi da molti dimenticata, in vista di una malintesa riconciliazione nazionale che ha come base solamente la dimenticanza da parte nostra dei giusti valori morali e civili che ci portarono in quelle giornate a reagire contro chi aveva prostrato e umiliato la nostra stessa umanità.

Il triste episodio che in questi giorni ha visto impegnate tutte le personalità della cultura, ha proprio in questo essersi voluti dimenticare di certi principi morali il suo epicentro. Non si tratta di un episodio marginale in difesa di una presunta dignità nazionale che rivendica del passato anche le peggiori malefatte e bravate ma, a ben vedere, della vendetta subdola, aspra, velenosa del fascismo sull'antifascismo, che trova in certa parte della pubblica opinione buon terreno per alimentarsi. Non sarebbe stato possibile un simile provvedimento qualche anno fa: oggi l'aria, come giustamente ha osservato qualcuno, è diventata quasi irrespirabile, oggi ridiventa quasi una necessità affermare certi principi di antifascismo che credevamo oramai acquisiti alla nostra morale. E questo perchè?

Forse la responsabilità non è solo degli altri. Che cosa abbiamo fatto ad esempio noi gente del cinema per rammentare all'opinione pubblica questi principi morali? Che cosa abbiamo fatto noi, democristiani, comunisti, socialisti, liberali, per riaffermare la nostra unità d'azione, i principi che ci unirono ieri di fronte all'immane sciagura? Per riaffermare la validità di quell'unione che nella Resistenza ha i suoi principi sacrosanti e i suoi presupposti? Abbiamo fatto di tutto per dimenticare, per trascurare i nostri stessi ideali, e, indirettamente, per far riaffiorare tra la gente quella malattia di pigrizia mentale che è il fascismo, quel sentirsi sempre d'accordo con quanto fa l'Autorità politica e quel ravvisare nella gente che governa, menti al di sopra di ogni critica, quel lasciar correre nell'astensione di ogni giudizio.

« Che cosa abbiamo fatto noi gente del cinema per impedire che la guerra ci venisse incontro uscendo dal buio di una sala cinematografica? » ci disse, un giorno, Cesare Zavattini. Niente. Il cinema non ci ha aiutati. Dopo il fascismo,

negli anni del dopoguerra, il «neorealismo» ebbe per noi un significato morale, quasi un impegno di non ripetere il tradimento del cinema, e di fare finalmente un cinema libero che ci avrebbe aiutato a comprenderci meglio. Invece, a poco a poco, ci siam trovati ancora una volta ingabbiati nelle maglie di un conformismo di cui anche noi siamo in definitiva i responsabili. E così per certi suoi valori di contenuto e di presa di posizione l'unico film italiano che oggi è riuscito a suscitare ancor prima di essere proiettato reazioni e polemiche e a risvegliare l'impigrito pubblico della Mostra di Venezia è Anni facili di Zampa. Quel film che dobbiamo accontentarci di sbandierare come un capolavoro di coraggio e di critica, mentre altro non è che un'opera di buon artigianato con evidenti errori di impostazione dovuti a certa ambiguità propria del mondo morale di Vitaliano Brancati.

Ma non importa: è un film diretto e raccontato con mentalità da liberale, una presa di posizione contro coloro che vorrebbero augurarsi un ritorno del fascismo e nel tempo stesso un invito ad esaminare le nostre colpe di democratici. E per oggi, tanto basta per non essere conformisti. Con questo film, il discorso potrebbe ricollegarsi a Venezia, alla Mostra che abbiamo salutato all'inizio con calorosa soddisfazione. Criticabili i premi, criticabili i criteri che hanno consigliato di accettare opere discutibili come certi film americani, tedeschi, argentini, ma innegabile l'impegno di contribuire alla distensione e di aver allineato opere di registi quali Pudovkin, Wyler, Rochal, Autant Lara, Trnka, Allegret, Carnè, De Filippo, Antonioni, Zampa, Ptusko, Huston, Sternberg, Mizoguchi. Ma il discorso, dopo la visione dei film presentati, si fa necessariamente critico e le responsabilità ancora una volta non sono da ricercarsi che nell'uomo di questo scorcio di secolo, che sembra — in qualsiasi parte del mondo — essere ricaduto nuovamente nelle maglie del conformismo. Eccettuati pochi che hanno saputo mantener fede a se stessi, alla propria dignità umana, sociale ed artistica (intendiamo parlare di Pudovkin, di Mizoguchi, di Zampa, di Antonioni, di Ray Eshley, Morris Engel e Ruth Orkin, gli autori del Little Fugitive) gli altri non hanno che a tratti, confermate certe loro qualità soprattutto intuitive, sommersi dal conformismo. E allora? Ecco come si spiega da noi, in Italia, questo lento, insidioso ritorno al fascismo, alla mentalità conformista per eccellenza. Fascismo e conformismo, in casa nostra, sono due facce della stessa sostanza: reagire all'uno significa reagire all'altro. E facciamo finchè ancora siamo in tempo. Oggi l'episodio Renzi-Aristarco, domani chissà... La porta della vendetta è riaperta. Uniamoci, almeno noi gente di cinema, per reagire a questo ritorno, per reagire a questa divisione che avvantaggia soltanto i nostri avversari.

E. B.

CRISI, CRISE, CRISIS, KRISIS ...

(Dalla crisi alla qualità)

di

LO DUCA

Il cinema attraversa una crisi tale che la parola stessa, in tutte le lingue, provoca ormai un sorriso scettico stile 1925. I nostri colleghi con barba contribuscono alla generale sonnolenza scoprendo in polverose collezioni di riviste — nelle quali già attinsero la storia, l'estetica e il divenire della Settima Arte — che la crisi del cinema è sempre esistita e che essa è insomma un suo stato endemico. Ogni vigilanza può essere quindi abbandonata e non rimane che lasciarsi portare dalla corrente che — rappresentando la democratica opinione della maggioranza — è insomma il buon senso, etc.

Il cinema americano finge di giustificare la sua crisi parlando dello sviluppo colossale della televisione. Certe statistiche danno una diminuzione del 27% sul numero degli spettatori degli anni buoni. Ma la stessa percentuale è segnalata nel cinema britannico e nel cinema francese, e in Francia la televisione è ancora attrazione ridottissima da dilettanti. Prosperità della televisione e crisi del cinema sono dunque coincidenze e non causa ed effetto. Il conformismo, l'assenza di verità, una certa stupidità sorridente tipo « digest » e che — come Zavattini ha lucidamente provato — non è che pessimismo a-cristiano, sono raramente ricordati come ragioni della crisi.

Il cinema francese manifesta segni di stanchezza, ancor più che di crisi. Il conformismo sociale ha qui la parte tenuta negli Stati Uniti dal conformismo morale. La difesa ad oltranza d'un ordine professionale rigidamente elaborato, un protezionismo corporativo fuori secolo, l'ipnosi dello *statu quo ante* con rispetto paralizzante per corollario, fanno del cinema francese un organismo rigido, difficile a adattarsi o a superarsi. La storia delle « équipes » non è una favola ed essa scoraggia i realizzatori; ma si tace d'un'alminima » non è una favola ed essa scoraggia i realizzatori; ma si tace d'un'altra storia, mitica come la precedente, che è la cristallizzazione delle tariffe (cristallizzazione di struttura, non di cifra: i prezzi sono in continuo aumento) — dal laboratorio al teatro di posa — calcolate da ingegneri politecnici completamente avulsi dalla pratica e la cui prudenza crea tutta una contabilità disastrosa per l'economia del cinema. I coefficienti riguardanti le spese generali, l'adattamento all'indice dei prezzi, gli imprevisti, i margini di sicurezza, l'ammortizzamento, sono studiati con tanta larghezza che diventano pesi morti e frenano ogni iniziativa. La « sicurezza » crea funzionari al posto dei pionieri di cui il cinema avrebbe ancora bisogno. Alle lunghe, anche i più coraggiosi cedono e si piegano all'andazzo generale: il finanziamento dei loro film diventa affare di Stato, la distribuzione una specie di ambasciata senza rischi, le sale semplici vetrine in cui l'esercente « vende » una merce non sua. Non c'è dunque da stupirsi se il cinema francese è stanco e se *Le diable au corps*, *Manon*, *Journal d'un curé de campagne*, *Jeux interdits* o *Le salaire de la peur* sono fenomeni sporadici e sempre più rari. Quest'ultimo film — in italiano

Vite vendute — mi ricorda un altro sintomo del cinema francese, lo sciovismo: a Cannes fu rifiutato di annunciare *Le salaire de la peur*, la sera della presentazione e la sera della premiazione, come un film di co-produzione franco-italiana...

Il periodo troppo brillante per quel che valeva intrinsecamente ha potuto illuderci sull'espansione del cinema inglese. Per qualche tempo le pastoie economiche non ebbero effetto: lo slancio iniziale era troppo grande per potersi fermare bruscamente dinanzi alla sequela dei « provvedimenti » governativi. Lo slancio ebbe ragione del falso socialismo di Rank e della sua autentica ambizione, ma alle prime difficoltà il collasso è venuto. Una delle condizioni del successo del cinema è la libertà, merce razionatissima in Inghilterra. Senza privilegi e senza compromessi, il cinema britannico continua dignitosamente a produrre film d'un buon livello medio e sembra perdere terreno sul piano internazionale. Il cinema pare non poter vivere senza un certo sperpero, condizione impossibile attualmente a Londra. Molti realizzatori varcano la Manica o l'Atlantico...

La crisi del cinema sovietico non è molto diversa dalle altre. Qui però la crisi non è solo caratterizzata dall'indifferenza del pubblico. Non ci si farà credere che i 30/40 film annuali di Mosca (Sadoul *dixit*) siano prova d'una grande vitalità in un paese che produsse capolavori fin dal 1925 e dove non si lesina alla stregua dei paesi detti capitalisti. La più bella trovata di quanti avrebbero negato — su ordine — che i baffi di Stalin erano bianchi, afferma che i film sono tirati a grandissimo numero di copie. Se ne deve dedurre che il cittadino sovietico vede lo stesso film 14 volte in un anno...

E non si osa al solito parlare del conformismo asfissiante made in U.R.S.S., dopo quello diverso, ma simile per asfissia, made in U.S.A.

L'Italia sfugge ancora a certi sintomi della crisi grazie a una certa anarchia in margine alla produzione che permette (per sbaglio) a qualche grande regista di realizzare quelle opere che sono il cinema italiano e senza le quali il nostro cinema sarebbe rimasto un fatto provinciale. E certi interventi governativi rispettano quel che potrebbe chiamarsi una tradizione di mecenatismo e di signorilità che è sempre propizia all'arte. Ritroviamo nel cinema italiano quell'irrazionale che ha fatto dell'Italia vinta e invasa un paese in piedi, un paese che sa sperare. L'incredibile successo artistico ha finito poi per influenzare l'industria cinematografica italiana che cerca d'essere all'altezza dei propri interessi (enormi, al disopra di quanto immaginano i nostri più fecondi produttori).

Ogni singola causa non è valida in sé stessa. Le cause sono molte e a volte contrastanti. Si permetta all'autore di queste note di ragionarne un poco.

Non si creda che il problema della crisi sarà risolto con la panacea del cinema in rilievo, tridimensionale, a grande schermo etc. Un brutto film non lo sarà meno per il semplice fatto d'essere proiettato in rilievo e su un grande schermo.

A

Tre categorie di produttori si offrono ai nostri strali.

1) I produttori arrivati, le cui case sono ministeri. La loro malattia fondamentale è d'essere lo specchio d'una società conformista con aspirazioni evidenti al fascismo. I loro film sono per tutti; e in definitiva per nessuno.

Alla preoccupazione di accontentare tutti (o, meglio, di non scontentare nessuno) si aggiunge lo spirito conservatore: quello che è stato fatto si ripete, quello che altri fanno con successo si riprende; il passato è controllabile, invece l'avvenire è avventura, etc. La verità contemporanea e la speranza diventano per costoro spauracchi da condannarsi con furore.

2) Altri produttori arrivati hanno notato che era possibile realizzare film senza capitali propri, piegandosi alle esigenze dello Stato, delle Banche e dei Distributori. Ognuna di queste entità volendo diminuire i « rischi » della propria partecipazione, impone clausole prudenziali che emascolano letteralmente il futuro film. L'esempio tipico (perchè « ingrandito », in un certo senso) trovasi nella maggioranza delle coproduzioni, tutte quelle concepite a titolo speculativo. Il produttore di questa specie, lungi dall'immedesimarsi nella parte d'« autore » come vorrebbe Charles Delca, diventa un semplice amministratore delegato.

3) Altri produttori, più giovani, pur essendo arrivati e disponendo d'un « ministero », confondono i successi del caso con il proprio genio capriccioso. Producono materialmente dei film, ma dimenticano che il cinema è pure un'industria metodica e meticolosa, che ha bisogno di pubblicità di primissimo luogo, e che si pasce di minuziosa organizzazione. Ho visto un produttore perdere un contratto eccezionale per pura negligenza; il suo film non uscì che due anni dopo, all'estero, e l'attualità ne aveva ormai parlato le ali. Ho visto produttori tollerare uscite-suicidio in pieno estate, ad esempio, come per *Cronaca d'un amore* e *Due soldi di speranza*, etc.

Altri produttori di questa fortunata categoria (fortunata nel senso che ha fortuna) non sanno valutare l'immensa importanza dei Festival e delle Settimane del Cinema Italiano e ne ostacolano la realizzazione, non accettando clausole nei loro contratti che potrebbero proteggere questa forma eccezionale di propaganda, ritardando l'invio dei film, ignorando l'uso dei manifesti, delle fotografie per la stampa, del materiale pubblicitario. Non ho mai visto un produttore, anche disposto a partecipare con entusiasmo a manifestazioni internazionali, preoccuparsi dei sottotitoli d'un film, lavoro che chiede circa tre settimane di lavoro, ma che si pretende far realizzare in tre giorni. Ne risultano naturalmente manifestazioni frettolose, pecche nei particolari, acrobazie dannose al nostro prestigio, etc. Così si spiegano i sottotitoli orribili di *Il Cammino della speranza*, di *Gendarmi e ladri* o di *Umberto D.* (Per quest'ultimo osservammo che la copia del Festival di Cannes non era « originale », ma un osservante tirato a Parigi che nulla aveva più della fotografia di Aldo; la differenza è stata visibile con la magnifica copia di *Stazione Termini* presentata quest'anno). Misteriose restano le didascalie di *Due soldi di speranza*, ancora proiettato a Parigi, dal testo scempio e senza rispetto, in cui — ad esempio — la madre non giura più sulla testa dei figli, ma su... i denti che potrebbero caderle (*sic!*).

B

Le responsabilità dei noleggiatori e degli esercenti sono forse più gravi delle responsabilità dei produttori. La negligenza di un produttore nei riguardi del mercato o del pubblico sono comprensibili. Ma un noleggiatore che ignori il mercato ed un esercente che ignori il pubblico non hanno scuse.

Il noleggiatore si contenta generalmente di seguire la solita via: frasi di lancio logore, affissi anonimi, fotobuste sorde, 24 fotografie 24 dozzinali.

Le idee sono rare in una casa di noleggio, e considerate pericolose. Non v'è da stupirsi se in pochi mesi queste povere « armi » saranno smussate. In fondo mi augurerei una crisi violenta, sola capace di sferzare il noleggio, che lascerebbe sopravvivere solo i migliori.

Gli esercenti poi, sembrano diventati merciaioli, fortunati merciaioli che dispongono di una merce non loro, che si limitano a porre in vetrina. Per essi, il pubblico è un portafoglio che si apre, non un insieme di individui sensibili al tedio, alla stanchezza, all'indifferenza; l'esercente giura che il pubblico è cretino, ma non si chiede mai *chi* l'ha incrinato (e perchè *La Febbre dell'oro* e *Il diario di un curato di campagna* fanno ancora correre questo pubblico di cretini o perchè un lancio intelligente lo attira infallibilmente).

C

La critica ha le sue responsabilità; la più grave è la confusione dei generi e una incapacità congenita di tacere. Per confusione intendo semplicemente indicare lo zelo spropositato che ci fa « recensire » il film cinematografico e la pellicola « divertente ».

Altra critica repressibile è quella che si serve del film come di un canovaccio per scrivere una bella pagina o un articolo frizzante, cosa da perdonarsi ad uno scrittore (e non sempre è il caso), ma poco lodevole per un critico onesto.

E' con tristezza che affermo che molti critici, messi di fronte al loro dovere o a quello che potrebbe essere il loro dovere, si comportano con la stessa pigrizia delle altre branche del cinema. Mi contenterò di citare il Cinéma d'Essai, che è l'organo supremo della critica parigina. Quando per il Comitato di Selezione convoco 30 critici, ne vediamo al massimo 5 o 6; abbiamo un nuovo comitato di pre-selezione composto di 3 membri più un membro supplente; ognuno riceve un onorario simbolico di 2500 lire per visione. Eppure anche qui conto degli assenti che non prevengono nemmeno... Se questo succede per una critica sveglia e attiva, si deduca cosa può fare una critica meno cosciente.

Certi Festival avrebbero potuto essere la punta avanzata della critica militante, ma per ragioni evidenti e umane sono diventati fiere di gran lusso. Il loro prestigio è tale — soprattutto il prestigio di Venezia che ha servito a dorare stemmi di nuovi venuti in lizza — che ancora il cinema riesce a trarre beneficio da queste manifestazioni. Ma si pensi ai frutti che darebbe un maggior rigore e una più evidente imparzialità! Nel 21° anniversario della Mostra di Venezia, che rende « maggiorenne » questa manifestazione, auguro che i Festival siano l'incontro capitale, la vetta del cinema, il luogo eletto in cui l'arte cinematografica avrà diritto di parola.

E perchè questo non rimanga tra quattro muri (o tra quattro canali), mi auguro che i migliori giornalisti del mondo intero siano presenti. Il che significa rinnovare le liste alla luce della realtà, cioè influenza e tiratura.

La critica dovrebbe infine crearsi una gerarchia di valori:

- I - Film dei Festival
- II - Film per pubblico intelligente (in edizione originale con didascalie)
- III - Film per pubblico rionale (doppiati).

Quest'ultima categoria merita qualche linea informativa, ma non dovrebbe mai servire all'esercizio della critica. Un critico dovrebbe ritenersi squalificato criticando un film doppiato, cioè il 50% di un'opera d'arte.

D

(Gli attori meritano una parentesi almeno. Quanti sono i Raf Vallone, i Massimo Girotti, le Carla del Poggio e pochi altri o altre — una mano basterebbe a citarli — coscienti del loro personaggio umano, cioè della loro posizione sociale nell'insieme del mondo cinematografico? Quanti si sentono uscire dai lombi di Giove, quanto considerano la loro vita una avventura senza contesto e senza responsabilità? Quanti degnano mostrarsi in onore del cinema, frutto di un'opera collettiva di cui essi non sono che il lato spettacolare? Quanti, sbirciando mentalmente il loro conto in banca (o i loro marenghi nel piano a coda), si rifiutano di seguire il cammino di un film alla conquista del pubblico?

Non risponderemo, per non essere cattivi. Questa non è che una parentesi).

E

Il pubblico pure ha le sue responsabilità nella genesi della crisi. Per pigrizia, il pubblico ha incoraggiato spaventose sciocchezze e non ha ascoltato le riserve del suo critico di fiducia. Per pigrizia, dunque per abitudine, il pubblico — con la sua presenza pagante — ha incoraggiato la bassezza, la sciatteria, la scatologia, l'eroticismo di vilissima lega. Sarebbe sufficiente che il 15% del pubblico pagante si rifiutasse di vedere certi film di certi registi con certi attori, per ottenere il felice fallimento di produttori, realizzatori e interpreti senza valore alcuno. Il pubblico potrebbe completare, materialmente, *materializzandola*, l'opera della critica e costruire una diga contro lo straripamento della stupidità, della volgarità, del disfattismo sociale e mentale.

Il pubblico con la sua presenza o con la sua assenza, adesione o accusa, può raddrizzare o far crollare la situazione degli esercenti, dei distributori e dei produttori. La chiave di tutto è nelle sue mani. La critica può influenzarlo, certo; è per questo che i critici pigri, non vigilanti di natura o assetati di compromessi, sono in realtà i più temibili nemici del cinema. Il critico deve uscire dalla sua rubrica e imporre con tutti i mezzi *il* cinema nel quale crediamo.

Concludendo, se la crisi del cinema esiste, è dovuta a un comun divisore: la paura. Nel totalitarismo o di quanto vi aspira più o meno consapevolmente, paura dell'opera d'arte (fenomeno sconciamente individuale da tener d'occhio). Da parte dello Stato, paura dinanzi a una potenza che può sfuggirgli grazie alla sua intelligenza, alla sua onestà, al suo potere di persuasione. La Società costituita ha paura della verità che il cinema può illuminare con l'evidenza dell'immagine. Poi, paura del Produttore che teme di urtare lo Stato e la Società. Paura della Critica dinanzi a vie nuove, fuori dai sentieri battutissimi. Paura del Pubblico di dover pensare un momento prima di entrare in un cinema.

Togliamo la paura. Non avremo più crisi.

Lo DUCA

IL CINEMA E LA FILOSOFIA

(Nota sul trittico di Enrico Castelli)

di

NICOLA CIARLETTA

I tempi moderni si annunciano con una scissione dell'unità umana. L'uomo si spezza; e per un verso si abbandona al tumulto della società, per l'altro si raccoglie nel proprio intimo, nell'ambito fragilissimo della quiete privata. Mai, come nei tempi moderni, s'è sentita così aspra la distinzione tra anima e corpo. Ma tale asprezza, a vedere bene, è causata dall'assurdità di una simile distinzione, che trasporta per analogia nel cuore dell'uomo le convenzionali modalità adottate per conoscere gli oggetti (esterno e interno, forma e contenuto, realtà e apparenza sono infatti le precarie differenze da noi poste, secondo una occasionale prospettiva, per avvicinarci agli oggetti che popolano la nostra esperienza).

Tuttavia questo assurdo dà inizio all'età moderna. Proprio mentre la società si fa più numerosa e la tecnica favorisce questa tentacolare crescita, proprio quando più urgente diventa per l'uomo la necessità di star dentro agli ingranaggi che moltiplicano i suoi rapporti, proprio allora l'uomo si scinde: i rapporti maciulleranno la sua pubblica epidermide, ed egli si terrà l'anima e i sogni. Pertanto tutte le conquiste che la scienza viene accumulando, se da un lato servono a lubrificare la macchina sociale, dall'altro rendono più filiforme l'esperienza interiore dell'uomo allontanandola dal vivo dei retaggi sociali. Amleto è uno dei primi succubi di questa situazione: tutta la solitudine di questo sfortunato eroe non è tanto la consapevolezza di una perdita, quanto l'indice doloroso di una estraneazione; non è in realtà una carenza, che la speranza potrebbe ad ogni istante colmare ma è ben altrimenti il segno di frattura irreparabile: di qua il mondo delle azioni e della lotta, di là il foro della propria vita segreta, il « promontorio spoglio » dei filosofi *ad infinitum*, destinati a inaridirsi ma senza mai esaurirsi.

La causa della frattura è, secondo il filosofo Enrico Castelli, d'ordine morale e risiede primieramente negli occhi che, guidando prospettivamente l'uomo nella sua personale esperienza, lo inducono ad assumere i risultati relativi della sua visione come regola generale del comportarsi nel mondo. E' qui il principio degli egoismi che si aprono come abissi tra gli uomini e fanno della società un agglomerato di forze unilaterali e cieche. L'azione perde ogni ragione d'intesa e di comunicazione e si riduce in effetti a una espansione fisica del corpo, non altrimenti valutabile che per il grado della sua inerzia e dissipatrice d'ogni connotato umano. Prima conseguenza, quindi, l'anonimità: una opaca anonimità che si stabilisce progressivamente tra gli uomini defraudati dell'operoso vanto della personalità sociale e costretti a esistere, in mezzo ad una massa incosciente, con un insipido e indifferente cognome.

Enrico Castelli ha affidato lo sviluppo delle sue tesi al mezzo cinematografico, mezzo — se bene impiegato — assai efficace perchè immediato e subito comunicabile; e in un cortometraggio a forma di trittico, dedicato alla pittura, è riuscito insieme a darci un felice documentario d'arte e una profonda opera di filosofia.

Il primo documentario del trittico ha per titolo *Il demoniaco nell'arte* e dimostra, attraverso l'opera di pittori fiamminghi e tedeschi del XV e XVI secolo, la tesi che abbiamo lasciata in sospenso: l'anonimo che si distende come una pantera sul mondo umano e lo svuota d'ogni valore.

Nel secondo documentario, che ha per tema il quadro della *Passione di Memling*, è indagata più a fondo la causa determinatrice di tanta angosciosa cecità. In vero la coscienza che dia un credito sconfinato agli occhi, induce questi a chiudersi nel sonno. Un'azione che perda il suo orizzonte naturale, ossia la sua funzione comunicatrice, non è un'azione ma un'omissione, non dà la misura di una edificazione quale che sia, ma comporta il crisma della inattività e dell'ozio. « La storia — dice il testo del parlato — è più il prodotto di un sonno illecito che di sogni irreali ». La pigrizia è sempre la causa del male, dell'abuso e della violenza, perchè il male è il *non bene* e il bene è il rapporto operoso tra i simili.

Ed ecco infine il terzo documentario, intitolato *Le maschere e la vita*, e riferito alla pittura moderna da Ensor a Siqueiros. Dalla frattura di cui si è discorso gravi conseguenze incombono sull'uomo moderno. Si direbbe che egli abbia più dimestichezza con le scienze che con la realtà per cui le sue scienze sono sorte. Nell'isolamento della scienza continua a dedurre, propongono da proposizione, le sue verità, vittima inconsapevole più che orgoglioso autore di una separazione tra spazio scientifico, estetico e perfino psicologico, e spazio fisico. La scienza produce uno spazio pluridimensionale, e spazio fisico. La scienza scompone la forma dell'immagine; il teatro (vedi Wilder, Miller ecc.) affonda il bisturi nella realtà fisica del personaggio-attore e rende possibile, in analogia con la pittura cubista, la coesistenza di tempi ed azioni diverse. Così di seguito: quella smagliante unità dell'uomo antico, per cui egli era in grado di godere privatamente della sua funzione specifica nella società umana, si è spezzata riverberando in tutti i campi il taglio della frattura. « E' la fine di un'epoca — dice il testo —: l'intimo lentamente tramonta e il tempo è *distratto* ».

« Il tempo distratto — continua il testo — è il frutto di un'importante serie di possibilità inconciliabili con la realtà di una volta, la realtà delle quattro mura, dentro le quali gli uomini si sentivano al sicuro dalle tentazioni provenienti dall'esterno ». La distinzione tra interno ed esterno è giunta alla sua crisi. E in tale crisi l'intimo si dissolve: tutto rimane esterno, remoto dalla vita; il volto dell'uomo diventa maschera, e l'immagine della maschera chiama quella dello scheletro, perchè all'uomo non rimane altra consapevolezza di se stesso che la necessità dello scheletro, ossia di ciò che materialmente lo sostiene. Un senso di catastrofe e di tragica ripetizione investe, nell'interpretazione del filosofo, le maschere e gli scheletri di James Ensor che si centuplicano cemicamente sulla vuota carcassa del mondo; e le varie tendenze della pittura moderna, espressionismo, cubismo, surrealismo, alternano le loro deformazioni e le loro scomposizioni in una cupa atmosfera di disfatta. « L'incubo del geometrico, di ciò che non permette scelta, della tentazione di inoltrarsi nel labirinto della forma chiusa o della linea spezzata

senza significato » si avvicenda con « l'incubo di una forza che è al di là delle nostre possibilità di sopportazione »; il surrealismo s'avvicenda col realismo del messicano Siqueiros; e sul tempo intimo pietrificato irrompe l'impeto delle masse, che secondo Enrico Castelli indica il prepotere dell'esterno, di ciò che dal di fuori soverchia perfino i nostri supporti fisici, i nostri scheletri.

A conclusione del trittico Castelli fa apparire *La Pietà* di Cosmè Tura, volendo opporre ciò che egli chiama « l'espressionismo sacro » del Quattrocento italiano all'« espressionismo sconsecrato » dell'età moderna. « Le linee della vita sono fuori del tempo contingente ». E solo col restauro della pietà e dell'amore l'uomo potrà superare, con la tirannia delle dimensioni e della prospettiva, l'odio, l'indifferenza e il sonno.

NICOLA CIARLETTA

ERRATA CORRIGE

Il numero precedente, uscito durante il periodo di Ferragosto, essendo andate smarrite alcune bozze di controllo, è stato stampato senza l'ultima correzione. Non stiamo a rilevare gli errori più grossolani facilmente correggibili alla prima lettura; vogliamo solo mettere in evidenza, ripubblicandola, l'ultima parte dell'articolo di Galvano della Volpe che, essendo stato stampato mancante di un rigo, era rimasto incomprensibile a più di un lettore:

Scambio del fine col mezzo, nel primo caso, e del mezzo col fine nel secondo (la insufficiente comunicatività o universalità o umanità di tutti i formalisti!). Ma fine e mezzo sono ovviamente, anche nell'arte, entrambi necessari e indissolubili. E questo sapeva bene il Pudovkin teorico non meno che il Pudovkin regista, equilibratissimo sempre. L'equilibrio rigoroso di fine e mezzo: questo e non altro il significato della finale polemica pudovkiniana contro il formalismo filmico: contro cioè la tendenza, da parte di tanti registi e teorici, a sostituire il « punto di vista » (generale), o senso strutturale dell'opera, con un « angoletto » visivo (Gorki, cit. da Gherasimov), aiutando la piccola tecnica dei particolari isolati o « belli », che non è che deformazione e abuso della grande tecnica *strutturale* ch'è il montaggio con la sua peculiare capacità di simbolismo filmico. E appunto mediante il libero uso o « idealizzazione » dello spazio e del tempo, in cui il montaggio essenzialmente consiste, si può *rappresentare*, fra l'altro, ciò che ha eccezionale importanza per l'arte del mondo socialista: i movimenti di massa, la lotta degli uomini per la loro vita, i processi del lavoro eccetera; come ci ha ricordato sopra un discepolo russo del grande Maestro.

GALVANO DELLA VOLPE

Significato morale del “Bortnikov,,

di

ARNALDO FRATEILI

Se affermo che, tra tutti i film presentati a Venezia, *Il ritorno di Vassili Bortnikov* è il più importante, mi si potrà obiettare che si tratta di un'opinione personale, non condivisa dalla critica benpensante che in genere ha trovato l'ultimo film di Pudovkin retorico, mancato sul piano artistico, e soprattutto noioso. Vada per l'opinione personale; ma io voglio aggiungere che il film di Pudovkin mi ha divertito come nessun altro, nel senso che più di ogni altro ha tenuto desta la mia attenzione, che più mi ha fatto pensare, che più mi è apparso nuovo per ciò che di nuovo dice sulla condizione umana in una società dove il lavoro, e non più il denaro, regola i rapporti tra gli uomini.

È evidente che un concetto siffatto del divertimento non collima con quello dello spettatore comune, il quale troverà sempre più divertenti le buffonate d'un comico e i brividi di un intreccio poliziesco, che non le profondità psicologiche di un *Breve incontro* o le crudeli malinconie d'un *Umberto D.* Ma, come spetta alla critica letteraria far distinzione tra l'importanza d'un romanzo giallo di Agata Christie e quella d'un romanzo filosofico di Thomas Mann, così mi pare che spetti alla critica cinematografica fare una netta distinzione di valori tra le fatue piacevolezze d'un *Roman holiday* e l'espressione pensosa, sia pure non perfettamente raggiunta nei suoi aspetti formali, d'un mondo nuovo che chiunque, purchè non ottenebrato da un preconcetto politico, può vedere nel *Ritorno di Vassili Bortnikov*.

Lascio ad altri il compito di fare il punto estetico sull'ultimo film di Pudovkin; a me preme soltanto rilevare la novità del suo contenuto, e cioè la natura tutta particolare del mondo di sentimenti e di rapporti umani che vi è stato rappresentato da un maestro del cinema. Si tratta d'un mondo che esiste, che ormai comprende un buon terzo dell'umanità, che può essere avversato ma non ignorato. Non si può quindi disconoscere il pregnante interesse d'un film che rappresenta quel mondo con l'evidenza del documento ravvivata dal calore dell'arte.

La novità del *Ritorno di Vassili Bortnikov* non è di superficie, ma di fondo. Nulla di diverso da mille altri film nel modo con cui i fatti si pongono e si svolgono in una narrazione che, pacata e pur tormentata nell'intimo, è la stessa dell'opera precedente di Pudovkin, a partire dalla gorkiana *Madre* cui *Bortnikov* si richiama in alcuni partiti poetici, come quello del trionfo della primavera sull'inverno, e in genere nella partecipazione della natura all'azione che innesta un dramma privato su un dramma

pubblico. Ma del tutto diversi da quanto s'era visto finora nei film sono lo spirito dei fatti e le loro soluzioni.

Quale situazione più solita di quella d'un uomo che, tornando dalla guerra dopo cinque anni che era dato per scomparso, trova che la moglie s'è risposata con un suo amico? Ma insolitissima è la soluzione che non sbocca nella violenza o nell'accettazione del fatto compiuto, bensì in un sentimento ignoto a una società come la nostra fondata sui diritti dell'individuo. Bortnikov, in forza del suo diritto di marito, si riprende la moglie senza usare violenza nè contro di lei nè contro l'altro; ma intanto si tormenta per la fede tradita sia pure in seguito ad un equivoco, per la condizione di inferiorità in cui ha messo la donna, per il dubbio che lei possa continuare ad amare l'altro; e questo stato d'animo deforma il suo comportamento di uomo vivente in una comunità, spingendolo ad atti autoritari e scontrosi che lo isolano in una società umana ispirata al sentimento della convivenza e del bene comune. Ed è questo sentimento che infine prevale, risolvendo il dramma privato in quello collettivo.

Neppure diverso nei suoi elementi è il dramma collettivo, costituito da un conflitto di interessi, come di conflitti di interessi si è sempre nutrita abbondantemente la narrativa filmistica. Ma, mentre nei film prodotti dalla società fondata sul denaro la posta di tali conflitti è stata sempre il denaro conteso a colpi di azioni o a colpi di pistola, nella comunità agricola che forma l'ambiente del *Ritorno di Vassili Bortnikov* non si tratta di denaro, bensì di trattori appartenenti alla comunità, e ci si batte sull'uso che i vari individui fanno di questi istrumenti destinati a far fruttificare il bene collettivo, che è la terra. Non è però battaglia d'armi o di insidie, bensì di parole a viso aperto. Si discute, si grida, si accusa, si ritorce, e sola arma usata è quella civile della persuasione. La contesa è decisa dall'intervento del dirigente della comunità che, in mani meno artiste di quelle di Pudovkin, avrebbe potuto restare un simbolo, il « deus ex-machina » d'un meccanismo ideologico, ed è invece un uomo tra uomini, un compagno nel senso migliore. L'intero dramma, così il privato come il collettivo, si giustifica poeticamente nello stupendo sfondo della terra sotto la vicenda delle stagioni.

Questa l'intima novità dell'ultimo film di Pudovkin, inconfondibile nel suo significato tra quelli presentati a Venezia. Indubbiamente è una novità che può essere intesa solo da menti sgombre da prevenzioni, che si mettano in grado di pensare e di sentire come si pensa e si sente in una società diversa dalla nostra. Indubbiamente un conflitto di interessi finanziari, come se ne trovano nei film di lotte tra banchieri o tra « gangsters », è per lo spettatore comune più avvincente d'un conflitto di interessi morali nuovi al nostro mondo; una contesa a colpi di pistola o di pugni, col trionfo della forza individuale, è più appassionante di una contesa a colpi di idee e di responsabilità; nè l'arrivo risolutore d'un dirigente agricolo può essere paragonato, quanto a brivido, all'arrivo dei « nostri ».

Ma è da vedere se l'interesse d'un film debba appoggiarsi soltanto su fattori spettacolari; se l'unità di misura per una scala di valori debba restare sempre la stessa; se, tra le rappresentazioni filmistiche di fatti e ambienti logorati dall'uso, non vada decisamente distinta l'opera cinematografica d'un maestro che ci fa spaziare l'occhio su un paesaggio umano per noi nuovo.

ARNALDO FRATELLI

LA CONVENZIONE DI WILDER

di

BARTHÉLEMY AMENGUAL

Il pessimismo di Wilder è conformista, ma anche il suo ottimismo.

Tutto ci invita a vedere in *A Foreign Affair* come un «remake spirituel» dell'Angelo azzurro, secondo la felice espressione di Jean Queval. Il mito di Marlène ha ritrovato gli attributi delle sue origini ed i realizzatori hanno spinto la cura della somiglianza fino a girare gli esterni a Berlino, fino ad affidare musica e liriche a Frédéric Hollander, il compositore appunto di quel film.

Ora il paragone scopre subito l'essenziale: il mito di Lola-Lola non soltanto è stato sgonfiato, sdivinizzato, reso inoffensivo, l'hanno di nuovo diluito nel melodramma, nel convenzionale e nell'ottimistica buona coscienza americana che tende, più che naturalmente, alla propaganda. Il melodramma: il cattivo nazista divenuto un volgare geloso da fatto di cronaca che vuole eliminare il suo rivale e sarà ucciso nelle tenebre con un supplemento di emozione. Il convenzionale: il colonnello bonaccione, incorruttibile. Il melodramma e il convenzionale: lo stesso buon colonnello che ha funzione del deus ex-machina e accoppia di forza i due colombi americani. La buona coscienza: il capitano che si stacca da Eerika appena scopre il suo passato nazista, e l'invio di Eerika al campo di concentramento.

E che l'humor venga a salvare questi elementi fragili (la perplessità del colonnello davanti all'entusiasmo dei suoi G. I. di scortare Marlène e la freddezza del capitano a stringere la sua amatissima Jean Arthur; la carrozzella all'ombra delle due bandierine americane; il corpulento soldato galante che rientra dall'aver fatto passeggiare il cagnolino della sua amichetta tedesca; i tic parlamentari e il modo di vedere del tutto militare degli ufficiali) questo non cambia niente alla tonalità del quadro; l'umorismo non è qui rifiuto (lo è mai?) ma accettazione intelligente e scherzosa della realtà. Ma prima ancora sarebbe stato necessario notare che questo Scandalo internazionale non è più un dramma, come l'Angelo azzurro, e che il personaggio di Marlène-Eerika non è a conti fatti che accessorio: cronometricamente, la si vede abbastanza poco e la parte principale del film sta nelle metamorfosi, ormai classiche, di Jean Arthur intellettuale, vergine e fredda che l'amore scongelerà.

Ma tali difetti, si può pensare che sieno inevitabili se si immagina che il Bleu Angel esprima l'anima tedesca di avanti Hitler e la Foreign Affair, l'anima americana di dopo la vittoria sulla Germania. Gli esegeti di Lola-Lola non hanno affatto rinunciato a svelare Marlène come la parte diabolica dell'anima tedesca, come una forza cieca del suo subcosciente, che avrebbe assunto quanto prima il viso dell'hitlerismo e sedotto, per perderli tutti i professori Unrath del Reich e degli stati limitrofi. Tuttavia simili fantasmi erano buoni per questa nostra vecchia Europa decadente. L'America è invulnerabile ai loro prestigii. Prima di tutto, essa vede le cose nella loro vera luce: Lola non è che una prostituta e Hitler un pericoloso bandito. L'angelo azzurro, Sternberg ce lo diede come una forza della natura, una pericolosa divinità, un sicuro aspetto dell'assoluto. Eerika è una donnetta che cerca un posto stabile, la

sua sicurezza materiale. Mantenuta da un nazista poi da un capitano americano, essa accetterebbe dopo la partenza di quest'ultimo di esserlo dal colonnello se questi acconsentisse. L'America poi ha nerbo e abbastanza moralità per contentarsi delle americane per poco che si tratti di cose serie, come il matrimonio, per esempio. Che nell'attesa, un capitano si offra una cantante berlinese, che l'abbandoni appena apprende la verità sul suo passato hitleriano, e che essa, fidi al campo di concentramento, non c'è in questo nulla che non sia normalissimo. (Notiamo come, subdolamente il film ci lasci ignorare la vera natura dei rapporti tra Marlène ed il capitano). Unrath pagava con il suo onore poi con la sua vita la folle passione che l'Angelo aveva provocato, e, parzialmente, soddisfatto. L'America si offre una fetta, ragionevolmente, poi invia il mostro all'epurazione. Il pragmatismo transatlantico ha divorato il vecchio romanticismo continentale (1).

Scandalo internazionale è immerso nell'ottimismo americano. Questa vena ottimista conduce ad una piccola scoperta, in attesa e piacevole: il film è in prima persona. Noi ne viviamo tutte le peripezie con il capitano. Egli occupa quasi costantemente lo schermo (se togliamo le scene che raggruppano i deputati in missione). Noi non sappiamo di Jean Aarthur e di Marlène che ciò che ne sa lui stesso. Lo apprendiamo con lui. Dobbiamo giudicare l'armata di occupazione seguendo il suo esempio: egli ne è l'unico saggio. E poiché Berlino è il suo paradiso terrestre, egli vi passa queste «grandi vacanze» alle quali allude Radguet all'inizio del suo «Diable au Corps», tutto non può non apparirci paradisiaco. E difatti, le strofette soddisfatte che enuncia il colonnello, il nostro capitano le fa sue. Di fatti la vita è bella a Berlino in rovine. È sempre tempo bello (salvo sull'aerodromo, ma poiché l'invenzione e la trasparenza sono evidenti, si attribuisce la bruma ai difetti del trucco e non al clima). Un'aria di festa e di giorni felici accompagna tutta la storia. Le rovine sono fotogeniche, danno alla città un'aria agreste e la dimora di Eerika è pittoresca al massimo. Somiglia a quelle ville americane ultra-chic che confondono l'esterno con l'interno. La luce che filtra attraverso le fenditure dei muri vi prende come una colorazione verde; la casa sembra un peripatrie de campagne. Il ritrovo notturno, grazie a Marlène, emana un fascino ammaliante ma sereno e, grazie alla guerra, è liberato dagli snobs e da quelli che pensano di «aver guadagnato» il loro denaro. Il mercato nero permette divertenti affari a buon mercato. Certamente ci sono i tedeschi. Ma la loro miseria è appena evocata. E, per un capitano, essa è legittima. Questo popolo non deve pagare? I tedeschi esistono come gli autoctoni di una colonia. Impoveriti, inferiori, ridotti al servilismo, senza diritti, debbono contribuire al pittoresco di Berlino come gli Ouled-Nail contribuiscono a quello di Bou-Saada. Arredare curiosamente lo scenario, animare i luoghi, servire da boys, e soprattutto dare le loro donne. Perché è questo l'essenziale (2). Il capitano dice ad un certo momento: «io comincio a rimpiangere di avere superato per primo...». Non so più che ponte. È per antifrasi. Egli è troppo ben ricompensato del suo eroismo guerriero.

(Traduz. di Eva Camponeschi)

BARTHÉLEMY AMENGUAL

(1) E' una impresa nobilissima in se stessa quella di umanizzare gli dei sempre di più. Ma qui essa oltrepassa il suo scopo: umani fino al limite massimo, gli dei debbono rimanere divini.

(2) Lo stesso masochismo che conduce qui il tedesco-austriaco a scherzare sulle miserie tedesche, spinge il cineasta a levarsi contro il cinema in *Sunset Boulevard*.

VENEZIA 1953



«Il ritorno di Vassili Botnikov» di Vsevolod Pudovkin (U.R.S.S.)



Il paesaggio di Carné in «Thérèse Raquin» (Francia)

«Ugetsu Monogatari» di Mizoguchi (Giappone) - «Little Fugitive» di Ray Ashley Morris Engel e Ruth Orkin (U. S. A.)

UNA DI QUELLE



«Una di quelle» diretta da Aldo Fabrizi; e interpretata da Totò, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Lea Padovani, Laura Gore - Produzione Rosa Film-Alfa Film - Distribuzione Paramount

NOTE E CORSIVI

Cinema e letteratura

Il discorso intavolato a Viareggio sul tema *Cinema e letteratura* nell'incontro dello scorso agosto, ha suscitato problemi in serie quasi insaudivibili e posti, anche non facili interrogativi, che — bisogna dirlo — non hanno potuto trovare, in quei dibattiti, trattazione adeguata e risposte esaurienti. Non che il raduno, promosso da Cesare Zavattini e Leonida Repaci, nel quadro delle manifestazioni connesse al Premio Viareggio, abbia avuto scarsa partecipazione. Tutt'altro: figure di grande rilievo, ed anche personalità di primo piano, del mondo della cultura e dell'arte lo hanno frequentato con assiduità e con palese interessamento, anche se non tutte si sono impegnate a discutere; e ad esse si è aggiunto il nutrito nucleo dei soci del locale Circolo del Cinema, debitamente impegnati e fervidi, nonché, in folla discreta e variopinta, un pubblico che, per mantenere, in quelle assise, magari anche troppo solennemente intellettualistiche, foggie e modi balneari, non hanno tuttavia mancato di attenzione e di curiosità almeno, se non proprio di profondo interessamento.

I molti aspetti del complesso rapporto tra la letteratura e il cinema — si pensi quante questioni ancora insufficientemente chiarite nel rapporto tra il cinema e un solo settore della letteratura, il teatro — non si son potuti trattare diffusamente, i problemi non hanno potuto essere pienamente risolti, o hanno avuto soluzioni non bastantemente suffragate dalle necessarie argomentazioni: resta però il fatto che, nei lavori di quel convegno, i molteplici aspetti della questione sono stati almeno individuati e impostati, proposti ad un futuro, più coordinato dibattito. E tanto, credo, può bastare a considerar raggiunto lo scopo propostosi dagli organizzatori, che era quello appunto di saggiare il grado di interesse che il tema poteva provocare, al fine di stabilire se rendere o no periodici gli incontri tra la giuria e i letterati che annualmente convengono a Viareggio per il Premio e i cineasti. L'esperienza di quest'anno, tutto sommato, fa credere possa essere ripetuta annualmente con sempre maggiori profitti.

Che questo primo incontro non abbia permesso di giungere ad una unanimità di conclusioni non deve però far credere che sia stato un convegno sconclusionato: e non lo sarebbe stato neanche se da quelle relazioni e quelle conversazioni si fosse giunto solo alla constatazione della loro opportunità; giacchè ciò che è emerso immediatamente è l'enorme distacco esistente tra cineasti e letterati; distacco fatto di profonda diversità di linguaggio e di grave misconoscenza dei problemi reciproci: situazione che crea abissi di incomprensione tra artisti, che pure così di frequente le opportunità e le convenienze della produzione chiamano ad un'opera di collaborazione. Questo stato di fatto non giova, ovviamente, nè alla letteratura nè al cinema che, da una comprensione e da un avvicinamento reciproco, non avrebbero che ad avvantaggiarsi: le due arti, nei loro rappresentanti, dovrebbero imparare a non più farsi il viso delle armi e a finirla

una buona volta sui dibattiti circa la priorità, la superiorità, la primalità, o come altro si dica, dell'una sull'altra.

Quanto il cinema debba alla letteratura, sia alla narrativa che al teatro non è necessario ripetere ogni volta, e quanto, e sempre più, il cinema possa e debba giovare della collaborazione dei letterati è fuor di dubbio ed è ammesso da tutti: compresi i sostenitori dello *specifico* cinematografico, tra i quali è il Chiarini che, nella sua relazione a Viareggio, ha ribadito la distinzione, che egli ama fare, tra *film* e *spettacolo cinematografico*. Ora sarà anche vero che la collaborazione dei letterati, per il Chiarini, porta il film sul piano dello *spettacolo*, ma poichè lo spettacolo può essere arte, la limitazione ha un valore teorico, se non semplicemente classificatorio. Forse una parte del pubblico è rimasta un po' delusa: sul problema dello specifico e sulla distinzione film-spettacolo ci si attendeva un appassionante incontro di pesi massimi, Chiarini ed io, e ci si è trovati di fronte alla definizione del dissidio (come io ho cercato di indicare) come di una divergenza più verbale che sostanziale: ciò che il Chiarini chiama film e spettacolo, io chiamavo, molti anni fa, cinema *cinematografico*, considerandola solo una tendenza artistica, che si può preferire e che io preferisco, ma che non esclude l'artisticità anche di altre tendenze, siano esse con prevalenza dell'elemento letterario, che pittorico o che anche musicale.

A proposito di film musicale il prof. Capitini, in un elaborato intervento, ha accolto la tesi che il *montaggio* sia la base artistica del film, ma ha auspicato un tipo di montaggio sempre più determinato da valori ritmici; una posizione sostenuta, a suo tempo, da S. A. Luciani, e che, come tendenza artistica è indubbiamente legittima, solo a patto però che per valori ritmici non s'intenda forma svuotata da ogni contenuto di realtà e di idea, che cioè l'educazione del ritmo non porti a piacevolzze calligrafiche e irrealistiche, che sono sempre fuori dell'arte. Ed ecco uno dei problemi che avrebbe meritato un maggiore approfondimento, a dirimere molti equivoci che nascono dalla confusione tra il *realismo* inteso nella sua accezione tradizionale e corrente e il più completo e moderno concetto di esso.

L'intervento di Carlo Salinari ha preso le mosse proprio da questo pieno e nuovo concetto di realismo, sinonimo di arte: realismo che egli riscontra in alcuni film del nostro dopoguerra, che possono esser portati ad esempio dei letterati scrittori per la loro aderenza alla realtà contemporanea e per la finitezza della loro struttura narrativa; guardare la realtà e raccontare: ecco ciò che il cinema, opportunamente, consiglia ai letterati. L'intervento di Carlo Salinari è stato esemplare per lucidità e chiarezza; quasi da non lasciar sospettare la solida intelaiatura teorica su cui poggiava. Intelaiatura teorica che andrà, presto, compiutamente lumeggiata; e potrà esser messa a raffronto con le concezioni dello Zavattini, singolarmente abbottonato e reticente su questo punto, ma i cui nobili concetti di cinema *civico* fanno intendere come egli sostanzialmente non si discosti dalla via maestra della pratica veramente artistica e della sana estetica cinematografica.

Una vera e profonda lezione di estetica cinematografica è stata la relazione di apertura del prof. Galvano della Volpe, intesa a commemorare il più grande teorico del film, il grande regista Pudovkin. Svolgendo il concetto di montaggio quale struttura compositiva del film, il della Volpe ha mostrato la vanità ed inconcludenza dell'antitesi crociana struttura-poesia ed ha, con stupenda evidenza, esemplificato la sua tesi riconnettendola al

pensiero e all'analisi di Gramsci, di fulminea penetrazione, dell'incontro di Dante con il padre di Guido Cavalcante nel X canto dell'*Inferno*; concetti che, con rapidi e densi trapassi, sono sfociati in una originale e profonda definizione critica del *realismo* e del concetto di *tipicità*, che ne è alla base.

Questi cenni possono bastare a suggerire che mette il conto, probabilmente, di fornir nuove occasioni ad un così vasto ed alto spaziare per gli aspetti del pensiero contemporaneo: a render più strette e proficue le intese e le intelligenze tra il cinema e la letteratura.

UMBERTO BARBARO

Cinemascope e neo-realismo

Il Festival di Venezia è terminato con la presentazione del Cinemascope. D'altra parte, per la prima volta quest'anno non è stato attribuito il Leone d'oro. Bisogna vedere in questo evento più che una coincidenza, il segno di ciò che muore e di ciò che nasce? Credo che sarebbe dare all'avvenimento troppa importanza. Anzitutto, se il Festival di Venezia è stato il più deludente che abbiamo conosciuto, non è stato il meno interessante dal punto di vista critico. Non si ebbero opere che si imponessero indiscutibilmente per il gran premio, ma una buona dozzina di films comportanti sufficiente originalità perché la loro visione non sia tempo perso. Non si può dire altrettanto di tutti i Festival. Opere come Ugetsu Monogatari, The little Fugitive o Deux Hectars de terre (proiettato sfortunatamente fuori del Festival) bastano a provare che il Cinema è ben vivo, e che, prima di bruciare Sodoma e Gomorra, bisogna valutare i giusti che testimoniano per la purezza del Cinema. Questi tre films mostrano in maniera strepitosa che la salvezza del cinema risiede sempre nella invenzione estetica che rileva delle forme o del contenuto! Preso come progresso tecnico, il Cinemascope, o ogni altro procedimento, non può che essere un aiuto provvisorio.

Passata la sorpresa e la prima meraviglia, il pubblico giudicherà di nuovo i films secondo la storia che raccontano, tutto tornerà, dopo un tempo più o meno lungo, ai problemi fondamentali di ogni arte: che cosa dire con il meglio di cui si dispone. Non dimentichiamo che, se il cinema sparirà, sarà per difetto d'immaginazione.

Ciò detto, bisogna fidare nel Cinemascope o dubitare del suo avvenire? Non credo, anzi al contrario, e per due ragioni principali, l'una generale, l'altra particolare.

Non è solo vano, è assurdo disputare se un processo tecnico sia buono o no, la sua riuscita è una giustificazione sufficiente. Vi sono grandi films muti, ve ne sono di parlati, conosciamo già capolavori a colori, ve ne saranno forse domani a rilievo. Non ripetiamo l'errore dei teorici del muto, i quali non facevano che maledire inutilmente il cinema parlato.

Ma se frattanto mi applico ad analizzare gli elementi nuovi del Cinemascope, constato d'altronde che vanno nel senso di una fortunata evoluzione del Cinema. Segnaliamo anzitutto che il formato dello schermo attuale è frutto del caso; è vero che le sue proporzioni hanno una certa armonia, ma questa ragione non basta a giustificare i limiti di questa finestra aperta sul mondo immaginario del film. Lo schermo largo abbatte puramente e semplicemente il muro del fondo della sala oscura; perché lamentarsene? Vedo bene

che di pari colpo il regista perde la cornice in rapporto al quale componeva la sua immagine, ma forse aveva torto a prendere lo schermo come una cornice. Nel corso della storia del Cinema, è stato necessario rinunciare a ben altri processi di espressione: il montaggio considerato alla fine del muto (e ancora da Malraux, nel 1938, in « Psicologia del Cinema ») come la essenza stessa dell'arte cinematografica, non riveste più oggi che un ruolo secondario. La nozione di piano si manifesta e si cancella nel giro di dieci anni. Quella di inquadratura non è più sacra. Del resto lo schermo largo non la sopprime totalmente, ma fa un posto più grande e una composizione interna della immagine, alla sua struttura drammatica, a spese della sua composizione plastica. Se si considera la evoluzione della regia da quindici anni, si vede che essa tende sempre di più alla sintesi; si organizza con Welles o Wyler nella profondità di campo, potrebbe farlo anche in larghezza. Mi si comprenderà forse meglio se ricordo Antonioni ad esempio: la sua regia de I vinti passerebbe senza difficoltà sullo schermo largo. E' che essa non deve niente al montaggio, nè alla plastica della inquadratura, ma tutto alla direzione dell'attore, la quale non può che guadagnare dall'allargamento del campo visivo. Non solo il neo-realismo non ha niente da temere dal Cinemascope; ma questo dovrebbe favorirlo molto.

ANDRÉ BAZIN

(Traduz. di Bianca Maria Callieri)

Salutiamo lo scandalo

Poichè un'interrogazione rivolta al Governo è sempre, in definitiva, un'interrogazione rivolta al Paese, e che riguarda quindi tutti i cittadini, rispondiamo tranquillamente, per nostro conto, picche alla richiesta da parte missina perchè il Ministro degli Interni vieti la proiezione pubblica del nuovo film di Zampa *Anni facili*. L'interrogante usa una formula più perifrastica: « Non ammetta alla libera proiezione ». Sintomatica coincidenza che, appena usano la parola *libertà*, sia per negarla.

A ragione del divieto si adducono le « finalità aggressivamente polemiche » del film, le quali contrasterebbero « in modo violento » col raggiungimento di quella pacificazione nazionale che l'on. Pella, nel suo discorso programmatico, affermò essere tra i suoi precipui obiettivi di Governo. Osservate la finissima astuzia: essi non dicono quella pacificazione nazionale che noi desideriamo ardentemente, e alla quale siamo risolti di contribuire riconoscendo l'immenso errore ed il male che abbiamo fatto all'Italia, e collaborando sinceramente alla nuova realtà democratica. No, essi dicono, quella pacificazione « affermata come precipuo obiettivo di Governo nelle dichiarazioni rese dal Presidente del Consiglio avanti i due rami del Parlamento ». La pacificazione è qualcosa, insomma, che essi aspettano come una riparazione loro dovuta, come un omaggio e giusto riconoscimento delle loro storiche benemerienze. È Pella che vuole la pacificazione, è Pella che l'ha promessa. Ebbene, faccia tacere gli antifascisti, perchè i fascisti possano dire e fare quello che vogliono.

Resta ora da considerare l'imputazione mossa a Zampa di avere impiegato, nel suo film, metodi polemici « aggressivi e violenti ». Io, che ho visto quindici giorni fa *Anni facili*, quando fu presentato a Venezia, trasecolo che si possano falsare le cose fino a questo punto. A parte che tanta suscettibilità è vera-

mente esagerata in uomini la cui normale misura di persuasione fu per molti anni il manganello, vi posso garantire che, anche nei passaggi più scabrosi, il tono non esce mai dai limiti della normale polemica e della lecita caricatura. Alludo specialmente al pezzo forte del film, all'episodio che satireggia la famosa adunata di Arcinazzo. Lo spettacolo di questi ex-gerarchi, che dopo tanti anni, fatti più obesi e più grigi, tentano di tornare, ringalluzziti, ai modi ginnici e marziali di un tempo, è certo comico, comico d'altronde come sono sempre le riesumazioni di un costume abusato e tramontato, ma non si può dire assolutamente che sia presentato con astio, anzi, in definitiva, con un senso di umana malinconia, perchè è di tutti invecchiare con le proprie nostalgie. Che, se si sentono offesi, si astengano da queste mascherate ed esibizioni fuori tempo, le quali, tra l'altro, violano direttamente quelle leggi repubblicane alle quali essi chiedono adesso protezione, e nessuno si offenderà più.

Del resto, se il film è severo per loro, non è nemmeno indulgente per noi. Tutta la seconda parte è sostanzialmente una denuncia dell'imperfetto funzionamento degli ordinamenti democratici, una critica stringente e spesso amara degli uomini e dei partiti che dovrebbero attuarli. La morale dichiarata del film è che la democrazia non basta, se non si educano gli italiani a sentirla ed a metterla in pratica: insomma, rifatta l'Italia, siamo daccapo a D'Azeglio, bisogna rifare gli italiani. Cosa si può pretendere di più da un film antifascista e democratico? Si può essere più obbiettivi di così?

Speriamo dunque, sinceramente, che il Governo non accolga il reclamo missino. Esso risponde, del resto, ad una concezione eminentemente fascista del cinema: di considerare questo come competenza diretta dello Stato, subordinato al suo finanziamento e controllo, ed alle vigili direttive di una paternalistica burocrazia. Ora il cinema ha diritto di essere considerato maggiorenne, di andare dove vuole con le sue gambe. Abbiamo finalmente un produttore ed un regista che hanno sentito il bisogno di affrontare problemi cocenti e vivi, di dibattere idee polemiche che sono nella realtà quotidiana del tempo, invece di girare eternamente intorno alla bella in camicia ed al mascalzocello alcoolizzato che si redime per lei. Speriamo che non sia proprio un Governo democratico a punirli di aver liberamente pensato. Vuol dire che, se il pubblico non sarà d'accordo, non ci andrà, e peggio per loro che ci rimetteranno. Ma vedrete che sarà d'accordo.

Specialmente occorre affermare questi concetti oggi, che tanto oltre va ormai l'intollerante tutela sul cinema. Tertulliano salutava lo scandalo come veicolo di giustizia. Salutiamo lo scandalo.

(Da *La Stampa* del 13-9-1953).

FILIPPO SACCHI

Nel prossimo numero:

« Il Cinema, ovvero la Moda, l'Eleganza e la Noia » di Renato Giani.
« Vecchio cinema francese » di Marcello Clemente.

Sintesi della evoluzione economica del cinema

di

ENRICO GIANNELLI (*)

II

La situazione dell'industria nel 1942

L'industria cinematografica italiana, nel 1942, era costituita dai seguenti elementi:

- n. 38 Società di produzione;
- n. 7 Stabilimenti di produzione per n. 36 teatri di posa;
- n. 6 stabilimenti di doppiaggio;
- n. 3 stabilimenti di sviluppo e stampa;
- n. 1 fabbrica di pellicola « Ferrania » con 2 stabilimenti a Ferrania (Savona) e a Milano;
- n. 16 Ditte di noleggio;

il mercato era costituito da n. 5236 sale cinematografiche.

La mano d'opera impiegata dall'industria cinematografica raggiungeva le 21.000 unità, così suddivise (*Valutazioni*):

- lavoratori della produzione 10.000 unità;
- lavoratori dell'ind. della pellicola 4.000 unità;
- lavoratori delle industrie compl. 4.000 unità;
- dipendenti dalle ditte di noleggio 3.000. unità

Inoltre, i lavoratori dell'esercizio cinematografico assommavano a 20.000 unità (*valutazione*).

Le conseguenze della guerra

L'industria cinematografica italiana ha subito nel periodo più grave della guerra una forte contrazione di produzione; quasi tutti gli stabilimenti soffrirono gravi danni, ed i più importanti — fra i quali Cinecittà e Tirrenia — furono requisiti per diversi anni.

L'ordinamento legislativo in vigore al 1944, fu abrogato nel 1945, provocando la repentina trasformazione della struttura del sistema cinematografico dell'economia diretta dal centro all'economia in mercato libero.

Nello stesso periodo furono aumentate le percentuali dei diritti erariali sui prezzi dei biglietti d'ingresso nei cinematografi.

Cosicchè la nostra industria si trovò deficiente di mezzi tecnici, di finanziamenti, con inferiori ricavi relativi sul mercato interno, senza possibilità di esportare i propri film. Ad aggravare tale situazione sopravvenne una larga importazione che assunse rapidamente lo aspetto di una inflazione.

(*) Enrico Giannelli è direttore dell'Ufficio Studi Economici e Statistici dell'A.N.I.C.A.

Malgrado la coraggiosa iniziativa di produttori e di tecnici i quali attuarono una ripresa di produzione qualitativamente eccellente, si profilò una crisi dovuta alla concomitanza dei predetti fattori, per fronteggiare la quale nel 1947 fu emanata una legge sull'ordinamento della cinematografia nazionale.

Vale la pena ricordare, oggi, che nel 1947 i nostri film, in media, conseguivano dei ricavi che corrispondevano soltanto ad un terzo del costo di produzione, mentre le esportazioni furono limitate quell'anno a 354 contratti verso 24 Paesi.

E' evidente, da questi dati l'impossibilità per l'industria cinematografica di proseguire la sua attività di produzione se non fossero intervenuti provvedimenti tali da ristabilire sul mercato un ordine che risolvesse la dispersione degli incassi e, nel quadro delle attività internazionali, un complesso di orientamenti tale da riconquistare le posizioni perdute sui mercati dell'anteguerra e di acquistare al film italiano nuovi mercati.

Questi cenni sono sufficienti ad indicare la necessità di attuare in materia di politica cinematografica un'armonica integrazione delle numerose esigenze che concorrono nel fenomeno economico.

Integrazione armonica che rivela la sua complessità e le sue difficoltà proprio attraverso gli ordinamenti legislativi attuati nei vari Paesi.

Fra tutti questi, quello italiano del 1949, e ve ne è stato largo riconoscimento in Francia, in Gran Bretagna, in Brasile, in Spagna, in Belgio ed anche in altri Paesi, concordemente approvato da tutti i settori del Parlamento dopo le ampie discussioni del marzo di quell'anno, appare come il più idoneo all'assesto ed allo sviluppo di una cinematografia come la nostra.

Nel 1949 il Governo presentò al Parlamento due progetti di Legge (rispettivamente approvati il 26 luglio e il 29 dicembre 1949) per i quali:

a) è stato istituito un onere pel doppiaggio dei film esteri, nel duplice intento di limitarne l'importazione e di alimentare il credito cinematografico;

b) sono stati concessi ai film nazionali parziali ristorni dei diritti erariali e periodi di programmazione obbligatoria (benefici già previsti, sia pure in misura minore, dalla Legge 1947);

c) sono stati creati i presupposti per stipulare accordi cinematografici internazionali.

Riteniamo che il linguaggio delle cifre sia il più efficace a sintetizzare l'evoluzione dell'industria cinematografica italiana nell'ultimo quinquennio e la situazione da questa oggi raggiunta.

Produzione

| | | |
|------|-----|------|
| 1938 | x | film |
| 1948 | 54 | » |
| 1952 | 132 | » |

Queste cifre non sono tuttavia sufficienti a definire il potenziale industriale raggiunto dalla nostra industria cinematografica perchè è necessario tener presente che mentre fino al 1948 non si producevano in Italia film a colori, quest'anno abbiamo raggiunto la percentuale del 20% di film a colori e, primi in Europa, abbiamo in corso di produzione dei film stereoscopici.

Non solo, ma mentre la produzione fino a qualche anno fa era preminentemente di carattere nazionale, oggi è preminentemente di carattere internazionale.

Perciò, considerando che la nostra produzione quantitativamente segue quella degli Stati Uniti d'America e qualitativamente non è ad essa inferiore, possiamo affermare che l'industria cinematografica italiana ha conquistato il primato nella cinematografia europea ed è al secondo posto assoluto fra le industrie cinematografiche d'importanza mondiale.

Questa situazione si riflette nel lavoro che ha occupato, nel 1948, 4.900.000 giornate lavorative e 8.300.000 giornate lavorative nel 1952.

Un cenno particolare meritano al riguardo le coproduzioni.

Il film è un prodotto internazionale per eccellenza; nemmeno il più grande mercato del mondo, quello degli Stati Uniti d'America, riesce a coprire i costi di produzione con i soli ricavi del mercato interno. Ed anche, nessuna produzione nazionale, nemmeno quella degli Stati Uniti d'America, riesce a soddisfare le esigenze di varietà richieste dal proprio pubblico.

Questo impone una bilancia valutaria cinematografica, nella quale i Paesi meno dotati di una produzione nazionale divengono interamente debitori delle importazioni di film.

La nostra bilancia valutaria era nel 1948 debitrice verso l'estero per i 9/10 dei proventi del mercato interno; oggi, tenendo conto sia del successo del film italiano sul mercato interno sia dei proventi del film italiano all'estero, la nostra bilancia è passata da quell'1/10 di attivo a 6/10, riducendo il debito a 4/10 del volume dei proventi del mercato interno.

Ciò è stato possibile perchè il successo del film italiano sul mercato interno è passato dal 10% del volume degli incassi (1947) al 30% del volume degli incassi del 1952, e perchè le esportazioni sono passate da 354 film verso 24 mercati (1947) a 1046 film verso 78 mercati nel 1952.

Dunque, benefici all'economia nazionale per valuta e per lavoro; a questi si deve aggiungere il prestigio che i nostri film, mezzi di espressione più efficaci di ogni altro, hanno acquistato non soltanto alla nostra cinematografia ma al nostro Paese.

Oltre i rapporti internazionali dovuti agli scambi è importante accennare alle coproduzioni, cioè alla ricerca di una collaborazione internazionale di produzione che si attua, nella fase di realizzazione, con la partecipazione allo stesso film di capitali e mezzi di due industrie nazionali diverse e che consente lo sfruttamento dello stesso film, come nazionale, su due mercati diversi.

Questa attività non soltanto è importante perchè consente di diminuire i rischi di produzione con le maggiori possibilità di sfruttamento, ma soprattutto perchè consente di produrre con maggiori mezzi.

L'iniziativa delle coproduzioni appartiene all'Italia e risale al 1946.

Fu allora che una piccola delegazione di industriali partì per Parigi ed offrì all'industria francese una alleanza industriale che si è sviluppata fino ad attuare oggi, di fatto, una cinematografia italo-francese, i cui frutti sono film come *La bellezza del diavolo*, *Prima comunione*, *Anna*, *Signori in carozza*, *Messalina*, *Roma ore 11*, *Le belle di notte*, *Fanfani la Tulipe*, *Don Camillo*, *La carrozza d'oro*, *Viaggio in Italia*, *Vite vendute*, ed altri 52 film che tutti rivelano la loro classe internazionale.

Più difficili ad attuarsi, per difficoltà tecniche, gli accordi con gli altri Paesi; tuttavia è stato possibile realizzare altri film in coproduzione con l'Inghilterra e sono in corso di studio film italo-tedeschi ed italo-spagnoli.

Anche in questo campo, l'Italia è al centro di queste attività, a tutto vantaggio non soltanto del prestigio della sua industria ma anche del maggior lavoro dei suoi lavoratori.

Accanto all'industria di produzione di film spettacolari occorre ricordare la produzione dei cortometraggi, documentari e cinegiornali, che nel complesso è passata dai 470 cortometraggi del 1948 ai 709 cortometraggi del 1952, con un miglioramento qualitativo industriale che è messo in evidenza dal gran numero di cortometraggi a colori del 1952, contro l'assenza di cortometraggi a colori nel 1948.

Il mercato

Il mercato, inflazionato nel 1948 con l'importazione di 874 film, ha raggiunto un assetto normale nel 1952 con l'importazione di 360 film.

Per contro gli incassi sono saliti nello stesso periodo da 42 miliardi di lire ad 82 miliardi e gli spettatori, che nel 1938 erano soltanto 335 milioni, e 530 milioni nel 1948, sono stati 740 milioni nel 1952, e le frequenze sono ancora in ascesa.

Il fisco, che nel 1938 aveva incamerato, al netto dai contributi al cinema, 30 milioni (rivalutando tale cifra in base all'indice 50, corrispondono a 1,5 miliardi attuali), sempre al netto dai contributi al cinema ha beneficiato nel 1952 di 13 miliardi di tasse sullo spettacolo, oltre le normali tasse previste a carico di ogni industria.

I cinematografi sono passati da 6.551 nel 1948 a 8.891 del 1952; mentre nel 1948 i comuni italiani provvisti di cinema erano 4050, oggi sono divenuti 5400.

La politica cinematografica

E' doveroso ricordare, oggi, che le iniziative industriali non avrebbero potuto svilupparsi se fin dal 1948 non fossero state valorizzate attraverso l'attuazione di una appropriata politica cinematografica, che ha restituito l'ordine al mercato, ha posto le premesse per la ricostruzione delle attrezzature, per lo sviluppo delle esportazioni e della collaborazione internazionale di produzione.

Ed è particolarmente importante rilevare, oggi, che questa politica è stata guidata da due principi tipici del mondo economico occidentale di oggi: la libertà di produzione e la liberalizzazione degli scambi.

Vi sono, oggi, ancora dei problemi da risolvere. Ma oggi possiamo serenamente ed obiettivamente affermare che è stato fatto il massimo di quanto era possibile e che siamo sulla buona strada per risolvere anche gli altri problemi che attendono tutt'ora la loro risoluzione.

I cardini di questa politica cinematografica, che ha il suo rappresentante in seno al Governo nella persona dell'On. Giulio Andreotti, sono da un lato la Direzione Generale dello Spettacolo e dall'altro le Associazioni di categoria, quale l'A.N.I.C.A., ed alcuni Enti, nati in conseguenza di questa politica, quale la I.F.E. (Italian Films Export) per la diffusione del film italiano sul mercato degli Stati Uniti, UNITALIA FILM per la valorizzazione del film italiano all'estero e la UNIEF per l'assistenza commerciale delle nostre esportazioni.

ENRICO GIANNELLI

a) IL DOCUMENTARIO

di

MARIO ORSONI

Giunta ufficialmente alla IV edizione (ma in realtà alla sesta: ché già nel 1948 e nel 1949 la Rassegna aveva avuto luogo sia pure sotto la denominazione « Sezioni Speciali ») la Mostra Internazionale del film scientifico e del documentario d'arte ribattezzata ora, con denominazione più comprensiva ed adeguata, Mostra Internazionale del Documentario e del Cortometraggio, ha presentato quest'anno, al critico obiettivo, due lati positivi ed uno negativo. I due lati positivi consistono, rispettivamente, nell'ancor più largo ed acuto interesse destato (anche rispetto all'anno scorso, che è tutto dire) nel foltissimo e talvolta strabocchevole pubblico — composto non soltanto di studiosi e di amatori ma anche di spettatori normali — e nella presenza — parimenti che alla Mostra « grande » — della Russia e degli altri Paesi orientali; presenza che — a prescindere dall'intrinseco valore, che esamineremo più avanti, delle opere presentate da detti Paesi — completando il carattere internazionale della manifestazione, le ha, di per se stessa, conferito maggior prestigio nonché un dignitoso ed autorevole tono di obiettiva e serena testimonianza culturale. Quanto al lato negativo, esso è costituito, al solito, dall'eccessiva quantità di pellicole men che mediocri o assolutamente insignificanti che hanno, senza alcuna giustificazione, stipato e congestionato le programmazioni (due ore e passa di proiezione alla sera ed altrettanto al... mattino, per dieci giorni di seguito!), abbassando così oltremodo la « media », che l'anno scorso era stata un tantino più elevata delle opere presentate. Non si vede, infatti, quale diritto di cittadinanza ad una Mostra avessero film come, per esempio, il banalmente e pedestremente pubblicitario « Geneve, centre internationale » (Svizzera) o il rozzo, pretenzioso, gof-

famente retorico « Prestiamo giuramento » (Polonia) o il piatto « Monsieur et Madame Curie » (Francia)... Considerato quindi che, generalmente, i vari Paesi non sono abbastanza severi nel selezionare il « materiale », sarebbe opportuno rivedere il regolamento, istituendo — sull'esempio della Mostra « maggiore » un comitato di « esperti » autorizzato dalla Direzione della Mostra a rifiutare quelle opere che ritenga prive di ogni significato sia artistico, sia tecnico, sia culturale.

ITALIA

E' giusto quanto piacevole dire che tale discorso non riguarda l'Italia, che ha presentato opere recanti tutte (o quasi tutte) i segni di una lodevole dignità espressiva. Pireeche pellicole nostrali erano a colori, in un ferraniacolor che si palesa sempre più progredito e soddisfacente nella resa delle varie sfumature cromatiche. E tali risorse del ferraniacolor sono sagacemente messe a partito nel campo del film scientifico — divulgativo (« genere » che, da noi, nei non dimenticati lavori di Riccardo Omegna, trova una tradizione, non certo all'altezza di quella dei documentaristi russi o di quella recente e pur già validissima del Walt Disney della serie « La natura e le sue meraviglie », ma comunque non disprezzabile). Si veda « I fiori » (realizzato da Enzo Trottelli, fotografia di Gianni Nardi, musica di Roman Wlad), che, facendoci partecipi del mistero dell'impollinazione grazie alle possibilità della microcinematografia, ci induce a pensare a quali stupefacenti tesori di bellezza si offrano al cineasta-esploratore nelle infinite ed ancora sconosciute immagini della vita. La stessa felice alleanza di precisione scientifica, perizia tecnica ed acu-

ta intuizione della descrittiva e della narrativa filmica è ravvisabile ne « Il pantano » (realizzato e fotografato in ferraniacolor da Alberto Ancillotto, del quale l'anno scorso apprezzammo « La mantide religiosa »; musica di Umberto Galassi) dedicata alla misteriosa vita degli acquitrini, popolati da rane, serpi e un'infinità d'insetti; e in « Giungla sommersa » in cui un'altro cineasta-esploratore, Guido Manera (1), con un discorso visivo scientifico e pittoresco al contempo ci svela la stupefacente vita svolgentesi sul fondo marino, le curiose simbiosi tra granchi ed attinie, nell'iridescente cornice della flora subacquea.

Sempre a proposito di cinema scientifico, ma in tutt'altro campo che nella flora e nella fauna, va segnalato « L'attimo s'è fermato » del serio e modesto quanto valente Corrado Dragoni (2), che con chiaro ed efficace impiego dei mezzi filmici ci fa testimoni dell'infinitesimale divisione dell'attimo, svelandoci mondi sconosciuti ed immaginati.

Nel campo dei documentari sulle arti figurative, l'Italia si è felicemente distinta con « I racconti di Orneore » di Michele Gandin (fotografia a colori — sistema Gevaert — di Luigi Giannini, musica di M. Nascimbene) acuto e persuasivo accostamento fra le opere principali del pittore-calzolaio, di Terni e gli ambienti e le scenette che sono la fonte della sua ispirazione. L'eclettico Gandin ha fatto valere le sue doti di misura e di equilibrio anche in un'opera di tutt'altra natura: « Cristo non s'è fermato ad Eboli » (fotografia di Giuseppe Rotunno, musica di M. Nascimbene, voce del commento di Roldano Lupi), un « reportage » sociale sulla lotta contro l'analfabetismo. E all'attivo della partecipazione italiana vanno pure posti: « I colori della Cina » di Guido Guerrasio (fotografia in ferraniacolor di Paolo Gregorig, musica di Militello), il sobrio « Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana » di Fausto Zennari e Gianni Carli (fotografia di Oberdan Troiani, musica di Mario Zafred), il suggestivo ed estetizzante « Sardegna » (ispirato all'omonimo poema sinfonico di Ennio Porrino che ne costituisce la colonna sonora; fotografia in ferraniacolor di Angelo Jannarelli) di Giovanni Paolucci.

(1) La fotografia in ferraniacolor di « Giungla sommersa » è curata da Giovanni Roccardi e Gert Beissert; la musica da A. T. Lavagnino.

(2) La fotografia de « L'attimo si è fermato » è dovuta ad Alberto Bettini; la musica ad A. F. Lavagnino.

L'Inghilterra, che pur vanta una mirabile tradizione documentaristica (Grierson, Rotha, Cavalcanti, Wright, Watt, ecc.) non ha, evidentemente, ancora superato quella crisi di ispirazione in cui si trova invischiato ormai da qualche tempo ed anche quest'anno ha presentato quindi un gruppo di opere tanto nutrito nella quantità quanto mediocre nella qualità; di questa nazione possiamo citare soltanto il minuzioso e talvolta criticamente acuto « Night Watch » (*La Gloire de Rembrandt*) di Jean Oser dotato, al pari de « La gloire de Vermeer », dovuto allo stesso cineasta, che vedemmo l'anno scorso, di un technicolor sempre assai adeguato e ricco di sfumature. Considerazioni altrettanto acerbe potremmo fare per gli Stati Uniti e per la Francia; quest'ultima tuttavia, pur avendo perduto notevolmente quota rispetto alle posizioni dell'anno scorso (con una « media » assai più scadente e senza opere degne della singolarità e della bellezza dei dimenticati « Images pur Debussy » di Joan Gremillon e Pierre Kast) si è, tuttavia, per così dire, parzialmente « salvata » grazie ad un eccellente documentario alpestre, « Des hommes e des montagnes » di J. J. Languopin e Riebuffat. Buono « A nous deux, Paris » di Pierre Kast (soggetto e commento di France Roche, musica di Georges Van Parys), frizzante satira dell'arrivismo moderno.

Il Belgio, a nostro avviso, va citato, più che per il lungometraggio a colori su « Les primitifs flamands » di Paul Haederts, assai accurato ma eccessivamente minuzioso e un tantino pedantesco, per « Elle sera appelée femme » (regia di Gerard de Boe, fotografia di François e Freddy Rens, musica di André Souris), un originale e sinietico omaggio alla donna, realizzato mediante una rassegna intelligentemente articolata di feticci e di statuette femminili del Congo Belga; l'Olanda va citata per « Finestra aperta », dovuto però al noto cineasta belga Henry Storck, (fot. di Cyril Knowles, musica di Georges Auric, commento di Lo Duca) che in forma lucida ed avvincente, mediante opportuni accostamenti tra i quadri e i paesaggi che li hanno ispirati espone e documenta — dai primitivi del medioevo fino agli impressionisti francesi — l'evoluzione ed il reciproco, incessante scambio d'influssi, di forme e di tecniche, tra le varie scuole pittoriche europee; e la Germania per « Der macht » (La potenza del fuoco) di Erich Menzel (fotografia di Andor Von Barsy e Rolf Ammon, musica di Wolfgang Zeller). Questo lungometraggio didattico sulla storia del fuoco e sui vari impieghi

fattono nel corso dei secoli dall'uomo è stantissimo ed accurato (stampe, scene ricostruite, ecc.), quanto comunicativo ed avvincente: ed ha un vero e proprio colpo di ala nella seconda parte, nella sequenza descrivente il vibrante ed incandescente spettacolo di una fonderia d'acciaio, in pieno fervore di lavoro. Anche se non è la prima volta che il cinema ci conduce in tale suggestivo ambiente (ricordiamo un bel documentario inglese, «Steel») esso ci appare del tutto «nuovo» ed indicibilmente carico di suggestione in virtù di un'autentica «creazione» prettamente filmica che si compendia in un ispirato impiego del colore, nella vigorosa linearità delle inquadrature, in certe robuste inflessioni espressive del montaggio, nei puntualissimi rapporti e combinazioni tra il montaggio ed i movimenti di macchina, nonché — per quanto concerne la colonna sonora — in certi mirabili trapassi dai rumori naturali alle talvolta onomatopieiche e tal'altra «strausianeggianti» e romantiche frasi musicali composte dallo Zeller.

RUSSIA, CECOSLOVACCHIA, UNGHERIA E POLONIA

All'attivo dell'U.R.S.S. si deve porre non già «L'arena dei virtuosi», — nel quale i cineasti S. Gurov e J. Oziorov, si sono limitati a «registrare» sul nastro di celluloido nel modo più passivo, meccanico ed ovvio, i «numeri» di un circo equestre, senza nemmeno tentare una visione ed una ricreazione veramente «filmica» della materia — bensì «L'orto botanico» di Nikitsky (3), che ci ha confermato l'ormai ben nota eccellenza espressiva ed il tipico ed inconfondibile stile della scuola russa scientifico-divulgativa (chi non ricorda con piacere opere come «Sul sentiero degli animali» e «Nelle sabbie dell'Asia centrale» di Alexandrv Sguridi, «La vita delle piante», «Storia di un anello» di Boris Dolin?). Il cineasta Oziorov, descrivendo con un linguaggio filmico sagace e talvolta sensibile quel meraviglioso orto che attrasse pure l'attenzione di scrittori come Tolstoj e Gorki, porgendo, ravvivate da una splendida fotografia a colori, sorprendenti immagini di cedri dal Libano, querce, pistacchi selvatici, sequoie giganti vecchie di oltre 5000 anni, finisce con l'interessare perfino quei non pochi spettatori che hanno sempre considerato la botanica una materia insopportabilmente ostica ed arida.

La stessa felice sintesi di scienza, tecnica ed arte è alla base del cecoslovacco «Rosilina a Voda» (L'acqua e le piante) ove il

prof. Calabek, valendosi, fra l'altro, di un'ottima fotografia in agfacolor, ci dimostra come fra tutti gli esseri viventi, le piante siano quelli più bisognosi di acqua. Ma lo insegnamento della grande scuola russa documentario-divulgativo, comincia a dare i suoi frutti anche in Ungheria, come ci attesta un sorprendente e imponente lungometraggio diretto e fotografato (agfacolor) con felice ispirazione da István Homoki-Nagy (musica di Ferenc Farkas): «Dall'aura di primavera alla tramontana di autunno» che ci introduce nella foresta di Gemenaz, facendoci assistere alla vita ed alle lotte di cervi, di roditori, di cicogne... nell'incantevole bellezza di un paesaggio che un quanto mai adeguato agfacolor rende perfettamente nel suo magico cangiare di tinte dal fiorire della primavera al luminoso irrompere dell'estate ai primi melanconici segni dell'autunno. Dell'Ungheria desideriamo segnalare inoltre il cortometraggio «La filanda» (regia di Tamás Bascovich, fotografia di István Pásztor, musica di Laszlo Gubyas): una sorta di danza figurata di schietto sapore folcloristico, non già passivamente «ripresa» bensì valorizzata e ricreata filmicamente con un buon impiego di inquadrature e con un vivacissimo montaggio, in una gustosa rispondenza visivo-fonica fra la vivezza dei colori dei costumi e la vivezza delle canzoni popolari. La Polonia infine, oltre allo scadentissimo documentario di propaganda politica «Prestiamo giuramento» di cui abbiamo già detto, per inciso, all'inizio di questo articolo, ed oltre a qualche altro «pezzo» trascurabile ha presentato un mediometraggio (m. 1492) su «Varsavia» (regia di L. Perski, K. Maleuzynski e S. Janhowski, fotogr. di S. Sprudin, musica di Chopin): un ampio ed impegnativo film rievocante, attraverso il martirio della capitale polacca sotto l'invasore e quindi il suo riscatto e la sua ricostruzione. Si tratta di un documentario assai impegnativo e notevole, che pecca tuttavia un poco di sovrabbondanza e che quindi a sequenze vigorose e senz'altro efficaci come quelle rievocanti l'eroico, disperato assedio del settembre 1939 o quelle descrittive la distruzione sistematica dell'antica città operata dai nazisti nell'autunno 1944, oppone sequenze come quelle della ricostruzione che — pur non prive di qualche scorcio espressivo, di qualche felice inflessione ritmica, sono alla fin fine appannate e compromesse da stagnanti iterazioni, da compiaciuti indugi che si traducono in ingiustificata e quindi inefficace mancanza di concisione.

(3) Regia di J. Oriov; fotografia in sovcolor di E. Saveliev e F. Dobromavov; musica di Levitin.

b) IL FILM PER RAGAZZI

di

GIULIO CESARE PRADELLA

Ancora al suo sorgere, nel 1949, il Festival Internazionale del Film per Ragazzi suscitò, in Italia ed all'estero, diverse polemiche sulla opportunità o meno della manifestazione tanto che qualcuno ritenne opportuno di renderlo biennale credendo così di ottenere una selezione di film più accurata e rispondente alle esigenze del Festival stesso, senza accorgersi però che se la Direzione avesse accettato tale proposta, con molta probabilità, il Festival o sarebbe esultato verso altri lidi o sarebbe morto poco dopo la sua nascita. Intelligentemente la Direzione della Mostra volle che la manifestazione avesse luogo annualmente, sicura che la produzione straniera ed italiana avrebbe avuto tutto l'interesse ad assicurare al Festival il pieno successo. In effetti così avvenne poiché, anche se l'altr'anno la manifestazione sembrò decadere per la carenza di opere significative, quest'anno, per giudizio di critica e di spettatori, molti dei film presentati denunciarono un pregevole livello artistico e tecnico e si dimostrarono adatti alle finalità del Festival.

Dieci furono le nazioni partecipanti con un totale di oltre due ore di spettacolo giornaliero suscitando l'entusiasmo dei piccoli spettatori che affollarono in quei giorni il Palazzo del Cinema. Quest'anno poi la grande parata dei film per ragazzi si presentava ancor più interessante poiché accanto alla produzione britannica, danese, statunitense, canadese, belga, svizzera, germanica ed italiana (che da anni erano presenti a Venezia) si notavano quella cecoslovacca e quella sovietica, entrambe sconosciute, in tale settore, a gran parte degli spettatori e dei critici (1). Il successo ottenuto dalla cinematografia dell'Europa orientale che ha presentato a Venezia opere di ragguardevole contenuto e di pregi artistici non comuni, assicurerà alle prossime manifestazioni un interesse sempre maggiore contribuendo a sollevarne il livello.

BELGIO

Quest'anno il Belgio, di cui ricordiamo nel 1947 l'ottimo film a pupazzi « Il granchio dalle branche d'oro », ha presentato un solo film di carattere pedagogico, realizzato per il personale insegnante delle scuole secondarie. « A proposito di un bozzetto », indugiando su alcune applicazioni correnti dei metodi attivi e presentando come conclusione la realizzazione collettiva di un plastico di grandi dimensioni sul tema « il ciclo dell'energia », vuole dimostrare come per i bimbi il gioco non sia tanto uno svago quanto il mezzo per il cui tramite gli istinti infantili si esercitano e trovano il loro compimento. Opera senza dubbio interessante nell'intento, ma realizzata affrettatamente ed in modo poco persuasivo ad evidente danno della chiarezza dei presupposti pedagogici. Ciò che ad ogni modo va notato è che il film può servire come esempio dimostrativo di quanto si realizza nelle scuole con i metodi attivi e nello stesso tempo può segnare nuove vie alla cinematografia scolastica.

CANADA

Il Canada che nei precedenti festival si era sempre presentato con opere valide e certe volte ragguardevoli come « Cadet Rousselle », quest'anno ha inviato a Venezia una selezione assai modesta e di mediocre interesse ricreativo e didattico. Al genere didattico vorrebbero infatti appartenere « I Bouts d'chou » (quattro filmetti che mostrano come i « bouts d'chou » possano dipingere senza pennello, creare figurine, tessere ed iniziarsi alla pittura) ma in effetti essi, pur risultando nel complesso divertenti, nulla insegnano, limitandosi a ritrarre alcuni momenti dell'estro creatore di un gruppo di bimbi canadesi.

(1) La Russia fu presente a Venezia nel 1947 iscrivendo alcuni film alle « Sezioni Speciali » dedicati ai film per ragazzi. La Cecoslovacchia fu presente anche nel 1948.

Un altro film « Pietro il vasaio » pretenderebbe di essere nello stesso tempo un film a soggetto ed un film didattico: vorrebbe cioè raccontare la storia di Piero che vuol fare un regalo alla mamma e parallelamente mostrare ai piccoli spettatori come si creano e si fabbricano i vasi e le ceramiche. Anche qui, nonostante l'apporto del technicolor, l'opera risulta disuguale e confusa mancando assolutamente il punto di contatto tra i due temi che si disperdono in divagazioni inutili e spesso noiose. Alla fine, come conclusione, si constata che l'azione risulta troppo lenta e che la conoscenza degli spettatori su come si fabbricano le ceramiche rimane quella che era prima della visione del film.

L'unica opera canadese di un certo interesse è, forse, « Inverno in Canada », riuscita rapsodia invernale realizzata con gusto pittorico e con un ritmo sempre sincrono con la immagine e con la colonna sonora: corse veloci sugli sci, sulle racchette, sulle autoslitte, gare di pattinaggio e di hockey, gioiose feste locali, paesaggi immensi di biancore lucente, difficoltà superate con spavalderia costituiscono i brevi temi del film armoniosamente fusi in un'atmosfera caratteristica e reale.

CECOSLOVACCHIA

Per la Cecoslovacchia necessita tenere un discorso diverso per quanto fossimo già preparati a vedere cose belle sotto ogni punto di vista: conoscevamo già da tempo i pupazzi animati della Tyrlova, di Trnka, di Zemann ed i diversi cartoni animati già meritevoli di premio e di segnalazioni negli anni precedenti al 50, ma temevamo che il Governo avesse dato un nuovo orientamento alla cinematografia cecoslovacca, orientamento decisamente propagandistico. Per fortuna nulla di ciò è avvenuto e così la Cecoslovacchia ha avuto la soddisfazione di vedere meritatamente premiati entrambi i suoi film.

« Vecchie leggende cecoslovacche » l'ultima stupenda creazione di Jiri Trnka, doveva venir presentata nella sua edizione integrale al Festival Ragazzi, ma la Giuria, visto il film e constatandone la nobiltà artistica ed umana, in perfetto accordo con la delegazione cecoslovacca, ha ritenuto opportuno presentare al Festival un solo episodio, permettendo così che l'opera integrale di Trnka, potesse partecipare alla XIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Ancor oggi noi siamo realmente smarriti nell'aver notato come la Giuria della Mostra abbia potuto dimenticarsi di un'opera tanto impegnativa e che, senza dubbio, occuperà nella storia del cinema un posto preminente.

L'episodio scelto per il festival ragazzi racconta la storia dell'eroe popolare Bivoj che, durante il regno della bella e dolce Libuse, uccide un cinghiale ferocissimo che devastava le contrade. Episodio eccellente dal punto di vista tecnico ed artistico, in cui Trnka riesce a creare una realtà d'arte fuori dalla realtà comune riuscendo a persuadere tutti con annotazioni umane interessantissime e toccanti: la festosa danza delle ancelle di Libuse, l'epico racconto del vecchio cantore cieco, nobile nei gesti e negli accenti, la mirabile sequenza della lotta tra Bivoj ed il cinghiale, il tripudio dei guerrieri per la vittoria dell'eroe, sono brani che confermano l'attributo di « capolavoro » dato a quest'opera inobliviabile la quale fonde mirabilmente lo spirito religioso al contenuto epico.

Pure pregevole il cartone animato in agafacolor « Il vaso magico » esempio di non comune gusto pittorico che contribuisce a donare al racconto un'atmosfera fiabesca ma non molto discosta da annotazioni realistiche. Il tema della favola — assai nota presso ogni popolo — è dettato dal trionfo della bontà e dell'umiltà sul grezzo egoismo e sull'avidità sfrenata e senza pace; l'animazione, per quanto difficile trattandosi di personaggi umani, risulta perfetta ed è ricca di trovate divertenti ed originali.

GRAN BRETAGNA

Anche quest'anno la Gran Bretagna ha vinto il premio per la miglior selezione nazionale, ma dobbiamo ammettere che se l'U.R.S.S. la prossima volta sarà presente a Venezia, difficilmente Mary Field, Hoare e compagni potranno conservare il primato. Il difetto della cinematografia britannica per ragazzi (che pur ha tanti meriti e che essa si è irrigidita in formule ormai troppo convenzionali e stucchevoli che cominciano a piacer meno anche ai piccoli spettatori: inseguimenti tra ragazzi, ladri e polizia, torte in faccia, capitomboli fuor del comune, costituiscono i temi cui la cinematografia britannica si è affezionata ormai da troppi anni, senza accorgersi che essi ora sono decisamente superati. Sembra quasi che il solo scopo sia quello di far ridere, educando però al gusto del grottesco e del buffonesco senza accorgersi che ciò, a lungo andare, stanca pure gli spettatori meno esigenti. Questo non vuol dire che tali film non si debbano fare, ma vuole avvertire che c'è bisogno di qualcosa di più intelligente, di più nuovo, di più serio. Se ad esempio « Il cane ed i brillanti » è un riuscito film di genere avventuroso, perché presentare « La corsa pericolosa » e « La fuga di Johnny » che calcano, sotto certi

aspetti, gli stessi temi e che si basano sulle stesse trovate? Almeno nel film di George Provis e Ralph Thomas accanto all'emozione dell'avventura ed a qualche gag gustosa si nota il tema simpatico dell'amore che un gruppo di sbarazzini porta verso gli animali diseredati tanto da riuscire ad offrir loro un asilo stabile. Sbagliato invece, a mio giudizio, il film di Lewis Gilbert «La fuga di Johnny» che ottenne, non si sa perché, il premio CIALC; sbagliato perché oltre che basarsi sulle viete trovate cui accennammo presenta certe situazioni antipatiche quali la brutalità di un ladro il cui redimersi finale è del tutto gratuito e la presentazione della zia di Johnny, presentazione volgare e quasi disumana.

Anche il divertente «Cucciolo indiatolato» nulla dice di nuovo poiché il felice connubio tra il cartone animato ed i personaggi l'avevamo notato in una realizzazione ancor più felice («Matite magiche») presentata a Venezia nel 1951. Di tutti i film britannici (tralasciando il mediocre «Juno dà una mano» di W. Hammond di cui conoscevamo cose migliori e «Il campione rapito» di Jacques Bruniss in cui i pezzi migliori sono ancora quelli dell'inseguimento) il migliore e più originale ci sembra essere «Mardi e la scimmia» poiché meno legato alle formule precedenti e più educativo pur nel suo semplice contenuto. Il film è ambientato nell'isola di Giava e racconta la storia del piccolo Mardi e di una scimmietta che ne combina di tutti i colori: alla fine per consegnare al proprietario un burattino rubato dalla scimmietta, il bimbo si smarrisce e verrà ritrovato dai suoi genitori guidati alla ricerca dalla affezionata scimmietta. Il regista Hay Mander oltre che evitare le formule standard è riuscito a presentare ottimamente l'ambiente dell'isola di Giava, la vita semplice dei suoi abitanti e della piccola scuola frequentata da Mardi ed inoltre ha creato un «pezzo» assai efficace nella ricerca notturna del bimbo smarrito.

Da segnalare ancora «Come si lancia il giavellotto» film didattico sportivo assai interessante e preciso nei dettagli tecnici.

Concludendo, la selezione britannica, pur dimostrandosi ancora una volta la più completa, ha ormai rivelato i suoi punti deboli. La Gran Bretagna deve pensare che nel settore della cinematografia specializzata noi da lei ci attendiamo molto di più poiché essa, grazie all'apporto di Rank, Mary Field, Hoare e diversi altri, è ormai da tempo uscita dall'epoca del «pionierismo» ed è suo compito realizzare opere più impegnative.

SVIZZERA

La Svizzera ha presentato «Heidi» («Son tornata per te») dovuto alla regia di Luigi Comencini il quale con quest'opera, intimamente umana, ha convalidato le sue precedenti prestazioni rivelando una maturità ed una esperienza non comune. Regia attenta e sicura la sua mediante la quale ha potuto evitare ogni facile tranello e pericolo di scivolare nel patetico e nel sentimentalismo deterioro. «Heidi» tratto dall'omonimo romanzo assai popolare ancor oggi, racconta la storia di una bimba che, priva dei genitori, vive nell'Alpe con il nonno, il quale riversa sulla nipotina tutto il suo amore dopo che egli si è trovato in contrasto con tutto il villaggio per una ingiusta accusa. Ma, con l'inganno, una zia di Heidi, che è cuoca a Francoforte presso una nobile famiglia, rapirà la bimba alle sue montagne ed al nonno, per portarla a Francoforte onde darle un'educazione più adeguata e far sì che terga compagnia a Clara la sua padroncina inferma. La piccola montanina male si adatta alla vita signorile e sente, sempre più gravemente, la nostalgia per la sua terra e per il nonno, ma nello stesso tempo si affeziona a Clara e diviene per lei l'amica insostituibile che le renderà meno penosa l'infermità. Heidi riuscirà anzi ad avere una parte decisiva nella guarigione di Clara per cui il padre della ragazza penserà di adottarla e tenerla definitivamente con sé, come una nuova figlia. Ma la nostalgia grava sulla bimba e ne turba profondamente la psiche per cui il padre di Clara consentirà che Heidi raggiunga le sue montagne ed il nonno. «Sono tornata per te» è il titolo della versione italiana del film ed infatti il ritorno di Heidi ridarà la felicità al nonno e segnerà la sua conciliazione con il villaggio: Clara, d'altra parte, ora ristabilita, potrà recarsi ogni anno a trovare la sua amichetta.

Romanzo scritto con il cuore e film realizzato con il cuore. Comencini ha inoltre saputo scegliere intelligentemente i suoi collaboratori poiché la fotografia di Emile Berna è riuscita perfetta sia negli esterni alpini che nei diversi interni e la musica di Robert Blum ha accompagnato tutto il film con temi che hanno ancor più contribuito all'emoività del racconto. Un cenno a parte meriterebbe l'interpretazione soprattutto quelle umanissime e ricche di spontaneità delle due bimbe che sono riuscite a commuovere sinceramente il numerosissimo pubblico. «Heidi» ha vinto il Gran Premio e la Giuria non poteva scegliere opera migliore.

U. R. S. S.

Vivissima era l'attesa per i film sovietici poiché ognuno era a conoscenza che in Russia notevole è la produzione di film per l'infanzia e per la gioventù. E l'attesa non è andata delusa per quanto la delegazione sovietica abbia affermato che nel prossimo anno invierà a Venezia film assai più indicati e selezionati con maggior attenzione. Cosa interessante a rilevare è che tutti i film dell'U.R.S.S. rifuggono dalle sopracitate formule britanniche, cercando argomenti più impegnativi, più seri, nei quali la comicità, quando essa esiste, scaturisce non da banali gag, ma da atteggiamenti spontanei e sinceri. Inoltre anche per ciò che riguarda la realizzazione artistica dobbiamo ammettere che tali film vengono prodotti con la massima serietà.

Delle quattro opere presentate la migliore è apparsa « Ciuk e Ghek », superato solo da « Heidi ». Il film narra la storia di due fratellini, Ciuk e Ghek, che si apprestano a partire da Mosca per raggiungere il babbo che lavora alle Montagne Azzurre e che li vuole con sé per Capodanno. Ma qualche ora prima della partenza il babbo con un telegramma avvisa la moglie di non partire più. I bimbi smarriscono il telegramma e per non esser rimproverati dalla mamma le nascondono di averlo ricevuto. Così quando giungono nello sperduto villaggio del Nord la famigliola si trova sola, mentre la tormenta infuria e gli animali feroci costituiscono una continua minaccia: le disavventure però felicemente proprio la sera di Capodanno con l'arrivo inaspettato del babbo cui i bimbi promettono di non dire più bugie. Azione, come si vede, assai tenue ma per racconto una emotività efficace e non esteriore. L'impegno con cui Lukinskii ha diretto il film, l'intelligenza con cui ha sorvegliato la garbatissima interpretazione di Iuri Ciucelov (Ciuk) e di Andrei Cilikin (Ghek) nonché quella di V. Vassilieva (la mamma), la bellezza suggestiva di certi paesaggi nordici, l'accuratezza con cui è stato colto l'intimo ambiente familiare, hanno fatto di quest'opera, così lineare e così armoniosamente semplice e buona, un piccolo gioiello della cinematografia per ragazzi.

Pure notevole il cartone animato di B. Dioskin e G. Filippov « Il cuore del coraggioso », racconto eroico e serio, dotato di un ottimo dialogo e di un efficacissimo commento musicale di K. Khaciaturian.

Cosa nuova nel cinema per ragazzi è il fatto che questo cartone animato non ha alcun momento comico, ma che anzi svolge un tema altamente drammatico che in certe sequenze (come quella in cui il piccolo eroe attraversa il lago in fiamme o nell'altra del duello mortale con la tigre) raggiunge una verità sorprendente.

Di un tono inferiore alle precedenti, per quanto dirette con abilità e con serietà, le altre due opere « La volpe verniciata » di Alexander Ivanov e « La bottega incantata » di L. Amalrik e V. Polkovnikov nella quale il tono troppo moralistico del racconto appesantisce il film che pur si giova di trovate assai divertenti.

Come conclusione positiva possiamo dire che tutti i film sovietici hanno cercato di parlare un linguaggio non solo comprensibile ai bimbi di tutto il mondo, ma soprattutto un linguaggio di bontà e di serietà.

U. S. A.

La produzione U.S.A. di film per ragazzi è ancora casuale e senza programma. Eccetto i film della Coronet (« Bambini della fattoria » e « Il brutto anatroccolo » realizzati, come quelli degli anni precedenti, con soli animali) tutti gli altri sono risultati poco persuasivi e spesso del tutto sbagliati almeno per la nostra mentalità e le nostre esigenze. Del tutto inutile la presentazione del noiosissimo « Ultimo appello per Jimmi », brutta copia della pur noiosa « Locomotiva felice » presentata lo scorso anno; pure inutile e poco chiaro nel significato il film pseudo-pedagogico « La regola perfetta »; buono come spunto ma confuso nella realizzazione il film didattico « Armonia in musica »; divertente come sempre ma troppo pubblicitario il cartone animato di Disney « Come prendere il raffreddore ». Tutti film che potevano venir risparmiati a Venezia compreso « Il brutto anatroccolo » che avrebbe fatto rabbrivire il povero Andersen, ma che pure ha il merito di esser stato realizzato esclusivamente per ragazzi come il modestissimo « I bambini della fattoria », semplice rassegna di animali da cortile. Per fortuna che a sollevare il tono di tale mediocrissima selezione ci sono state due felici sorprese: la prima è stata offerta dal saporitissimo film didattico a cartoni animati « Secoli d'agricoltura » divertente compendio di storia dell'agricoltura dall'età della pietra ad oggi; la seconda da « Madeline », gioiello, pure a cartoni animati, di Robert Cannon che con un disegno personalissimo alla Dufuy, in pochi tratti, sa cogliere lo spirito di

Parigi e raccontare, con brio tutto particolare, la divertente storia di Madeline e delle sue piccole undici amichette. Peccato che «Madeline» non sia stato realizzato per ragazzi, ma inserito nel Festival solo per giusta decisione della Giuria.

E L'ITALIA?

Sembrava che quest'anno l'Italia fosse presente a Venezia per cogliere qualche merito all'oro, ma all'infuori del modesto «Le navi imperiali di Nemi» di Ottavio Oppo, premiato dalla Giuria più per benevolenza che per merito, tutti gli altri film si sono dimostrati nettamente inferiori all'attesa. Se possiamo rispettare l'intento di Guido Guerrasio che con «1800» ha voluto dare inizio ad una serie di film a carattere storico che possono dimostrarsi senz'altro utili nell'insegnamento scolastico e che rivelano l'intelligenza ed il gusto del loro autore, non possiamo non biasimare «L'isola dei gabbiani» di Alessandro Orsi e «L'avventura di Tocatò» di Goffredo Evangelista ed Emetindo Taddei, bruttissimo ed insipido film a pupazzi con colori «al pomodoro».

Un discorso più lungo meriterebbe «La Croce senza nome» di Tullio Covaz che tra l'altro, si avvale della interpretazione di Carlo Ninchi e della bravissima Michela Roberts nella parte della bimba tedesca che espatria in Italia alla ricerca della tomba del padre morto in guerra. La bimba, decisa a non abbandonare l'Italia prima di non aver trovato «la Croce senza nome», verrà aiutata nelle sue ricerche da un gruppo di ragazzi, da un professore in pensione e dalla giovane cassiera di un Luna Park, tutte persone che si sono affezionate alla piccola clandestina. Dopo diverse peripezie, in una delle quali la piccola correrà il rischio di rimetterci la vita, la tomba verrà ritrovata e su di essa la bimba potrà deporre la terra della sua patria.

Racconto in un certo senso pericoloso, ma quasi sempre controllato con abilità e, come per «Heidi», con cuore, per quanto si noti come il film sia stato realizzato più per adulti che per ragazzi il che viene convalidato dall'intromissione di un losco figuro che mira alla giovane cassiera e che, per lungo tempo, costituisce il centro della azione. Peccato che i produttori si siano stoltamente preoccupati di rendere il racconto, secondo loro, «più accettabile agli adulti» non accorgendosi che senza quella stupida aggiunta il film oltre che ottenere una giusta segnalazione al Festival veneziano, sarebbe riuscito più gradito a qualsiasi pubblico.

Speriamo che l'anno prossimo l'Italia venga a Venezia con maggior serietà e comprensione non alla ricerca di un'avventura, ma consapevole della sua responsabilità.

G. C. PRADELLA



«Ciuk e Ghek» (U.R.S.S.) e «Johnny on the run» (Inghilterra)

EDIZIONI



FILMCRITICA

Allo scopo di concretare maggiormente l'intento perseguito dalla nostra rivista, di inserire il problema particolare del cinema in quello più generale della cultura e del costume, è nostro disegno proseguire e ulteriormente potenziare le iniziative editoriali già prese, di cui qui sotto segnaliamo il piano di recente e di prossima attuazione.

**COLLEZIONE
DELLO SPETTACOLO**

Saggi critici e statistici
sul cinema e sul teatro

Film 1952

di Giovanni Calendoli

Di imminente pubblicazione:

Film 1953

di Giovanni Calendoli

Cinema e altre cose

(titolo provvisorio)

di Nicola Chiarletta

In preparazione:

Teatro 1953

di Giovanni Calendoli

e un volume di Umberto Barbaro
ed un altro di Galvano della Volpe

**COLLEZIONE DI TESTI
E SCENEGGIATURE**

Presentazione dei film di maggior interesse
artistico e di più sentito impegno umano

L'asso nella manica

di Billy Wilder
(esaurito)

Viva Zapata

di John Steinbeck e Elia Kazan

Luci della ribalta

di Charles Chaplin

Diario di un Curato di campagna

di Robert Bresson

Febbre di vivere

di Claudio Gora

Di prossima pubblicazione:

Due soldi di speranza

di Renato Castellani

Neorealismo

a cura di Umberto Barbaro
e Edoardo Bruno

**QUADERNI DI CRITICA CINEMATOGRAFICA
Cinema dell'intelligenza**

a cura di Alfredo di Laura

Film e cultura

Voll. I, II, III, IV

In preparazione:

La musica e il film

Questo volume sarà inviato in omaggio a tutti gli abbonati 1952-53

DISTRIBUZIONE EDIZIONI DELL'ATENEO

c) SCHEDE CRITICHE

(a cura di RUDI BERGER e PIERO GADDA CONTI)

NAPOLETANI A MILANO

Il primo film della selezione italiana era quello di Eduardo De Filippo, «Napoletani a Milano», ed una certa aspettativa era giustificata non solo dalla considerazione che ormai egli gode quale fortunato autore teatrale, ma anche perché questo film è la prima opera cinematografica nata come tale e non come l'adattamento in seguito al successo d'una sua commedia. L'autore deve averne tenuto conto, tanto è vero che nella prima parte del film almeno si è mostrato assai desideroso di mettere in luce modi tipicamente cinematografici nell'impostare l'azione. Ed in verità l'Eduardo regista lo si è trovato proprio in quella prima parte che ricostruisce con vivacità pittoresca ed in qualche punto incisiva il brulichio della periferia napoletana, la cordialità vocante del borgo, e se anche qui vi è qualche concessione alla maniera, si tratta pur sempre della parte genuina del film. Le cose dunque marciano abbastanza egregiamente fino ai primi urti dei napoletani con i milanesi, ossia quando il giovane ingegnere d'un'acciaieria milanese arriva per erigere una fabbrica laddove, in una casa semi-distrutta dai bombardamenti, campeggia Salvatore Aianello, estroso ed autoritario protettore e «sindaco» d'una moltitudine cenciosa e variopinta, che naturalmente fa di tutto per non dover sloggiare. Si capisce che il contrasto non è solo tra napoletani e milanesi; l'urto, su un piano reale, dovrebbe essere semmai quello tra gli industriali e quei poveracci scacciati, ed il film di Eduardo vi accenna spesso, con battute argute, con trovate brillanti, che puntano comunque soprattutto sull'effetto umoristico, mentre l'accento principale viene posto sull'incompatibilità tra meridione e settentrione rifugiandosi su schemi troppo ovvii. Va da sé che il pregiudizio nordico nei confronti della pigrizia del sud verrà smentito dalla conclusione della vicenda. Vi si giunge però attraverso peripezie stentate. Alcuni sfrattati si rifiutano categoricamente di lasciare la loro dimora pericolante, e quando la casa crolla sotto i colpi del perforatore, un trucco ingegnoso di Salvatore moltiplica a dismisura il numero dei con-

giunti delle cinque vittime, e tutti muovono alla conquista di Milano, capeggiati da Salvatore, per chiedere il risarcimento dei danni alla società responsabile. L'arrivo del corteo a Milano è narrato da immagini abilmente e bonariamente ironiche che richiamano alla memoria non solo per qualche affinità di situazione certe inquadrature di «Miracolo a Milano», e gustosa è anche la sequenza del primo incontro lamentoso dei «parenti» delle vittime con i dirigenti dell'azienda. In seguito però, le insistenze su certi luoghi comuni, il freddo e la nebbia di Milano, le difficoltà d'accimatazione dei «terrori» che hanno accettato di lavorare nella fabbrica ed anzi la salvano da un disastro finanziario, provocano un senso di noia e di fastidio per l'evidente falsità della tipizzazione (per non parlare della convenzionalità del romanzetto tra la ragazza napoletana e l'ingegnere), soltanto interrotta da qualche isolato scintillio del dialogo. E soprattutto si avverte anche troppo la costante preoccupazione di non urtare la suscettibilità o d'ordine campanilistico o politico, di nessuno; si veda ad esempio come durante l'occupazione della fabbrica da parte degli operai si alternino metodicamente i colpi al cerchio ed alla botte. La conclusione conciliante e miracolistica, in cui si auspica che, invece dei treni tra Milano e Napoli, corrano dei tram tra Piazza del Duomo e Posillipo, perché così le distanze e le incomprensioni saranno idealmente abolite, questa conclusione è, oltre che preannunciata dalle dissertazioni di Salvatore, troppo facile. Come amabile storiella dialettale il film è naturalmente accettabile e dallo stesso Eduardo recitata con la consueta bravura: l'autore di «Filumena Marturano» commedia e film ha però la possibilità di darci qualcosa di più interessante ed impegnativo. Baloccarsi furbescamente con risaputi schemi di antagonismo tradizionale e risolverli (per modo di dire) in chiave di favolesco ottimismo sarà un modo efficace per conseguire un successo di cassetta notevole, ma a costo di quante rinunce, in fatto di aderenza ad una realtà e ad un costume, ad una concreta impostazione non dico d'un problema, parola troppo grossa per un film che è con-

sapevole dei suoi limiti, ma semplicemente d'una situazione non certo nuova o contingente!

I VITELLONI

Saprete che alcune sue commedie furono da Bernhard Shaw definite « sgradevoli »: se ora chiameremo « sgradevole » anche l'ultimo film di Federico Fellini, « I vitelloni », ciò non implica affatto una qualifica negativa, comprova al contrario che, se un vago malessere susciterà in una data categoria di pubblico, i molteplici caratteri che il film ci fa conoscere sono stati centrati con efficacia ed hanno colpito nel segno. Vitelloni è la denominazione che Fellini elargisce ai fanulloni di certa diffusissima provincia italiana, ragazzi-adulti che, avendo qualcuno in famiglia che pensa a mantenerli, continuano a muoversi in un cerchio chiuso, sognano di quando in quando ad uscirne, ma senza un programma definitivo, senza accorgersi che gli anni migliori passano. Nessuno o quasi dei « vitelloni », può naturalmente suscitare simpatia, meno di tutti Fausto, il capoccia della brigata, del quale più minutamente il racconto segue la scialba parabola. Mentre i suoi amici, l'aspirante commediografo Leopoldo, lo « spiritoso » della compagnia Alberto, il canoro Riccardo, più che altro subiscono passivi il clima indolente della provincia con incosciente ed ipocrita pigrizia, consumando la loro esistenza al tavolo del biliardo e vantandosi delle passeggiate conquistate durante la stagione balneare, Fausto è il loro modello, apparentemente: ma in verità solo in fatto di donne: è il « bello » della brigata, agisce, se agire lo si può chiamare, senza alcun freno morale. Mette nei guai una brava ragazza sorella dell'ultimo dei vitelloni Moraldo, l'unico che infine avrà la forza di andarsene, a tentare di rompere il cerchio soffocante. Fausto è costretto dal proprio padre a riparare col matrimonio (l'amico non sa neppure chiederglielo), ad accettare svogliatamente un impiego che presto perderà in seguito all'immane ed ennesima impresa dongiovannese che stavolta finisce male: da quel mascalzone che è cercherà naturalmente di addossare la colpa alla donna, moglie del suo principale. La sfrontatezza, l'amoralità di Fausto, il suo cinismo da quattro soldi sono straordinariamente esatti, meno convincenti e troppo meccanicamente ripetute le sue reazioni piagnucolose quando lo si mette di fronte alle proprie responsabilità: tradisce, e poi piange, ruba, e poi piange. E così via, finché un'ennesima scappata provoca la ribellione della moglie che si rifugia dal suocero comprensivo. La corsa in macchina per rintracciarla diventa per gli amici di Fausto il pretesto per una spensierata passeggiata in campagna, ma lui, finalmente,

si dispera. Ritrovata la moglie presso il proprio padre, sarà accolto dal severo genitore con sacrosanti ceffoni. Forse gioveranno, lascia intendere il film, ma è chiaro che tutto andrà avanti come prima. Il film è importante perché dimostra che il cinema italiano continua la ricerca di nuovi motivi e perché ben poche sono le concessioni fatte ad un gusto troppo facile. Fellini ed i suoi collaboratori per il soggetto e la sceneggiatura, Pinelli e Flajano, hanno affrontato un tema difficile ed ingrato, hanno offerto un quadro della provincia satirico e preciso allo stesso tempo, il più intelligente che finora sia apparso. La narrazione è piena di annotazioni pungenti ed esilaranti, colte con compiaciuto verismo: i cinque amici che di notte giocano con un ciottolo, svogliati, nella viuzza deserta prima di recarsi a casa, tanto per tirar tardi, la chiassosa eppur squallida festa di carnevale con quei costumi orrendi, l'ubriacatura solenne di Alberto, carattere particolarmente azzeccato nel suo infantilismo sentimentale e menefreghista, presuntuoso ed irresponsabile, e che in questo stato pietoso viene a sapere che la sorella se ne va con un amante, e poi subito corre all'amata madre per consolarla e prometterle di far giudizio pur sapendo che non se ne farà niente. Piuttosto caricatura invece la figura del « commediografo » Leopoldo, con le sue fantasticherie ingenuo ed ambiziose, che poi si consola con la servetta della finestra di fronte. E' un personaggio meno fuso col resto, non sempre sorretto dalla misura e dal buon gusto, ma che serve ugualmente quale racconto per darci quell'altro pezzo di bravura che è lo spettacolo di varietà. Ma il film non intende soltanto denunciare un costume ed un ambiente; c'è spesso il graffio, è vero, che identifica la provincia con la borghesia, con certa piccola borghesia rintracciabile anche nei centri più grossi, la cui caratteristica principale è l'indolenza, particolarmente dei giovani; ma vi sono brani che testimoniano come da parte del regista esiste in fondo anche una specie di compassionevole affetto per i suoi personaggi; valga come esempio uno per tutti: la triste passeggiata dei cinque lungo la spiaggia abbandonata durante la stagione morta, silenziosi, con la memoria che rincorre le prodezze, i facili « trionfi » di pochi mesi prima. E' questa, a nostro parere, una scena chiave, quella che dà tono al film, che può sembrare duro e pessimista e forse lo è, ma che in realtà è soprattutto melanconico, e malgrado qualche squilibrio, qualche forzatura, non privo d'una lieve, timida vena poetica, alla quale aderisce felicemente il commento musicale di Nino Rota. Un gran passo avanti, certamente, nella carriera di Fellini, ed un'occasione unica, forse, per Alberto Sordi, tutt'uno col suo personaggio. In quanto alla cosiddetta morale del

film, contro la cui inesistenza qualcuno si scaglia, definendo perciò il film inutile, non siamo dello stesso avviso: è vero che non si indica una « soluzione », se non il già accennato esodo di Moraldo, d'altronde incerto, ma riteniamo che un ritratto per molti versi esauriente e preciso come quello dei « vitelloni », in cui, con un po' di buona volontà molti possono riconoscersi, non sia affatto opera inutile.

ANNI FACILI

Se ne « I vitelloni » vi sono ingerenze letterarie chiaramente avvertibili, lo stesso può dirsi per « Anni facili » di Luigi Zampa, dove particolarmente l'apporto di Brancati talvolta si sovrappone alla personalità del regista che, insieme appunto allo scrittore predetto, ad Amidei e Talarico, ne ha elaborato il soggetto. Conviene subito premettere che il regista ha stavolta ceduto il passo al moralista. Non ci ha dato un film quasi perfettamente imbroccato come « Processo alla città », ma si è richiamato al suo « Anni difficili », opponendo alla satira del passato la denuncia del presente. L'impostazione della narrazione è per molti versi simile; però il compito era stavolta, per un complesso di ragioni facilmente individuabili, assai più arduo. Staremo a vedere le reazioni che il film provocherà quando entrerà in circuito normale; quelle del pubblico del Palazzo del Cinema veneziano sono state sufficientemente eloquenti per convincerci che il film doveva essere fatto. Abbiamo detto a proposito de « I vitelloni » che si trattava di un film « sgradevole »; figuriamoci quanto deve essere apparso sgradevole ad un mucchio di gente il film di Zampa. Esso ci fa conoscere un modesto professore De Francesco, insegnante di storia in un paesetto siciliano, irriducibile antifascista da sempre, e del tutto alieno dal profittare di questa sua rara qualità. E' l'ideale ritratto dell'italiano come ce lo sognamo, in quanto a moralità almeno, e che quasi mai ci è dato incontrare. Incontriamo invece ad ogni angolo di strada i suoi antagonisti, prototipo dei quali potrebbe essere quel barone La Prua, ex-gerarca, ex-podestà, oggi politicante abile e sfrontato ed industriale intraprendente. Quando il professore viene trasferito a Roma, il barone gli affida un compito per il quale De Francesco non è fatto: sfruttando certe sue aderenze presso un ex-perseguitato politico, ora salito ad una carica importante, il professore dovrebbe mandare avanti una pratica burocratica, far passare cioè la licenza di vendita d'un prodotto farmaceutico del barone, il « Virilon ». Per sbarcare il lunario, il professore accetta, passa da una anticamera all'altra, ha da fare con un mucchio di funzionari. Ma le raccomandazioni non servono a nulla, perché tutto si

potrebbe ottenere, ma non senza pagare i « favori » con moneta suonante, cosa a cui il nostro ingenuo protagonista non pensa neppure. Ad un certo punto La Prua perde la pazienza, piomba a Roma, e procede a modo suo, il solo che funziona; si fa vivo presso gli amici ex-gerarchi, che lo indirizzano verso un influente funzionario (lo stesso al quale si era prima rivolto invano De Francesco), sborsa un milione ed ottiene subito la licenza. Il professore viene esonerato dal suo incarico, col modesto stipendio statale non riesce a far fronte ai suoi impegni, è la miseria che batte alla porta. Messo alle strette, cede infine anche lui, accetta una certa somma per far passare agli esami un alunno inetto. La faccenda viene denunciata, il professore andrà in prigione. Anche la corruzione del funzionario sarà scoperta, ma lo scandalo è presto insabbiato. Mentre il professore ammanettato parte per il carcere, il funzionario viene semplicemente trasferito a Milano. Nell'ultima inquadratura, i due treni, ciascuno col suo colpevole, partono simultaneamente, si direbbe nella stessa direzione: ironica ed amara inquadratura che riassume felicemente l'assunto del film. Noi diremo che « Anni facili » è una opera d'arte, mentre « Processo alla città » l'arte l'ha per lo meno sfiorata. Non diremo neppure che sul piano della logica tutto è accettabile e coerente. Non tutto quanto Zampa voleva dire, evidentemente, l'ha potuto dire, e la stessa figura del protagonista, la cui eroica resistenza alla corruzione infine verrà spezzata, non serve sempre egregiamente l'assunto: questo antifascista onesto è anche troppo ingenuo, è in balia della moglie che ottiene il suo trasferimento, che gli fa firmare cambiali, che decide in troppe cose. Ciò non toglie che nonostante le pecche accennate ed altre, il film è importantissimo, non solo per il tema che affronta, ma soprattutto per il coraggio di aver detto molte cose che si preferisce solitamente ignorare. L'esistenza del neo-fascismo è un fatto reale; tacerlo o negarlo è pericoloso, ed il film ne parla, in tono grottesco ed esilarante, ma ne parla. La corruzione di molti ambienti è altrettanto reale, ed il film la svela, e questa volta in tono satirico, ma serio. La narrazione oscilla tra satira e denuncia, a volte il film scherza, a volte prende le cose di petto; ciò provoca inceppamenti e lo spettatore è disorientato. Ma difficilmente, quasi mai, l'opera polemica è opera d'arte; nemmeno « Anni facili »; ma è un film onesto e coraggioso, che non si appoggia ad alcuna corrente politica, e quindi difficilmente incontrerà l'approvazione incondizionata. Infatti abbiamo sentito subito parlare dei soliti « panni sporchi » che non si debbono mostrare. Ma allora, di grazia, chi mai li laverà? E l'eterna, stupida accusa che inevitabilmente viene mos-

sa ad ogni film che tocca argomenti che non devono restare, almeno a nostro avviso, *tabù*. Se si dovesse fare altrettanto in letteratura, bisognerebbe condannare il meglio di quanto è stato scritto negli ultimi cinquant'anni in America ed in Inghilterra, per esempio. Non lo si fa: soltanto il cinema dovrebbe, chissà perché, precludersi ogni indagine e critica. Per tornare al film, va segnalata la buona prova di Taranto, assai migliore di quanto la sua provenienza rivistiola poteva lasciar sperare: ciò che fa difetto è, invece, la costruzione dei personaggi, quasi tutti più o meno macchiette, talvolta convenzionali e volgari come quello interpretato dalla Mangini. Ecco la ragione per cui il film, pur interessando, non raggiunge mai il clima della poesia, la commozione. Senza personaggi non può esserci commozione: il tema li ha sopraffatti, ma — in verità — una volta tanto non c'è motivo di dolersene troppo.

I VINTI

E veniamo all'ultimo film della selezione italiana, ossia « I vinti », nuovo titolo del film di Michelangelo Antonioni, già annunciato come « I nostri figli » e che ha purtroppo partecipato fuori concorso. Lo deploriamo poiché, a nostro avviso almeno, è una delle opere più significative apparse quest'anno sullo schermo del Lido. Non a caso essa segna « Cronaca d'un amore » (« La signora senza camelie » è stata realizzata in seguito), poiché se « cronaca » si è autodefinito il primo film a soggetto di Antonioni, « I vinti » ne segna la logica continuazione per quanto riguarda gli intendimenti programmatici del regista. Questi intendimenti possono riassumersi nell'osservazione spassionata d'una situazione contingente, d'uno strato sociale, di diversi stati d'animo. Gli errori fatali, le cupe colpe della gioventù odierna sono mostrate dal regista che si è ispirato alla cronaca quotidiana. Antonioni non disciupa i colpevoli, naturalmente; ma è indicativa la potente introduzione all'opera, che con un foto-montaggio serrato accumula fatti orrendi verificatisi ovunque in questi ultimi anni. E' evidente che la causa di tanto cinismo giovanile, di tante mostruose deviazioni morali è ricercata nella inquietudine generale che sovrasta la nostra epoca, epoca piena di incertezze, disincantata. Le troppe disillusioni hanno determinato da un lato mancanza assoluta di entusiasmo e di speranza, dall'altro lato fede cieca in soluzioni violente, dettate dal fanatismo di parte. Il film tenta di risalire alle origini che hanno determinato tre meschine tragedie moderne, in Francia, in Italia, in Inghilterra. Lo fa con quel distacco, con quella freddezza che è insieme la virtù e l'handicap caratteristico del regista. Virtù,

abbiamo detto, perché lo stile di Antonioni, quello stile che è diventato linguaggio preciso e personalissimo fin dal suo primo film, si addice perfettamente alle sue intenzioni cronachistiche: handicap, poiché c'è evidentemente incompatibilità tra il « reportage » d'un fatto verificatosi e la ricerca psicologica, ossia l'approfondimento delle cause determinanti. Di questa incompatibilità soffre particolarmente l'episodio italiano, dove un ragazzo della media borghesia, un ragazzo « per bene » insomma, imbevutosi senza criteri discriminanti di ideologie non precisate, crede di contribuire all'affermazione dei suoi ideali pacifisti facendo esplodere una bomba in una fabbrica di prodotti chimici per l'industria bellica. Naturalmente, appena compiuto il suo gesto, che ha provocato la morte di alcuni operai, s'accorge dell'inutilità dell'attentato, del male fatto a coloro che sperava di aiutare, e poiché nessuno gli preseterà una parola di conforto e di solidarietà, si uccide. Troppe cose non sono state dette o precisate in questo episodio, probabilmente anche per le ingerenze della censura. Non si sa a favore di quale gruppo o partito il ragazzo agisca, per esempio: genericamente egli dovrebbe comunque rappresentare la gioventù troppo rapidamente gettata nel mezzo delle lotte sociali, senza ancora comprendere i motivi essenziali, con l'animo però già guastato dall'esempio dei responsabili, dalla mancanza di scrupoli di coloro che non badano ai mezzi pur di raggiungere lo scopo. Assai più rigoroso e compatto nella forma e nella sostanza è l'episodio francese: esamina i tristi protagonisti del « J 3 tragiques », quei ragazzi che hanno ucciso, senza una ragione plausibile, un loro compagno. La cronaca dei giornali era squallida; non poteva non esserlo quella del film, dove la motivazione del delitto è data in parte dalla rapina, ma soprattutto dalla volontà di emergere, di agire, di « evadere »: risultato di un clima morale pazzo, dove gli idoli del momento sono i maestri dell'esistenzialismo, dove i giovani sono assillati dal solo pensiero di apparire vecchi, dove l'ostentazione dello scetticismo è fine a se stessa. Il delitto viene commesso senza emozione, con fredda determinazione, accuratamente preparato: un « giuoco proibito » in cui gli eroi sono vili, dove la morte è privata del suo sinistro fascino misterioso quanto l'amore, appunto perché i protagonisti non sanno più né vivere né amare, ma soltanto disprezzare e la vita e l'amore.

L'appunto che si muove al film, di prendere cioè in esame dei casi patologici che non valgono a far testo, può essere facilmente controbattuto dalla lettura dei giornali, che prova quanto per lo meno quei casi patologici siano frequenti, troppo frequenti per essere considerati semplicemen-

te deviazioni di singoli individui bacati. Tanto vale ugualmente per il terzo episodio, quello inglese, nel quale il regista ha saputo più compiutamente far valere le sue doti di acuto analizzatore, di caustico ed attento narratore. C'è infatti qualcosa di terribilmente logico e « naturale » nell'incredibile avventura macabra del suo protagonista. Costui è conscio della sua insufficienza morale ed intellettuale; il suo complesso d'inferiorità lo spinge comunque alla più forsennata auto-esaltazione. Vuole la notorietà a tutti i costi, una notorietà che dura poco più d'una giornata quando telefona ad un giornale d'aver trovato il cadavere d'una donna strangolata. Poi la sua vita ripiomba nella meschina mediocrità quotidiana: quando vede che le sue spaccate non interessano più nessuno, pur di riconquistare l'effimera celebrità già gustata, decide di confessare la verità: è stato lui stesso ad uccidere la donna. Egli è certo che la sua scaltrezza riuscirà a salvarlo, ma naturalmente sarà condannato. E' un ritratto perfetto, disegnato senza sbavature e senza crescendo drammatici esteriori, con un'ambientazione mirabile che aderisce esattamente al tono asciutto, talvolta ironico che Antonioni è riuscito ad imprimere all'intero episodio, agevolato anche dalla scelta felicissima del protagonista, Peter Reynolds. Con le sue severe ed impressionanti indagini, i cui risultati parziali lasciano larga materia di riflessione allo spettatore, questo film frammentario e discontinuo, ma degno della massima attenzione, ha concluso la quattordicesima mostra veneziana. Insieme alle altre opere italiane ha confermato che, malgrado le difficoltà di varia natura che affliggono il cinema italiano, esso è ancora ben vivo. La selezione italiana è stata infatti quella più interessante tra quelle presenti alla mostra, quella più attenta ai fenomeni ed alle condizioni reali della vita moderna. La vena e la sincerità dei nostri registi sono lontani dall'essersi assopite: se gli ostacoli larvati o manifesti che oggi si fanno ancora troppo sentire, verranno rimossi, la vitalità dei nostri cineasti continuerà, ne siamo certi, a dare buoni frutti.

ROMAN HOLIDAY

Stando a quanto ci si dice, gli Stati Uniti hanno molto insistito affinché la quattordicesima mostra veneziana venisse inaugurata da un film americano e ciò è fin troppo comprensibile. Ci sono infatti riusciti; non crediamo però che la scelta del film « Roman Holiday » possa aver contribuito a conseguire i risultati sperati. Aprire una manifestazione artistica con un film di William Wyler poteva essere anche una soluzione felice, a patto che il film stesso onorasse la firma del regista. Si tratta invece d'un fil-

metto gradevole sì, che però rivela tutt'al più le doti d'un mestiere ormai estremamente raffinato d'un narratore « in vacanza ». Ed il regista si è evidentemente goduto queste vacanze spensierate, a tal punto spensierate che ha osservato il luogo dell'azione, ossia la città di Roma ed i suoi abitanti, con Pocchio distratto, o magari ammirato ma affrettatamente superficiale, del turista di passaggio che non si lascia sfuggire i punti più decantati dai Baedekers di tutto il mondo, ma con i pregiudizi sia pur benevoli dello straniero di passaggio che fa d'ogni erba un fascio, confonde mentalmente i romani con i napoletani, e poi torna a casa esclamando « che magnifico paese! ». Sono appunto che, si capisce, hanno senso soltanto per gli italiani, poiché per il pubblico straniero, che vede appunto il nostro paese con occhi simili a quelli del regista, tutto filerà senza dubbio a dovere, tanto le immagini sono linde e turisticamente esaurienti, tanto è calibrata la cadenza quasi operettistica di queste « vacanze » dell'autore di « Dead End » e di « The best years of our life ». Sinceramente avremmo dubitato che il regista vigoroso di « Little foxes » potesse aspirare alla vaporosa eleganza d'un Lubitsch, ma già i primi dieci minuti di « Roman Holiday », con la scarpetta staccatasi dal piedino della principessa che ansiosamente la recupera, ci hanno detto in quale clima ci troviamo, di quali vacanze si tratta, quanto da esse bisogna pretendere e quanto, per stare al giuoco, non bisogna cercarvi. Una storiella comico-sentimentale, cioè, una favoletta graziosa, un « breve incontro » operettistico in cui le melodie leggiadre sono state sostituite da un dialogo amabile tra una immaginaria principessa che sfugge in incognito al pomposo ufficiale che la circonda e la opprime, ed un giornalista in caccia del grosso colpo, con le inevitabili conseguenze umoristiche-amorose. Le loro peripezie, alla lontana imparentate con quelle del famoso « Accadde una notte », sono alternate da brevi interventi di macchiette locali, quasi tutte divertenti da un punto di vista cosmopolita, ma nessuna esatta, e culminano in un inseguimento ed una zuffa tutta all'americana con una pattuglia di agenti in borghese, satiricamente rappresentati alla Clair, nei loro abiti tutti ugualmente oscuri, con i baffi, con le facce patibolari inconfondibili. Una nota di poesia, in mezzo a tutto questo? Sì, c'è, malgrado quanto abbiamo detto, ed esiste in virtù di una giovane e recente scoperta, la minuta, bravissima e sensibile Audrey Hepburn, che rende accettabile, addirittura credibile, con un suo lungo primo piano, quel congedo della coppia durante la finale conferenza-stampa, una conclusione che altrimenti sarebbe riuscita insopportabilmente sciopposa. Merito suo dunque, e del partner Gregory

Peck, se quest'opera occasionale d'un regista di talento non scade troppo, garbata ma inutile com'è.

LITTLE FUGITIVE

Per il fatto che « Little fugitive » (Il piccolo fuggitivo) è una produzione indipendente americana, portata alla mostra dallo stesso Joseph Burstyn che aveva qualche anno fa presentato « The quiet one », poiché anche questa è una storia di ragazzi, ci si attendeva qualcosa di analogo al severo, audace film di Meyers. Senonché « Little fugitive » di Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin va collocato su tutt'altro piano, che persegue fini assai più modesti, non pone problemi se non di sfuggita e con estrema delicatezza. S'accontenta di narrare una semplice, breve avventura, ma con quanta felice intuizione psicologica, con che grazia! Poiché la mamma deve assentarsi per un paio di giorni, il piccolo Joe, che ha sette anni, è affidato alla sorveglianza ed alle cure del fratello maggiore di qualche anno, Lennie. Lennie non è entusiasta dell'incarico ingrato, ha voglia di divertirsi, e con gli amici escogita un trucco crudele per liberarsi della presenza di Joe: mettono un fucile nelle mani del piccolo, gli fanno sparare un colpo, e Lennie finge di cader morto. Senza calcare la mano in questa prima parte del racconto è mirabilmente sintetizzata la mentalità infantile, imbevuta di racconti a fumetti. Le diverse possibilità di « ammazzare » qualcuno vengono da questi ragazzi discusse con lo stesso innocente cinismo che l'anno scorso abbiamo incontrato nei « Giochi proibiti » di Clément, anche se lo stile è del tutto diverso e se l'impegno è infinitamente più modesto. Quando Joe crede d'aver ucciso il fratello corre a casa, raccoglie un po' di soldi, si mette la cintura da cow-boy con le pistole luccicanti, e fugge. Il terrore non dura a lungo, ed incomincia la sua avventura. Evitando con comica serietà ogni vigile che gli si para casualmente davanti, il ragazzo arriva a Coney Island, il grande parco di divertimenti. A questo punto il film, messo su con quattro soldi, girato dal vero ed alla garibaldina, diventa un piccolo prodigio di freschezza, ed anche un « tour de force » di bravura. Joe passa da un baraccone all'altro, mangia dolci e beve bibite, si diverte con la metodica mania da collezionista dei bambini, finché i soldi durano. In centinaia di pellicole abbiamo visto i « luna-parks », classico luogo comune che viene sempre tirato in ballo da registi privi di risorse: ebbene, nelle riprese di « Little fugitive » i soliti motivi, la giostra, lo specchio deformante, il tiro a segno e via dicendo, sono diventati materia di poesia. Questo lungo, forse un po' troppo lungo e com-piaciuto « divertimento » si giova natural-

mente anche della presenza del piccolo Richie Andrusco, che ha gesti e mimica a tal punto spontanei che senz'altro crediamo alle affermazioni di Burstyn che ha confessato che il bambino è stato spesso colto a sorpresa. Esaurito il suo capitale, Joe giunge sulla spiaggia, la terribile, brulicante spiaggia di Coney Island, dove le sue avventure esilaranti continuano. Poi, stanco, s'addormenta. Il suo risveglio, il suo trot-tare lungo la passeggiata deserta, sono la bellezza maggiore del film: inquadrature di una perfezione formale rara e mai ostentata, in apparenza dimessa, in realtà studiatissima, con angolazioni di solito corrispondenti all'altezza del piccolo protagonista. L'acquazzone, le ampie vedute dopo il placarsi della pioggia, il ritrovarsi dei fratelli sono altri brani di felicità espressiva che ci hanno fatto finalmente salutare con gioia un nuovo esempio di fede nelle possibilità peculiari del linguaggio cinematografico. In tempi come i nostri, dove la forma non solo è trascurata ma quasi ripudiata a tutto vantaggio del mestiere fine a se stesso o del « contenuto » che, quando c'è (e raramente c'è), dovrebbe giustificare ogni sciattezza, ritrovare un disinteressato omaggio alla poesia ha fatto proprio un gran piacere.

THE BAD AND THE BEAUTIFUL —

Un film che pretende di essere spregiudicato e rivelatore mentre non lo è affatto può considerarsi « The bad and the beautiful » (Il brutto e la bella) di Vincente Minnelli. La storia d'un arrivista senza scrupoli, immancabilmente interpretata da Kirk Douglas, vorrebbe darci un altro ritratto realistico del mondo cinematografico. Protagonista è Jonathan Shields, che dopo la morte del padre, noto produttore clamorosamente fallito, non ha che una meta: impadronirsi di nuovo d'uno stabilimento e produrre quelli che lui chiama film artistici. Sul cammino, Shields incontra tre personaggi che diverranno sue vittime. Il primo è Fred, aspirante regista: vorrebbe realizzare un soggetto che gli è caro da tempo, e Shields, che a lui si era alleato, gli ruba l'idea e la regia sarà affidata ad un altro. Poi c'è Georgia, figlia d'un grande attore scomparso: essa soffre d'un complesso d'inferiorità causato dalla passata gloria paterna; Shields riuscirà a farne una nota attrice ma ci riesce soltanto facendole credere che ne è innamorato. Infine c'è lo scrittore Bartlow: il nostro protagonista vuole cavare un film da un suo libro, lo chiama a Hollywood, insieme alla moglie. Per dare l'ennesima prova del cinismo di Shields, si ricorre qui ad una forzatura addirittura ridicola: poiché la moglie disturba la quotidiana fatica di Bartlow, intento a trasformare in sceneggiatura il suo romanzo, Shields incarica un attore a corteg-

giare la donna; la coppia soccombe in un incidente aereo. Tutto ciò succede in una Hollywood a malapena intravista; ai retroscena si accenna qua e là, senza mai porre l'accento sull'essenziale, accontentandosi di allusioni innocue. L'unico brano d'un certo vigore amaro-satirico è quello iniziale, i funerali del magnate, con le comparse in lutto, pagate come se si trattasse della scena d'un film. Il resto è d'un manierismo incredibile, appena mascherato da un mestiere esteriore scaltro, da qualche «boutade» del dialogo. Un esempio di quel mestiere, a suo modo raffinato, è costituito dalla fuga di Georgia in macchina, dopo la scoperta dell'inganno di Shields, orchestrata da un alternarsi di ombre e di luci di sicuro e facile effetto. Doveroso a questo punto accennare a Lana Turner che si è ormai qualificata come attrice di rango. Del resto tutti gli interpreti, ad eccezione dello stesso Douglas, ridotti a schema fisso che ripete se stesso, meritano di essere citati: l'ottimo Dick Powell, Gloria Graham, Gilbert Roland. Peccato che con questi mezzi a disposizione il film non riesce neppure alla lontana ad avvicinarsi a soggetti di analoga ambientazione; gli manca il decadente fascino del «Viale del tramonto» di Wilder, come gli manca l'almeno tentata sincerità de «La signora senza camellie» di Antonioni. Per contro, dopo la rievocazione dei tre casi sopra riferiti, col solito sistema del «flash back», perviene ad una ben strana conclusione. Le tre vittime sono state convocate dall'amministratore di Shields, perché partecipino ad un suo nuovo film. Al loro iniziale rifiuto, l'amministratore (Walter Pidgeon), dopo aver loro raccontato tutto ciò che essi assai meglio di lui già sanno, fa notare che, malgrado le inaudite prodezze di Shields, egli ha pur fatto qualcosa tanto per Fred quanto per Georgia e per Bartlow. Ed essi accettano di fare il film, con un bel sorriso sulle labbra. Con una conclusione siffatta, il film si rivela assai più cinico dell'ambiente e del protagonista che pretendeva di dipingere: Shields è praticamente assolto. Ma perché? Alla protagonista di *Sunset Boulevard* era, in certo senso, tutto permesso, folle e racchiusa in un mondo di fantasmi come era. Ma Shields no; Shields è forte, egoista e brutale, ma fa pellicole; ed allora le tre vittime, e con esse il film, perdono tutto. In quanto ad auto-incensamento e presunzione non c'è male davvero.

Ben poco c'è da dire a proposito di «The fourposter» (Letto matrimoniale) di Irving Reis, tratto dalla mediocre commedia di Jun de Hartog, già nota in Italia. Non è nuovo questo giocherellarsi con i piccoli e grandi avvenimenti d'una coppia coniugale, dal matrimonio alla fine dei loro giorni. E' conservata l'unità del luogo, la

stanza da letto, soltanto qualche intermezzo di cartoni animati — in verità non troppo spiritosi — provvede a sintetizzare il trascorrere degli anni. L'interpretazione è calibratissima tanto da parte di Lilli Palmer che da Rex Harrison, suo marito non solo nel film. Tuttavia non si riesce a comprendere come possa essere stato accettato ad una mostra d'arte un film come questo.

«PICK UP ON SOUTH STREET»

Gli americani hanno concluso la loro partecipazione alla mostra con «Pick up on South Street» (in italiano si chiamerà «Mano pericolosa») di Samuel Fuller. E' l'inattendibile storia d'un borsaiolo inveterato che, quando viene immischiato in un losco affare di spionaggio, consegue la consueta metamorfosi morale e coopera alla cattura della banda. Il patriottismo applicato al giallo, insomma, un vecchio e logoro giuoco al quale si sono prestati attori di ben superiori possibilità come Richard Widmark e l'impagabile Thelma Ritter, forse la maggiore delle attuali caratteriste di Hollywood. La ragazza di turno è Jean Peters, la cui avvenenza è stata sfruttata a dovere in abbondanti primi piani. Violenza, fanatica ricerca di «suspicion», mandibole infrante e baci incendiari suppliscono, come possono, all'inesistenza psicologica del racconto, fotografato con abilità da Joe Mac Donald. Presentato su schermi normali si può accettare anche questo film non peggiore di tanti altri del genere: deve però meravigliare la sua presenza nella pattuglia ufficiale inviata dagli Stati Uniti a Venezia. Un premio è riuscito ad acciuffarlo lo stesso, e ciò non deprime in verità assai bene sull'operato della Giuria. Concludendo, l'America ha partecipato quest'anno in tono minore: dei cinque film inviati, uno solo, *Little fugitive*, ha convinto per meriti artistici. Un gran bel film, come abbiamo già detto, ma una rondine non fa primavera. Siamo sicuri che Hollywood aveva opere più interessanti di quelle presentate. Perché non le ha inviate?

RUDI BERGER

LE BON DIEU SANS CONFESSION

La Commissione di selezione francese ha inviato a Venezia due soli film: «Le bon Dieu sans confession» di Autant-Lara (che si è messo in lite col produttore per opporsi alla presentazione della sua opera), e «Tèrèse Raquin», dal romanzo di Zola, diretto da Marcel Carnè. La direzione della Mostra ha invitato, come terzo, «Les Orgueilleux», di Yves Allegret, che la commissione francese non aveva potuto tempestivamente prendere in esame.

Dal punto di vista della finitezza di esecuzione e del livello interpretativo va subito

detto che tutte e tre queste pellicole, sulle quali il mio personale giudizio è piuttosto severo, sono degne di comparire in una Mostra Internazionale. Sono la espressione, e la testimonianza, di una civiltà raffinata e colta: anche troppo. Insieme alla raffinatezza si sente qualcosa di stanco, di ozioso e di malsano, in questi film che non provengono dalla osservazione diretta della vita e del costume, ma che si esercitano su dei fatti già filtrati e deformati dalla letteratura e inquadrati in una pesante tradizione libresco.

«Le bon Dieu sans confession» deriva da un romanzo, credo mediocre, di Vialar: «Les Orgueilleux» da un soggetto di Sartre. Non occorre dire che «Terèse Raquin» è il titolo di un romanzo di Emilio Zola, che il romanziere stesso adattò anche per il teatro.

Il romanzo di Vialar «Monsieur Dupont est mort» ha per protagonista un tipico borghese: l'uomo d'affari della generazione che ha fatto a tempo a combattere la guerra del '14 e che, in quel primo dopoguerra, ha contratto un ricco e solido e poco sentimentale matrimonio, mettendo in piedi insieme una rispettabile ditta ed una normale famiglia, figlio maschio e figlia femmina. Arrivato alla età pericolosa, ormai distaccato dalla moglie, distante dai figli, tutto preso dagli affari, gli capita una romantica avventura: si innamora come un ragazzino di una donna dal volto angelico, nobile, bella, e maritata. Lei ha un castello, dei cavalli, e, in questi difficili tempi, molto bisogno di danaro: altrimenti addio castello avito, addio scuderie! Essa ha sposato per amore un uomo dal fiero aspetto, e senza un soldo. A vederla, questa angelica creatura, ispira una fiducia illimitata: le si darebbe «le bon Dieu sans confession», tanto l'idea del peccato sembra non poterla sfiorare. Questa donna, a cui Danielle Darrieux ha conferito il prestigio e la grazia di una ottima interpretazione, approfitta del sentimento che ha suscitato nel maturo affarista per rassodare, durante otto o nove anni — fino alla morte improvvisa del suo finanziatore — la propria borsa. Questo angelo è una fredda, falsa e venale avventuriera: che ha solo la abilità, o la prudenza, di non concedersi. Promette al babbeo futuri divorzi e future nozze, e, intanto, intasca assegni. Il degnissimo marito (che il film si guarda bene dall'ironizzare), resta nobile e fiero, e partecipa agli utili... Della moglie di Dupont non si sa quasi nulla: curiosa lacuna, indugiare nel ritratto del signor Dupont, voltarlo e rivoltarlo da tutte le parti, e dimenticarsi di dire perché e come si è sposato. Anche la presentazione dei figli è sommaria, affidata a due rapide scene di taglio teatrale, con buoni dialoghi: e riecheggia motivi cari all'Autant-Lara nel suo film maggiore, ed unico valido, «Le dia-

ble au corps»: la distanza e la incomprensione tra padre e rampolli.

Il figlio fa dei discorsi da rivoluzionario alquanto generico e disprezza il genitore; la figlia, nel punto più toccante del film, gli confessa di essere incinta, ma dichiara di non volere nozze riparatorie, almeno per il momento. Insolito ardimiento e segno dei tempi, in un'opera che, per tutto il resto sembra, più che la società francese d'oggi, rispecchiare vezzi letterari e personaggi dell'epoca di Bourget, o addirittura di Ohnet. Ci sono, poi, e paiono appiccicati insinceramente, i motivi della Resistenza e del collaborazionismo: bisogna pur far passare nel film uno spolvero dei tempi difficili! (Anche se, di fronte a questi temi si percepisce una completa indifferenza).

Il signor Dupont, dunque, ha trafficato coi tedeschi — gli affari sono affari! — ed ha aiutato — non si sa mai cosa può succedere — i Resistenti. Il suo socio l'aveva denunciato: quando lo viene a sapere, adesso, nel dopoguerra, gli viene un colpo. Il signor Dupont muore; la angelica sfruttatrice dovrà rinunciare all'ultima parte del suo programma: soppiantare il socio e mettersi in affari col «fidanzato decennale».

Questa storia, mediocre in sé, perché non va a fondo di alcun motivo, è stata sceneggiata col solito, ed abusato, sistema del mosaico di rievocazioni retrospettive. Ciò determina una notevole, e faticosa, confusione cronologica.

Autant-Lara, questo impresario in pompe funebri dello schermo francese, comincia, come nel suo film più illustre, col funerale: e lo segue. Dietro al carro, ed allo zoocolare dei cavalli — (si vede che, a Parigi, i convogli funebri non sono ancora motorizzati!) — ci sono il figlio, la figlia, il socio, il vecchio compagno d'armi e la coppia dell'angelo demonio e del suo legittimo consorte. A ciascuno di essi è affidato un pezzo di rievocazione della vita del signor Dupont. Espediente freddo, greve, meccanicamente ripetuto sei o sette volte: cornice inutilmente farraginoso, che raggela il film. Credo sarebbe supremamente originale, ormai, dopo tanto abuso di testimonianze multiple retrospettive, raccontare una storia pianamente, nel suo ordine cronologico naturale. E' però vero che, con queste tessiture intricate, si maschera meglio il «niente da dire» di troppe pellicole.

LES ORGUEILLEUX

Al paragone con «Les Orgueilleux» i nostri film cosiddetti neorealisti sono rose e fiori: e scoppiano di salute. Se volete avere un'idea di come si possa essere marci fino al midollo, crogiolandosi, con sadica compiacenza, nel proprio marciume, andate a vedere «Les Orgueilleux». Forse I. P. Sar-

tre voleva fare dell'alta psicologia esistenzialista, darci un acuto saggio sull'angoscia e sulla umiliazione: io sto a quello che ho visto sullo schermo. Ho veduto dei vomiti, delle iniezioni lombari, (con insistente uso di primi piani, per accentuare il disgusto), ed un protagonista che ha ciondolato con monotona ubbriachezza, per quasi tutto il film, ostentando la propria abbiezione.

Veniamo a sapere che era un medico, e che ha provocato la morte della propria moglie operandola in stato di ubbriachezza. Come il distinto professionista si sia ridotto ad un relitto che pare cascato fuori dai peggiori romanzi degli imitatori del peggior Conrad, non si sa. E' così, e basta. Arriva in un paesino messicano (Vera Cruz, mi pare), e, in qualche anno da medico eccolo facchino alla stazione, guida alle case di malaffare e, ridotto a dar spettacolo di sé al bar, per una bottiglia di mancia. Tutti ne hanno schifo, lo deridono, lo disprezzano. E', ormai, al di sotto dei più bassi indigeni: puzza come un caprone: non si lava da mesi: è, quindi, estremamente logico e verosimile che Michèle Morgan, arrivata dalla Francia con un marito, appena costui è spirato (dando l'avvio alla epidemia di meningite cerebrospinale che servirà da allegro sfondo corale alla vicenda) si innamori di quello schifoso... Come personaggi, i due coniugi così disgraziatamente piovuti al Messico sono del tutto inconsistenti: non se ne sa nulla: non hanno professione, né stato civile, né carattere. L'unica cosa che il marito compie, nel film, è vomitare, con bella tenacia: ma è una attività accessibile a tutte le classi sociali e che non definisce un personaggio.

Rimasta sola, alla giovane donna fanno una iniezione lombare; poi lo stesso medico, si fa iniettare dal suo ex-collega: ed in questa circostanza egli incuriosisce la vedova. Successivamente si trovano al cimitero, presso le tombe dei rispettivi consorti. Intanto, — poiché siamo alla vigilia delle feste pasquali —, il paese è fragoroso di mortaretti: facile motivo di contrasto coi rantoli dei moribondi. L'epidemia prospera, e Gérard Philippe — l'interprete maschile —, finirà col dare una mano al medico condotto nella cura dei pestiferati, anzi dei meningitici: metteranno in piedi una capanna-lazzaretto, per lui. Verso questa capanna corre la giovane donna, ed il reietto-redento, appena la vede, ecco corre verso di lei: ottima occasione per due carrellate convergenti. Si incontrano, si abbracciano; lungo bacio appassionato: cala la tela.

Non valeva la pena di essere tanto «intellettuali», di scavare così crudamente l'estetica della ripulsione, di insistere su tutto ciò che può dar fastidio — scarafaggi, purulenze, vomiti —, per approdare al stantio, al più melodrammatico dei finali. C'era bi-

sogno di Sartre, degli sceneggiatori Jean Clouzot, Aurenche, Bost e di Allegret come regista, per mettere insieme una storia che non vuol dir nulla, ed il cui unico scopo pare consista nel provocare (con un vigore, che non voglio misconoscere), dei brividi di scandalo, o di disgusto? Questi intelligentissimi francesi mi sembrano impazziti. Ci sono tante cose da dire, anche in Francia: perché non provano a guardarsi attorno? Era proprio necessario traversare l'Atlantico, per cavar così poco dal Messico? Il film si poteva benissimo girare in studios, in Francia, dovunque: c'è più riuscito esotismo nel «Salaire de la peur», con un Venezuela rifatto alle foci del Rodano, che in questo Messico falsificato da false disperazioni.

TERESE RAQUIN

Il più accettabile dei tre film francesi, tutto sommato, mi pare la vecchietta pellicola «Teresa Raquin» di Carnè: solida, ben recitata, tradizionale. La drammatica storia, pezzo forte del teatro naturalista, è già stata portata altre volte sullo schermo: lo ha ricordato Carnè stesso, evocando Feyder, e raccontandoci le trasformazioni subite dal romanzo di Zola in questa nuova occasione. Hanno voluto, — ed anche questo, è un ardimiento ormai stantio — trasferire il dramma in una Lione dei nostri giorni. Ebbene: credo che è stata una cattiva risoluzione. Teresa Raquin è una storia tipicamente legata alla atmosfera del suo tempo: 1867. E si noti bene: in Francia, nel 1867, non esisteva il divorzio: il dramma, e il delitto, erano basati su questo. Cambiate il costume, mutate le regole del gioco e tutta la situazione diventa poco credibile. E ancora: nella concezione zoliana aveva gran parte il motivo dello sguardo della paralitica, che, dopo l'assassinio del figlio, era come una némesi implacabile per la nuora ed il suo complice. Ora uno sguardo, grazie ai primi piani, può reggere assai più efficacemente su di uno schermo che non a teatro. Non si è avuto fiducia in questo motivo, che pure era prettamente cinematografico, e si è introdotto, invece, un personaggio che Zola non aveva previsto: un testimoniaio d'accusa, che diventa ricattatore e delatore.

La prima parte, comunque, è assai valida, e Simone Signoret vi conferma le notevoli capacità rivelate in «Casque d'or» di Becker. Il nostro Raf Vallone ha lavorato con serietà e coscienza ed ha recitato plausibilmente in francese.

Nel finale, — (Zola, essendo ormai, del tutto messo da parte) —, il ricattatore, prima di andare ad incassare i soldi che comperanno il suo silenzio, lascia una denuncia da impostare, se non tornasse a casa entro una data ora: e siccome, uscendo dall'in-

contro coi due amanti viene puntualmente ucciso da un camion, noi apprendiamo che la denuncia partirà...

A «Teresa Raquin» una Giuria in vena di eccessive larghezze ha conferito uno dei sei Leoni d'Argento; a «Les Orgueilleux», tra generali proteste, uno dei neonati ed inflazionistici, Leoni di bronzo; a Vilbert, protagonista, come Monsieur Dupont, di «Le bon Dieu sans confession» è andato il premio per la migliore interpretazione maschile.

Così la Francia, sebbene si sia presentata con opere assai inferiori a quelle degli anni scorsi, ha avuto con tre film, tre premi.

A mio modesto parere solo l'ultimo era ben meritato.

PIERO GADDA CONTI

Per assoluta mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero la pubblicazione delle altre schede critiche a cura di Edoardo Bruno e di Giovanni Calendoli.

I PREMI ASSEGNATI

La Giuria della XIV Mostra internazionale d'Arte Cinematografica non ha assegnato il Leon d'Oro. Esaminati i film in concorso, pur constatando il livello medio delle opere presentate la Giuria ha dovuto con vivo rammarico, rilevare che nessuna di esse si impone per valore assoluto distaccandosi dalle altre. Ha chiesto pertanto e ottenuto dal Presidente della Biennale ai sensi dell'art. 20 del regolamento, di essere autorizzata a non conferire il primo gran premio assoluto Leone d'Oro di San Marco e ad aggiungere, in considerazione della già rivelata dignità del livello medio, altri premi a quelli previsti.

La Giuria, composta da Eugenio Montale, Presidente, Gaetano Curacini, Sandro De Feo, Nino Ghelli, Giangaspere Napolitano, Luigi Rognoni e dal Segretario Antonio Petrucci, ha quindi deliberato di assegnare i seguenti Leoni d'Argento:

A Kenji Mizoguchi, regista del film «Ugetsu Monogatari» per l'evocazione di un mondo insieme reale e favoloso raggiunta con uno stile che rivela attraverso l'equilibrio degli elementi espressivi del racconto, un perfetto contrappunto di immagini e suono.

A Federico Fellini, autore del film di co-produzione italo-francese «I Vitelloni», per la felice scoperta di un ambiente della provincia italiana, espresso in un linguaggio che rivela una nuova personalità di regista.

A Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin, autori del film «The little fugitive» per la purezza del racconto in cui sono risolti da una delicata intuizione psicologica del mondo infantile, gli elementi di una cronaca quotidiana.

A John Huston, regista del film «Moulin Rouge» per la nobiltà dell'impegno e il calore con cui ha fuso nella biografia di Toulouse Lautrec gli stimoli della sua arte in uno spettacolo di raro splendore cromatico.

A Marcel Carné, regista del film di co-produzione franco-italiana «Teresa Raquin», che traendo ispirazione da un personaggio e da una vicenda della narrativa veristica dell'Ottocento, coraggiosamente ne ha espresso gli equivalenti attuali in un'analisi dei sentimenti che rivela tipiche ambiguità dell'anima moderna.

Ad Alexander Ptuscko, regista del film «Sadko» per la ricchezza e la fantasia di uno spettacolo che compone in un ritmo felice ed estroso tradizionali elementi della favolistica popolare russa, dell'opera e del balletto.

La Giuria ha inoltre deliberato di assegnare i seguenti Leoni di bronzo:

A Rafael Gil, regista del film «La guerra de Dios» che descrivendo fedelmente la vita di un villaggio di minatori, indaga nel quadro di drammatici conflitti, il caso di coscienza di un giovane sacerdote.

A Samuel Fuller, regista del film «Pickup on south street» per il ritmo narrativo e l'abilità tecnica che infonde ad un'opera di genere poliziesco una notevole tensione emotiva, arricchendola di vive notazioni ambientali ed umane.

A Yves Allegret, regista del film di co-produzione franco-messicana «Les orgueilleux», che attraverso la penetrante definizione di un paese tropicale, ha saputo rappresentare l'influsso dell'ambiente sull'insabbiamento morale dei protagonisti.

A Tom Payne, regista del film «Sinha Moça» per un'opera che conferma il notevole progresso raggiunto dalla nascente cinematografia brasiliana.

La Giuria ha inoltre attribuito i premi Volpi per l'interpretazione rispettivamente a:

Lilly Palmer nel film «The fourposter» e a Henry Vilbert nel film «Le bon Dieu sans confession».

IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

L'ESTETICA DEL MARXISMO

La lettura delle opere di György Lukács, pensatore di forte tempra e scrittore di grande efficacia, desta immediatamente impressione di duplice ordine che un più approfondito esame non solo non elimina, ma anzi più radicalmente convalida. Considerato come il più grande, o almeno uno dei più grandi pensatori marxisti viventi, Lukács si è impegnato particolarmente a fondare una estetica, e una conseguente critica d'arte e letteraria, conforme alla generale visione che del reale e della vita il marxismo propugna, ed ha a tale riguardo composto saggi di grande importanza, di cui parecchi ormai tradotti in italiano e quindi largamente accessibili, riuscendo ad affermarsi come rappresentante di alta autorità di un certo criterio di indagine e di valutazione. Ma, proprio perchè il suo pensiero è tanto lontano da quel banale logicizzare che si rinviene nei troppi mediocri militanti in ogni schiera ideologica, si nota subito, con fastidio che col procedere della lettura e della analisi viene sempre più confermato, come Lukács si attenga a un linguaggio che non appare criticamente il più maturo, così angoloso e carico come è di affermazioni preconcepite, dogmaticamente proposte o comunque male chiarificate. Il pensiero occidentale, con qualunque animo si voglia valutarlo, può vantare una ben altra perspicacia, una ben altra accortezza critica; e se questa forza critica, divenendo ipercritica, giunge ad essere infine più che una forza un impedimento, tuttavia parte, restandone espressione, dalla esigenza di eliminare coscientemente ogni gratuità e di accogliere unicamente ciò che, al vaglio più spietato della ragione coerentemente in se stessa fondata, possa ancora risultare accettabile. Le esagerazioni che storicamente si sono date su tale cammino, fino all'isterimento del pensiero stesso in sè riflesso a cercare quella assolutezza che la propria determinazione cosmica e storica non potrà mai consentire, non sono in grado, nonostante la loro gravità, a convincere che la strada da percorrere per il pensiero umano debba essere un'altra. Per questo il modo di procedere di Lukács, che si dimostra troppo convinto della propria verità, subito non sod-

disfa; e più ponderatamente si trova infatti come egli, appena sfiorandole e non avvertendone la grande validità problematica, passi accanto a questioni di fondamentale rilievo senza soffermarvisi, dandole per risolte o drasticamente risolvendole; e tale appunto tanto più appare necessario rivolgere a Lukács, in quanto egli tiene a dichiararsi non fuori ma in continuazione della grande tradizione di pensiero che è, strutturalmente, tradizione di pensiero razionalistico.

D'altro lato, però, pur ferma restando e semmai accentuandosi questa riserva che investe tutta la filosofia di Lukács, nei suoi moventi, nel suo sviluppo e nei suoi risultati, si ha, con altrettanta immediatezza, la chiara impressione di aver di fronte un pensatore rude, sì, ma di salde e precise idee, ampiamente discutibile per la sua scarsa preoccupazione di dialettica rifinitura, discutibile ancora per la sostanza intrinseca di quanto viene asserendo, ma appunto degno di discussione perchè capace di proporre, come nessuno o pochi altri attualmente si mostrano in grado di fare, una sicura prospettiva per affrontare i problemi della estetica e della critica alla luce del criterio fondamentale proprio del materialismo dialettico. La positività del pensiero di Lukács sta proprio nell'aver egli capito la necessità di precisare la posizione del nuovo materialismo rispetto alla estetica e alla critica, e nell'esser riuscito a fornire la ricercata precisazione, avvalorandola in pari tempo con saggi di critica in atto che, oltre a costituire gran parte della sua attività, a giusto motivo vengono considerati modelli esemplari in tal senso. Pertanto, la polemica anche dal materialismo dialettico suscitata su formalismo e contenutismo, su astrattismo e realismo in arte, e così via, trova in Lukács uno dei più forti incrementi per quella chiarificazione delle posizioni ideologiche che è premessa indispensabile perchè la polemica stessa si elevi dal solito scadente piano della schermaglia puramente verbale a quello di una vera battaglia di idee che risulti proficua per la comprensione dei fatti d'arte.

La visione della realtà, e dell'arte in ispecie, professata da Lukács era già in Italia ben nota, per le varie traduzioni che si erano fatte di alcuni fra i suoi scritti più

significativi; ma in nessun luogo, forse, risulta tanto evidente quanto nel saggio di *Introduzione agli scritti di estetica di Marx e di Engels* (pp. 23/55) che apre il volume dedicato a *Il marxismo e la critica letteraria*, anche esso tradotto recentemente nella nostra lingua (traduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1953, 8°, p. 472). Si tratta, in questo libro, di una raccolta di scritti composti in varie epoche, cui è premessa una prefazione (pp. 9/18) compilata appositamente per la edizione italiana. I diversi saggi, tutti di notevole ampiezza e di vigorosa fattura, chiarificano nei molteplici aspetti la teoria estetica di ispirazione marxistica che Lukàcs ha sviluppato; il primo saggio invece, risultando di interesse speculativo più manifesto ed essendo in pari tempo il più recente, cioè del 1945, chiarifica sinteticamente la stessa visione nella sua organicità, ed appare quindi il più significativo. Concepito come illustrazione degli scritti estetici dei due capo-scuola Marx ed Engels, esso consente di ben ravvisare il grado di esplicitazione fornito da Lukàcs alle idee estetiche di Marx e di Engels, restate in forma espressiva embrionale e disorganica. La prima preoccupazione di Lukàcs, infatti, è quella di ricordare come nessuno dei due classici del marxismo abbia scritto opere di dichiarato argomento estetico o critico, per cui è necessario ricostruire il loro pensiero al riguardo desumendolo da lettere o da appunti o da passi di opere di diverso tema che tuttavia tocchino problemi estetici o critici. Questo però non implica mancanza di unità sistematica del loro pensiero anche a tale proposito, come lo scarso peso quantitativo, specie in Marx, di scritti filosofici, non implica mancanza di sistematicità a tutto il loro pensiero come visione organica del reale. Questa visione, che è storicistica perchè resta sempre aderente al processo unitario della storia, ma non è relativistica perchè strutturalmente dialettica, cioè portata a riconoscere come unitariamente inscindibili assoluto e relativo in quanto ogni fatto legato a circostanze spazialmente e temporalmente determinate mantiene validità assoluta, per necessaria conseguenza rifiuta isolamento e autonomia di sviluppo sia alla scienza nella sua genericità e nelle sue ramificazioni, sia all'arte. «L'evoluzione di tutti questi campi è determinata dal corso della storia della produzione sociale nel suo insieme, e solo su questa base possono essere spiegati in modo veramente scientifico i mutamenti e gli sviluppi che si manifestano in ognuno di essi» (p. 24). Più precisamente, «Marx ed Engels negano... che sia possibile spiegare l'evoluzione della scienza o dell'arte esclusivamente, o anche solo principalmente, a partire dai loro rapporti immanenti. I quali esistono certamente nella loro realtà oggettiva, ma solo come momenti del rapporto storico, del-

l'insieme dell'evoluzione storica, mentre all'interno di questa il ruolo principale, nel complesso sviluppo delle azioni e reazioni, spetta al fattore economico, allo sviluppo delle forze produttive» (p. 25).

In questo quadro rientra anche la essenza e la formazione dell'arte in genere e della letteratura, di cui qui è oggetto, in specie. E si tratterà, in visione di insieme, di trovare le leggi specifiche che costituiscono i principi peculiari della estetica e della critica marxistica. Pertanto, mentre vige in alcuni marxisti occidentali il criterio di mantenere la indagine, sia estetica sia storiografica o altro, su terreno fenomenologico metafisicamente indifferenziato, Lukàcs tiene pregiudizialmente a fissare l'aggancio sistematico alla sua specifica visione estetica; e confermando, secondo integra ortodossia marxistica, la economia come principio direttivo del processo storico, apre la via a quel determinismo meccanicistico che pure intende combattere e dal quale vuole rifuggire. Il caso particolare della estetica e della critica è forse proprio quello che con maggiore evidenza riesce a segnalare bontà e limiti di una simile generale impostazione. «È noto che il materialismo storico scorge nella base economica il principio direttivo, la legge determinante dello sviluppo storico. Dal punto di vista di questa connessione col processo di sviluppo, le ideologie — tra cui l'arte e la letteratura — figurano soltanto come superstruttura che lo determina in via secondaria» (p. 26). Ora, dire che solo «agli occhi del marxismo volgare la superstruttura è un effetto causale, meccanico, dello sviluppo delle forze produttive», mentre «invece il metodo dialettico ignora completamente siffatti rapporti», e «il materialismo storico afferma con particolare insistenza che, in un processo così multiforme e stratificato qual'è la evoluzione della società, il processo totale dello sviluppo storico-sociale ha luogo dappertutto sotto forma di un complesso intrico di azioni e reazioni scambievoli» (p. 26), indica solo che la difficoltà è stata segnalata, non risolta; il marxismo, come lo concepisce Lukàcs, è ben altro che una dottrina sociologica, cioè una fenomenologia storico-sociale; è una visione organica che, per imporsi davvero come tale, gli «intrichi» deve non solo segnalarli ma risolverli; e per il marxismo, che a base determinante dello sviluppo storico pone la economia, è assai difficile sfuggire qui, per dare coerente soluzione, alla presa del meccanicismo. Che Lukàcs a questo si ribelli non vuol dire che egli ne sia davvero fuori, ma indica essenzialmente il gran vigore morale della sua personalità.

Posto, comunque, questo orientamento metodologico che riconosce ai singoli sviluppi, politico, giuridico, religioso, letterario, artistico e così via, la possibilità di reagire su

quello economico, la cui necessità, tuttavia, già per Engels « sempre si afferma *in ultima istanza* » (citato p. 27), Lukàcs ritiene che alla energia creatrice dell'uomo sia attribuita una parte « straordinariamente grande » del processo storico. L'uomo è, infatti, quello che da se stesso si è creato differenziandosi col suo lavoro dalle bestie, trasformandosi, quale prima non era, in uomo; e questo vale anche per la estetica, in ordine alla quale Marx afferma la educazione del senso umano come fruizione della intera ricchezza della realtà umana e naturale. Questo comporta una relativa autonomia della attività spirituale dell'uomo, anzitutto dell'arte e della letteratura. « Abbiamo già indicato che questa autonomia è relativa, che essa non comporta in alcun modo il ripudio della priorità della base economica. Da ciò tuttavia non consegue che quel convincimento soggettivo per cui ogni sfera della vita spirituale si evolve spontaneamente, sia una mera illusione. Questa autonomia è oggettivamente fondata sull'essenza dell'evoluzione, sulla divisione sociale del lavoro » (p. 28). Il riconoscimento della autonomia di sviluppo delle singole branche della vita spirituale giunge fino a negare implicazione dello sviluppo stesso con il progresso economico della società. « Non è affatto necessario che ogni ascesa economico-sociale si trascini inamovibilmente dietro un'ascesa della letteratura, dell'arte, della filosofia ecc.; non è affatto necessario che una società più progredita di un'altra dal punto di vista sociale abbia inamovibilmente una letteratura, un'arte, una filosofia più avanzate di questa » (pp. 29/30). Tradendo in tal modo il suo principio fondamentale, che per affermarsi « *in ultima istanza* » non può mai essere smentito, il marxismo torna a contraddirsi come sistema e ripropone la istanza sociologica che in fondo, per la sua stessa validità, gli è più propria; solo conforme a criterio sociologico, infatti, può riconoscersi bontà a quanto Lukàcs di lì a poco viene proponendo, che cioè « come il principio dell'ineguaglianza di sviluppo si manifesti in un campo e in un periodo qualsiasi della storia delle ideologie, è una questione storica concreta cui il marxista può rispondere solo in base a una concreta analisi della situazione concreta » (pp. 30/31).

Lo squilibrio fra il marxismo come sistema organico di concezione unitaria, se pur dialettica, del reale, e il marxismo come programma preciso e delimitato di indagine sociologica per la formulazione di leggi non meccanicamente anticipatrici del futuro ma chiarificatrici di situazioni storicamente date e, analogicamente, delle probabili situazioni future, scgna ancor più l'andamento del pensiero di Lukàcs nel suo ulteriore argomentare. La letteratura e l'arte devono, per propria essenza, studiare la « sostanza umana dell'uomo », difenderne la integrità contro tutte

le ideologie che la deformano e la umiliano; e poichè la società capitalistica assomma in sé tutte queste inumane ideologie, « ogni vero artista o scrittore è un avversario istintivo di tali deformazioni del principio umanistico, indipendentemente dal grado di consapevolezza con cui si rende conto di tutto ciò » (p. 33). Su questa strada di integro umanesimo, il marxismo non è che l'erede, su piano qualitativamente superiore, dei grandi movimenti storici a base umanistica che l'hanno preceduto; ed esso quindi rivendica lo sviluppo armonico e totale dell'uomo, contro la tendenza capitalistica allo smembramento della concreta totalità in astratte specializzazioni. Uno dei punti capitali è proprio questo, e infatti « Marx ed Engels chiedevano agli scrittori del loro tempo di prendere posizione contro gli effetti deleteri e avvilenti della divisione capitalistica del lavoro e di cogliere l'uomo nella sua essenza e totalità » (p. 35).

D'altro lato, per fissare un criterio storiografico di indagine, pur avendo la consapevolezza di non aver neppure lontanamente esaurito ogni problema, Marx stima di estrema importanza lo studio delle premesse storiche e sociali del formarsi e dello svilupparsi della letteratura. Al di là, infatti, resta ancora il problema, o il complesso di problemi, che vanno fino alla essenza della cosa, problemi che Marx stesso, qui citato, sa individuare con forte sintetico acume. Per lui, trattandosi della Grecia, « la difficoltà non consiste nel capire che l'arte e l'epica greca sono legate a certe forme di sviluppo sociale. La difficoltà è che esse continuano a suscitare in noi un godimento artistico e a valere sotto certi rapporti come norma e modello ineguagliabile » (p. 37). Si tocca qui la essenza estetica dell'opera d'arte; e Lukàcs, concludendo che « la via che conduce alla questione della forma artistica deve passare di qui », commenta: « La risposta data da Marx solleva due grandi complessi di problemi concernenti l'essenza estetica di ogni opera d'arte, di ogni epoca: che cosa significa il mondo così rappresentato dal punto di vista dell'evoluzione dell'umanità? E in che modo l'artista rappresenta, nel quadro di questa evoluzione, uno dei suoi stadi? » (p. 37). Il materialismo dialettico trova risposta a tali quesiti nell'ambito del suo realismo conoscitivo, per cui « ogni presa di coscienza del mondo esterno non è altro che il riflesso della realtà, esistente indipendentemente dalla coscienza, nei pensieri, nelle rappresentazioni, sensazioni ecc. degli uomini » (pp. 37/38). La creazione artistica non è, in fondo, che una presa di coscienza del mondo esterno, ed essa, « in quanto è una forma di rispecchiamento del mondo esterno nella coscienza umana, rientra dunque nella teoria generale della conoscenza propria del materialismo dialettico » (p. 38). Quale sia,

però, la sua nota peculiare, ciò appunto che la rende arte differenziandola dalla conoscenza scientifica, è problematico individuare nel conteso dello scritto di Lukàcs, chè i chiarimenti da lui in seguito forniti per specificare queste norme speciali dell'arte non riescono, esaurientemente, a segnalarne la particolare essenza.

La teoria estetica di Lukàcs, che qui viene meglio puntualizzata, è radicalmente realistica. «La meta di pressochè tutti i grandi scrittori fu la riproduzione artistica della realtà; la fedeltà alla realtà, l'appassionato sforzo di restituirla nella sua totalità e integrità, furono per ogni grande scrittore (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj) il vero criterio della grandezza letteraria» (p. 39). E in dire ciò il marxismo non vanta alcuna innovazione radicale, ma solo fedeltà a una tradizione ulteriormente integrata ed evoluta; nel campo della estetica e della critica il marxismo riconosce solo di aver elevato «alla sfera della chiarezza concettuale quei principi fondamentali dell'attività creativa che vivono da secoli nei sistemi dei migliori pensatori e nelle opere dei più grandi artisti e scrittori» (pp. 39/40). Per questo, trovato il criterio nel rispecchiamento totale e integrale della realtà, occorre indicare quale sia tale realtà; trasferito nell'oggetto da riprodurre il fondamento ultimo dell'arte, è necessario segnalare la essenza di questo oggetto. Ora anzitutto, «mentre l'estetica marxista pone il realismo al centro della teoria dell'arte, essa combatte aspramente al contempo ogni e qualsiasi naturalismo, ogni tendenza che si appaghi della riproduzione fotografica della superficie immediatamente percepibile del mondo esterno» (p. 40). Ancora, «l'estetica del marxismo combatte al tempo stesso, con altrettanta asprezza, un altro falso estremo, e cioè quella concezione la quale, muovendo dal concetto che ci si deve astenere dal copiare pedissequamente la realtà e che le forme artistiche sono indipendenti da questa realtà superficiale, arriva al punto di attribuire, nella teoria e nella prassi, un'indipendenza assoluta all'arte e alle forme artistiche; di considerare come fine a se stessa la perfezione delle forme, e quindi la ricerca di tale perfezione, prescindendo così dalla realtà, fingendo di essere indipendente da essa e arrogandosi il diritto di trasformarla e stilizzarla a piacere» (p. 40). Al contrario, in continuità con le opinioni dei «veri grandi della letteratura universale», il marxismo riconosce che «il compito dell'arte è la rappresentazione veritiera e fedele della realtà nella sua totalità e l'arte è altrettanto distante dalla copia fotografica quanto dal puro gioco, così vacuo in ultima istanza, con le forme astratte» (pp. 40/41). «L'arte vera aspira... alla massima profondità e comprensione, a cogliere la realtà nella sua totalità onnicomprensiva. Cioè essa indaga, pe-

netrando il più possibile in profondità, quei momenti essenziali celati dietro la superficie, ma non li rappresenta in modo astratto, separandoli e contrapponendoli ai fenomeni, bensì raffigura proprio quel vivo processo dialettico per cui l'essenza trapassa in fenomeno, si rivela nel fenomeno, nonchè quell'aspetto dello stesso processo per cui il fenomeno tradisce nella sua mobilità la sua propria essenza. D'altro lato, questi singoli momenti non soltanto contengono in sé un moto dialettico, un continuo trapasso, ma si trovano in continua azione e reazione reciproca, essendo momenti di un processo che si riproduce ininterrottamente. L'arte vera rappresenta dunque sempre la totalità della vita umana nel suo moto, nel suo svolgersi ed evolversi» (p. 42). Ora, «contrariamente alla scienza, che risolve tale movimento nei suoi elementi astratti e intende definire concettualmente l'azione reciproca di questi elementi, l'arte lo fa intuire sensibilmente in quanto movimento, nella sua vivente unità» (p. 42). La distinzione fra scienza e arte è dunque la distinzione stessa esistente fra concettualizzazione e intuizione sensibile; e qui emerge la categoria del *tipo*, che è una delle più importanti della sintesi artistica, tanto che Lukàcs ricorda come «non a caso... Marx ed Engels si richiamano in prima linea a questo concetto quando si tratta di definire il vero realismo» (p. 42). Il *tipo*, marxisticamente, non è il modello astratto idealizzato, nè l'elemento medio in una massa; invece, «il tipo viene caratterizzato dal fatto che in esso convergono e si intrecciano in vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita; tutte le contraddizioni più importanti, sociali e morali e psicologiche, di un'epoca. ...Nella raffigurazione del tipo, nell'arte tipica, si fondono la concretezza e la norma, l'elemento umano eterno e quello storicamente determinato, l'individualità e l'universalità sociale. Perciò, nella creazione di tipi, nella presentazione di caratteri e di situazioni tipiche, le più importanti tendenze dell'evoluzione sociale ricevono un'adeguata espressione artistica» (p. 43). Per questo, «non è affatto necessario, a nostro parere, che il fenomeno reso sensibile dall'arte sia attinto dalla vita quotidiana, e nemmeno dalla vita reale in generale. Vale a dire: anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica, la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la concezione marxista del realismo». Però, «naturalmente c'è fantasia e fantasia, fantastico e fantastico. Per cercare un criterio di distinzione dobbiamo ritornare alla tesi fondamentale della dialettica materialistica: il rispecchiamento della realtà» (p. 44).

Il concetto di *tipo* soccorre in tal modo a mettere in risalto la peculiarità dell'estetica

marxistica, per la quale « l'arte deve rendere sensibile l'essenza », e « il tratto dominante dei grandi realisti è... il tentativo appassionato e senza riserve di abbracciare e di rendere la realtà così come essa è oggettivamente nella sua essenza » (p. 45). Tutto ciò non « sottovaluta la parte del soggetto e l'efficacia del fattore artistico soggettivo nella creazione delle opere d'arte ». Infatti, « se non crediamo che il soggetto artistico « crei » *ex nihilo* qualcosa di radicalmente nuovo, ma ci rendiamo conto che egli scopre un'essenza che esiste indipendentemente da lui, ma che non è accessibile a tutti e resta a lungo celata anche al più grande artista; non per questo l'attività del soggetto viene a cessare, nè viene neppure menomamente inficiata » (p. 45). E Lukács conclude: « Se dunque l'estetica marxista identifica il massimo valore dell'attività creatrice del soggetto artistico nel fatto che questi assume nelle sue opere il processo sociale universale e lo rende sensibilmente, sperimentalmente accessibile; e che in tali opere si cristallizza l'autocoscienza, il risveglio alla coscienza dello sviluppo sociale; ciò non implica una sottovalutazione dell'attività del soggetto artistico, ma anzi una valutazione così alta come non vi fu mai » (pp. 45/46). E ancora: « Se... il marxismo sottolinea l'oggettività più radicale ed estrema della conoscenza e della rappresentazione artistica, insiste al tempo stesso anche sull'indispensabile ruolo del soggetto creatore. Poiché questo processo, questo graduale accostamento della riposta essenza, è un cammino aperto soltanto ai geni artistici più grandi e perseveranti. L'oggettivismo della scienza marxista giunge al punto di non riconoscere nemmeno all'astrazione — all'astrazione veramente significativa — la qualità di mero prodotto della coscienza umana, dimostrando invece (specialmente per le forme primarie del processo sociale: le forme economiche) come l'astrazione venga operata dalla realtà sociale stessa sui suoi oggetti. Ma per poter seguire questo processo di astrazione con intelligente fantasia, districare i suoi viluppi e concentrare in figure e situazioni tipiche il fitto tessuto del processo generale: per questo ci vuole un grande genio artistico » (p. 46).

D'altro lato, l'artista che indaga e svela l'essenza della realtà, non è spettatore indifferente dei fatti che osserva ed esprime, a meno che non intenda evadere dai grandi problemi della vita e dell'arte, ma sempre esprime opinioni, aspirazioni, desideri suoi propri; e questo conduce all'altra questione dell'arte a tesi, tanto più pressante per il marxismo in quanto esso da un lato riconosce l'oggettività come effettiva essenza estetica, e d'altro lato afferma come illusoria la ricerca di impassibilità personale di fronte agli eventi vissuti e narrati. E Lukács la risolve richiamandosi particolarmente a Engels,

il quale « spiega assai chiaramente come la tesi sia conciliabile con l'arte e l'aiuti a produrre le più grandi creazioni solo allorchè sorge organicamente dall'essenza artistica dell'opera, dalla raffigurazione artistica, cioè — conformemente a quanto si è detto prima — dalla realtà stessa, di cui è il rispecchiamento dialettico » (p. 49). Ciò premesso, la conclusione è ormai ovvia. « Quali sono quelle tendenze fondamentali su cui lo scrittore deve prendere posizione se vuole essere artista vero? Sono le grandi questioni del progresso umano. Nessun grande scrittore può restare indifferente di fronte ad esse, e senza un'appassionata presa di posizione nei loro confronti non è possibile creare tipi autentici, nè si dà vero realismo. Senza una siffatta presa di posizione lo scrittore non saprà mai distinguere l'essenziale dal non essenziale. Poichè dal punto di vista della totalità dello sviluppo sociale la possibilità di operare una giusta distinzione è preclusa allo scrittore che non si entusiasma per il progresso, che non detesta la reazione, che non ama il bene e non ripudia il male » (p. 49).

Qui lo stesso Lukács si avvede della grave difficoltà che si incontra a portare il suo ragionamento alle estreme conseguenze. « Sembra, a voler seguire questo ragionamento, che ogni grande scrittore debba avere una concezione progressiva del mondo in filosofia, sociologia e politica »; ciò che apertamente contraddice alla realtà storica dei fatti, chè « nè Shakespeare, nè Goethe, nè Walter Scott, nè Balzac ebbero una posizione politica di sinistra » (p. 49), pur essendo grandi realisti. La questione viene profondamente analizzata da Marx e da Engels, i quali si richiamano a quella che Lukács definisce « onestà estetica incorruttibile, e spoglia di ogni vanità, degli scrittori e degli artisti veramente grandi ». E specifica: « Per costoro la realtà, così come essa è, così come si è loro rivelata nella sua essenza in seguito a faticose e profonde indagini, si antepone a tutti i loro desideri più cari, più intimi, più personali. L'onestà propria del grande artista consiste appunto nel fatto che, non appena l'evoluzione di un personaggio viene a contraddire le concezioni illusorie per amor delle quali esso si era formato nella fantasia dello scrittore, questi lascia che il personaggio in questione si evolva liberamente fino alle conseguenze estreme, senza minimamente curarsi che i suoi più profondi convincimenti svaniscano così in fumo, perchè sono in contraddizione con la vera e profonda dialettica della realtà. Tale è l'onestà che possiamo constatare e studiare in Cervantes, Balzac, Tolstoj » (pp. 50/51). Pertanto, si può dire che nei grandi autori il realismo trionfa anche al di là della professione di fede politica degli autori stessi, come ad esempio avviene in Balzac, scrittore

prediletto da Marx e, in conseguenza, dai suoi diretti e lontani discepoli.

In sintesi, per Lukàcs « grandezza artistica, realismo autentico e umanesimo sono indissolubilmente uniti. E il principio unificatore è proprio quello che si è detto: la preoccupazione dell'integrità dell'uomo. Questo umanesimo conta tra i principi fondamentali più importanti dell'estetica marxista » (p. 53). Ed egli conclude, ritornando al punto dove aveva preso le mosse, riconfermando la sistematicità della concezione materialistica della storia, in seno alla quale vigono, in continuo convergere, l'apprezzamento estetico e quello storico più comprensivo.

La dottrina realistica di Lukàcs riesce così a dare corpo effettivo a quella estetica marxistica di cui si è anche negata non solo la storica già definita formulazione ma anche la stessa possibilità. Questa possibilità viene qui non solo dimostrata già ipoteticamente valida, ma superata nella realizzazione di una ben compiuta visione dottrinarla. Quello che importa, tuttavia, è scorgerne la fondatezza e la efficacia, naturalmente riguardo al peculiare problema umano che è proprio della estetica trattare. E qui, nella vigorosa formulazione di Lukàcs, si sente in tutta la sua pienezza il forte senso morale proprio del materialismo storico, che non vuole che l'uomo venga sfruttato dall'uomo, ed esige, quindi, che ogni uomo cosciente denunci l'offesa alla umanità che così viene compiuta e, solidamente con gli altri uomini coscienti, lotti per l'avvento di una migliore umanità dove tutti siano davvero uomini, e tanto più quindi esige, da parte di coloro che sanno più a fondo indagare e più efficacemente esprimersi, che essi più degli altri favoriscano il progresso storico dell'umanità. Nel marxismo, e in Lukàcs in specie, si ha quello stesso atto di condanna che già si aveva in molti dei grandi del pensiero, infastiditi per il vano baloccarsi dei creatori di favole in un mondo che di continuo rischia di cadere preda del male e richiede a tutti i capaci ed onesti lo sforzo più grande perché sia il bene, invece, a trionfare; quell'atto di repulsione e di condanna che per primo compì Platone, quando dichiarò di non volere nel suo Stato né artisti né poeti, neppure il sommo poeta, venerato per tale, ricoperto di alloro e di ogni onore, ma cacciato via lontano come oggetto inutile e dannoso. Il troppo insistere sul formalismo estetico nel pensiero occidentale dell'ultimo secolo aveva, in realtà, portato a una rarefazione tale nella considerazione dei fatti d'arte, che un brusco richiamo alla realtà umana, prima ancora che specificamente estetica, dei fatti stessi era necessario e improrogabile. Questo richiamo è stato compiuto con particolare energia dal materialismo storico, ed è questa soprattutto la grande efficacia, la grande vitalità della sua estetica.

Ma se ci si addentra a analizzare il portato concettuale dell'estetica del materialismo estetico, anche e tanto più nella formulazione di Lukàcs, si nota il fondamentale equivoco di voler trasporre quel richiamo umano che la sostanzia su piano estetico, di voler farne il canone estetico fondamentale. Si rileggano le parole di Lukàcs, e si noti come egli si dimeni per sfuggire alla stretta del suo stesso realismo, si noti con quanta tenacia, più che con abilità, egli cerchi di salvare la libera facoltà creatrice dell'artista, di scindere contenuto ideologico e bontà artistica dell'opera, insomma di non rendere assoluto il suo realismo. Ma se il suo realismo deve essere effettivo e coerente, allora ben difficilmente Lukàcs potrà salvare e scindere, potrà cioè andare oltre la individuazione della esigenza ancora insoddisfatta di dare fisionomia sua propria alla attività estetica. Ciò che fa arte l'arte è qualche altra cosa dal contenuto umano della stessa, è qualche altra cosa dalla sua adesione, più o meno consapevole nell'artefice, al processo storico in atto, è qualche altra cosa dalla indagine e dallo svelamento della essenza ultima della realtà storica. Di fronte a un autore cieco a questa luce umana si ha diritto di alzare una condanna morale che colpisce la sua stessa dignità di uomo; ma se egli artisticamente è davvero grande sarà altrettanto necessario riconoscergli questa non morale ma estetica grandezza. Se, pertanto, si era troppo insistito sulla autonomia dei valori estetici, fino alle ultime astrattezze del più vacuo formalismo, su quella autonomia bisogna ancora puntare, se si vuole ancora mantenere la distinzione che realmente vige tra forma e forma di attività umana.

Lukàcs, e prima di lui Marx ed Engels, avvertono bene la vera essenza del problema, ma poi lo affrontano in termini non propri; forte nel suo spirito di sistema, e preoccupato su ogni altra cosa di bene inserire la concezione estetica nella più organica visione di tutto il reale, Lukàcs non può, effettivamente, segnalare la peculiare essenza dell'arte, e tutti i suoi sforzi per disancorare la attività creatrice dell'arte dal determinismo economico non possono andare oltre l'attestato di una sensibilità critica e morale assai desta, anche se in fondo non produttiva nel senso voluto. La bontà dell'insegnamento che l'opera di Lukàcs fornisce, in definitiva, è proprio questa, nell'aver egli saputo fondare una estetica marxistica, e nell'aver così potuto proficuamente avanzare istanze critiche ben precise al formalismo estetico, denunciando al tempo stesso, proprio in virtù della esplicazione da lui fattane, i limiti sistematici della stessa concezione di cui con tanta autorità si fa propugnatore.

LUIGI QUATTROCCCHI