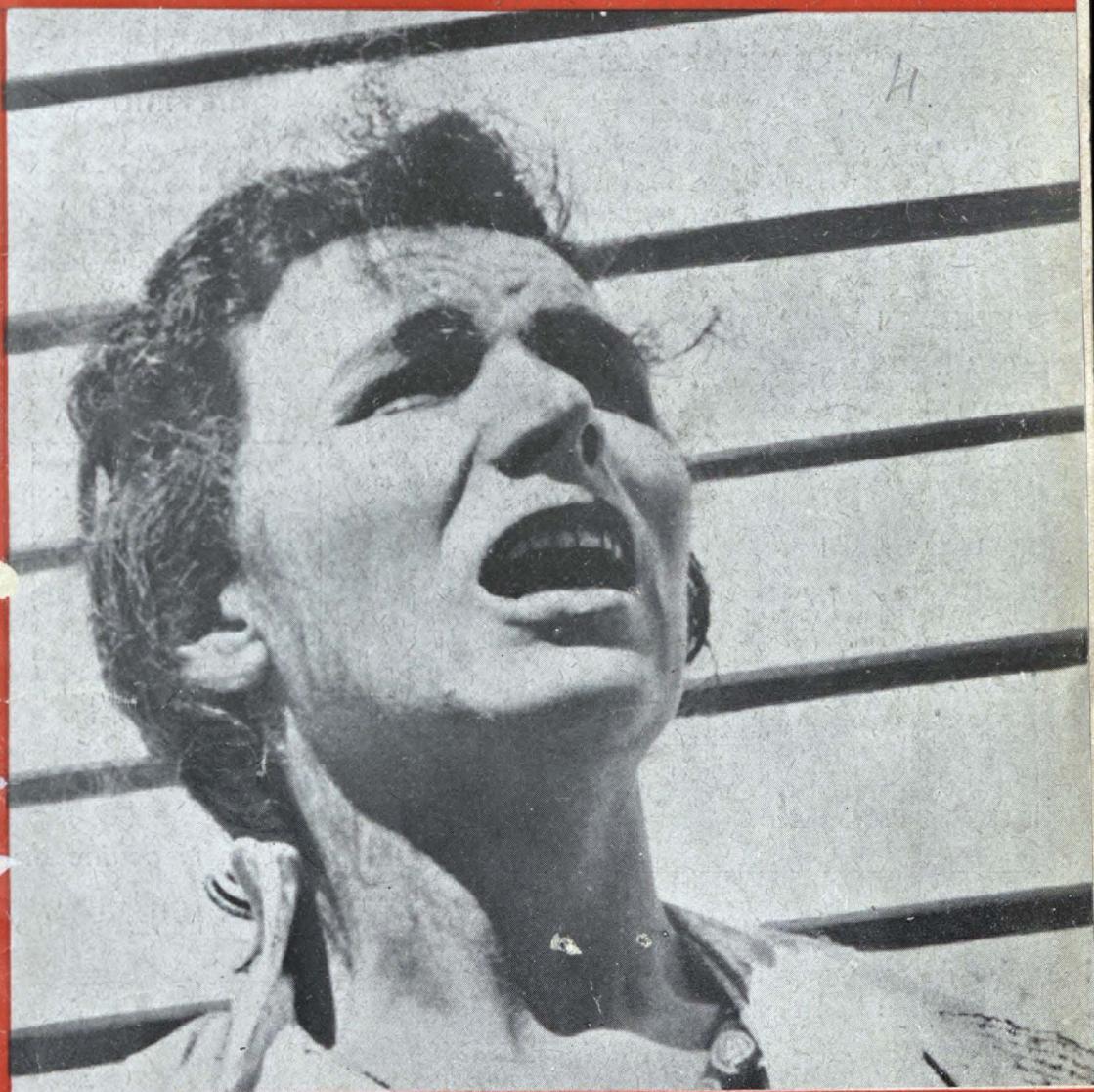


FILMCRITICA

mensile della federazione italiana dei circoli del cinema

direttore EDOARDO BRUNO

2190



LIRE 100

2

Balázs, Eisenstein,
Barbaro, Chiarini, Cosulich,
Jacchia, Lizzani, Marinucci, Tosi

FILMCRITICA

mensile della federazione italiana
dei circoli del cinema

VOLUME 1, numero 2

GENNAIO 1951

CONTIENE,

| | |
|---------------------------------------|---------------|
| GLI IGNORANTISTI | * 33 |
| NOTA A FRANCESCO | Chiarini 35 |
| CENSURA? | Marinucci 37 |
| ADDIO DOCUMENTARIO | Lizzani 38 |
| CINEMA CINESE | Jacchia 40 |
| RICORDO DI S. A. LUCIANI | Barbaro 43 |
| MATERIA E TEMA | Balázs 46 |
| DICKENS E IL CINEMA AMERICANO | Eisenstein 50 |
| MIRACOLO A MILANO | 53 |
| ANNA SZABÓ E CANTANDO LA VITA È BELLA | Cosulich 54 |
| I FILM | Bruno 59 |
| IL CINEMA E L'UOMO MODERNO | Tosi 65 |

Gli articoli pubblicati non impegnano necessariamente la F. I. C. C.
Direz., Amministr. e Pubblicità: V. Saffi 20 - Tel. 58.71.19 - Roma

Redazione: Via Nazionale 46 - Telefono 48.09.72

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

abbonamento annuo lire mille

Gli abbonamenti si versano sul C. C. Postale N. 1/33033
o presso le segreterie dei Circoli del Cinema. - Sped. Abb. P. G. III

COPERTINA: "Native Land", di Paul Strand: un film indipendente
americano, inedito in Italia che esamineremo nel prossimo numero.

Olivetti

presenta

Lettera 22



"Una macchina da
scrivere nelle nostre
case,,,

GLI IGNORANTISTI

I tempi camminano e cambiano. I problemi della cultura cinematografica si pongono oggi in un modo profondamente diverso da quel che poteva aversi in passato. Lo si è visto quando — dovendosi difendere l'esistenza stessa della cinematografia nazionale — larghi strati di pubblico, di quel pubblico cinematografico che molti davano per definitivamente conquistato dalla produzione di Hollywood, si unirono ai cineasti, ai tecnici, ai produttori, nel chiedere e nell'imporre la salvezza della nostra industria del film. Lo si vede sempre di più in questi mesi, in cui abbiamo assistito al progressivo aumento delle programmazioni dei film italiani, al diminuito reddito unitario delle troppe pellicole americane in circolazione, al cadere di molte reticenze che gruppi di esercenti ancora avevano verso la produzione nazionale, particolarmente la migliore. Un altro segno inequivocabile dei tempi che camminano è la crescente insoddisfazione di una parte sempre più numerosa e rilevante degli spettatori cinematografici per il troppo basso livello artistico e culturale di molti film, e come conseguenza, per la scarsa considerazione o il boicottaggio delle opere di valore.

L'attività dei Circoli del cinema, come organi divulgatori della cultura cinematografica, ha saputo inserirsi in questa situazione e portare il suo contributo, che diventa ogni giorno più significativo, al sostegno dei film migliori, all'elevazione del livello medio dello spettacolo cinematografico. Per questo nei Circoli del cinema si riuniscono oggi gli spettatori più attenti, più preparati, più coscienti, e queste associazioni culturali acquistano sempre maggior prestigio ed influenza non soltanto presso l'opinione pubblica e i larghi strati di spettatori indifferenziati, ma anche negli ambienti professionali e industriali del mondo cinematografico, presso gli esercenti che hanno in loro una collaborazione disinteressata per il successo dei film artistici e culturali.

Quest'opera, però, non può andare disgiunta dall'importantissima funzione che i Circoli del cinema devono svolgere presso i loro soci per lo studio e la divulgazione dei film «classici» della storia del cinema, dei film migliori di quelle cinematografie che per varie ragioni non sono presentati sugli schermi pubblici. Per questo, appunto, i Circoli del cinema che si sono dati un ordinamento unitario, che mantengono la loro attività sul terreno culturale, godono di particolari privilegi di cui hanno acquisito il diritto, sia per quel che riguarda la libertà di proiettare i film, sia per le tassazioni ridotte.

Oggi, gli avversatori palesi e inconfessati della diffusione della cultura cinematografica, tentano di arrestare questo movimento culturale in pieno sviluppo, col sottrargli e con rendergli difficile l'ottenimento di quei film che devono invece esser sempre presenti, nel complesso dell'attività di un Circolo, perchè rappresentano le forme più compiute del linguaggio cinematografico, la base culturale e storica per formarsi un gusto critico. Questi film, in altri tempi salvati dalla distruzione cui li avrebbero destinati gli speculatori e gli affaristi pronti a disfarsi di quelle che erano ormai per loro nient'altro che vecchie pellicole da cui non potevano ricavare più nulla, sono oggi un patrimonio artistico e culturale che deve essere messo a disposizione degli istituti e degli organismi che ne abbisognano per svolgere la loro funzione di divulgazione e di studio. Tanto più, si noti, che di fronte agli scarsissimi mezzi che lo Stato assegna per questi scopi, una delle risorse materiali realisticamente più rilevanti per garantire la conservazione, la riproduzione e l'arricchimento di questo patrimonio è proprio costituita dai Circoli del cinema che — tutti insieme — possono assumersi una parte non trascurabile di questi oneri, coscienti come sono di questo loro dovere morale, così come del loro diritto ad ottenere questi film.

Chiedano dunque i Circoli del cinema, attraverso l'organizzazione federale e con interventi diretti, che i film della Cine-

teca nazionale, presso il C. S. C., siano messi a loro disposizione. Riflettano sulla provocazione che vien loro fatta quando una cineteca privata, democratica al punto da non riunire il Consiglio di amministrazione nemmeno per eleggere le cariche sociali, offre loro film a condizioni che accettino clausole limitative della loro attività, ma in particolare che si stacchino dal complesso dei Circoli, dalla Federazione. Gli stessi film offerti, spariscono quando si sarebbero dovuti fornire non ad un piccolo gruppo ma a tutti i Circoli del cinema.

E' chiaro dunque l'intento: sgretolare la unità del movimento culturale che è oggi in primo piano nella diffusione della cultura cinematografica e nel dibattere i suoi problemi. Sviare l'attività dei Circoli del cinema nel vicolo cieco dell'erudizione filologica, riducendoli a sparuti gruppetti di contemplatori formalistici, completamente staccati dal vivo dello spettacolo cinematografico.

Ecco che cosa si propongono quelli che scrivono, scoprendo il loro gioco, che i Circoli sono troppo numerosi. Ecco il vero significato di affermazioni come questa che si è potuta recentemente leggere: «Un primo motivo di preoccupazione deriva dalla stessa importanza che i Circoli del cinema hanno assunto nella vita culturale della Nazione».

Di fronte a queste frasi non si può non ricordare quel che accadde nel Regno d'Italia, in varie provincie del meridione, quando alcuni «sovversivi» e poi lo stesso governo proposero l'introduzione della istruzione elementare obbligatoria. Si levarono gruppi di nobili e di intellettuali gridando allo scandalo, perchè «pretendere» di diffondere l'alfabeto e la cultura era troppo, era anticulturale! Furono soprannominati gli "ignorantisti".

Ve ne sono ancora, oggi, evidentemente. Hanno paura della cultura e si preoccupano che i Circoli del cinema abbiano assunto un'importanza nella vita culturale della Nazione.

*

FILMCRTICA

«orientare verso le migliori fortune del Cinema italiano le fresche e vive energie dei tanti appassionati dei Circoli del Cinema».

Vittorio De Sica

NOTA A FRANCESCO

di LUIGI CHIARINI

MI è capitato di vedere, nella settimana che precede il Natale, in un cinema quasi deserto, l'ultimo film di Rossellini: *Francesco, giullare di Dio*. L'ho veduto come un qualunque spettatore che si pone senza preconcetti e personalismi di fronte a un'opera, alla quale richiede idee, sentimenti, emozioni e per questo le si abbandona con onesta semplicità. E giacché le impressioni ricevute sono state assai diverse da quelle che mi aspettavo, sia per le critiche dei giornali che per il verdetto negativo della Giuria veneziana, e le immagini non sono sfarfallate via come il più delle volte avviene, ma sono rimaste e rimangono ancora nella mia mente con tutta la forza, che è bellezza, della loro significazione, non mi sembra inutile buttar giù qualche osservazione, lieto se essa potrà fare intendere a qualcuno che non lo ha inteso, il valore di un'opera che ha la sua importanza nella storia del cinema e nello sviluppo di quella originale personalità di regista che è Rossellini. Penso d'altronde che è assai più utile, e forse anche più difficile, intendere il linguaggio di un film che non coglierne i difetti e le manchevolezze misurandole col metro di una poetica e di una ideologia. Come se l'ufficiale medico alla visita di leva pretendesse di dare un giudizio sull'uomo e non su un torace, uno scheletro, un fegato od una milza.

Tra i nostri registi Rossellini è certamente quello cui spetta più a buon diritto il titolo di artista, qualora non si confonda, come troppo spesso accade nel cinema, l'arte col mestiere, con la tecnica e magari con la furberia. Degli stranieri gli si possono mettere accanto solo quei pochi registi che come lui e quanto lui hanno in dispregio le stereotipate formule industriali del successo e un'alta considerazione per la creazione artistica e il pubblico a cui l'opera si rivolge. Anche se questo pubblico, corrotto da una produzione « commerciale » e una critica che troppo spesso contribuisce alla confusione, gli dà delle amare delusioni. Rossellini, però, finora sembra non preoccuparsene: come ogni artista non va a rimorchio, ma fa da motore, impegnandosi per una strada sempre più difficile, che è la sua vera strada nonostante gli errori e le deviazioni, giacché anche quando è

mosso, forse, da considerazioni di opportunità finisce sempre e solo per servire il suo istinto di artista.

Fin da *Roma città aperta* appariva chiaro che egli non ha interesse a narrare storie più o meno complicate e artificiose, così care al pubblico borghese passato naturalmente dai romanzi d'appendice al cinema per risparmiarsi anche quella nobile fatica che è, comunque, leggere; Rossellini, che ha gli occhi ben aperti sul mondo a questo guarda e lo rappresenta, cogliendone gli aspetti essenziali nel suo mutevole flusso, alla luce di una coscienza d'artista. Volta a volta gli preme fissare certi fatti fondamentali, senza una tesi preconstituita, ma con una moralità sicura che fa corpo con la rappresentazione e che dà ai suoi film, sotto l'aspetto documentario, un eccezionale vigore polemico. L'unità delle sue opere è costituita da codesta moralità, il suo realismo è caldo perché ne è tutto pervaso: dal primo all'ultimo fotogramma è un discorso vivo e incisivo, palpitante e sofferto. Ed è per questo bisogno essenziale di dire, di mettere lo spettatore davanti a una realtà bruciante, che Rossellini, spezzando i canoni hollywoodiani della *continuity*, tende verso il film a episodi che gli permette di scarnificare il racconto di tutte le superflue articolazioni e di ridurre le immagini all'essenziale significazione.

Già in *Roma città aperta* è visibile codesta esigenza: di qui l'indugiarsi su scene che non fanno procedere, come suol dirsi, la *storia* e il saltare a piè pari i nessi narrativi che non lo interessano. Chi gli rimprovera questi squilibri del racconto non ha capito nulla dei suoi film e non è riuscito a scorgerne il contenuto coerente e compatto al di là dell'esteriorità degli intrecci, come chi lo accusa di violare le regole della *grammatica* degli attacchi e dei passaggi non intende che ogni artista ha la *sua* grammatica e la *sua* sintassi.

Tutti i film di Rossellini, per queste ragioni, sono in un certo senso a episodi e non solo *Paisà* e questo *Francesco, giullare di Dio*, ma anche *Germania, anno zero* e *Stromboli*: egli rifiuta tutto il bagaglio dei vecchi modi narrativi e teatrali assimilati dal cinema borghese dell'Occidente e ridotti dall'industria americana a un ricettario cui tutti si sono adeguati, perché non gli consentono di esprimere quello che

vuole. Così le sue forme, originali e nuove, nascono da un'esigenza di contenuto e sono forse di una prepotenza un po' rozza, ma efficaci e prive degli sdilinquinimenti del formalismo.

Certo, la rinuncia alla struttura drammatica tradizionale, che, come giustamente è stato osservato dal Lawson (1), è espressione di una determinata società in un dato momento storico, lo porta all'impopolarità e, quindi, a diminuire il valore sociale dei suoi film, che restano in un certo senso isolati e personalissimi, ma è anche la riprova di un indirizzo avanzato del suo spirito antiborghese. Da qui la lotta coi produttori, italiani e stranieri, che di codesta struttura sono i custodi e i depositari e che sono pronti ad accettare un *Cristo fra i muratori* perchè il contenuto nuovo è espresso attraverso i vecchi schemi: compromesso che è il limite del valore artistico del film di Dmytryk. Ma qui il discorso prenderebbe un'altra piega e si farebbe troppo lungo.

Questo *Francesco, giullare di Dio* ha tratto in inganno non pochi, usi a confondere il vero contenuto di un'opera d'arte con l'argomento apparente: il soggetto. Costoro si aspettavano un film mitologico ed edificante che bruciasse un granellino di incenso al Secondo Marito di quella povertà, che, restata vedova per più di mille e cento anni, è nuovamente vedova da un altro millennio circa, senza pur tuttavia turbare le insensate cure dei mortali involti nel diletto della carne, affaticati nel rubare e nel regnare con la forza o coi sofismi o dediti all'ozio. Un film ipocrita, insomma, che, dividendo il cielo dalla terra, lasciasse i Santi nel Paradiso e gli uomini quaggiù coi loro dolci peccati. Rossellini, invece, che non ha nulla di mistico nel suo spirito ed è ben radicato nella concreta realtà umana di cui è partecipe, ha fatto un film umanissimo e polemico il cui profondo significato è sfuggito a quanti ne hanno ricercato i motivi in contingenza del tutto esteriori o han creduto di poterlo catechizzare.

C'è chi ha pensato ed ha persino scritto che con questo film Rossellini voleva mettersi in regola con l'Anno Santo; chi ha creduto a una conversione verso un'ortodossia cattolica e chi addirittura lo ha interpretato come un atto di furberia politica per rendersi grato ai «potenti». Certo si è che tutti han diffidato del film considerandolo nella sfera dell'attività pratica del regista e non sotto il profilo artistico. Ora a chi vuol dare un giudizio

veramente critico non deve interessare quello che ha voluto fare o dire l'autore, ma ciò che realmente ha fatto, quello che concretamente ha detto. L'opera è la sola fonte a cui si deve attingere per ricavare la profonda personalità umana dell'artista, che può essere anche in apparente contrasto con la sua vita pratica di uomo tra gli uomini.

Il *Francesco, giullare di Dio* è, innanzi tutto, un atto di fede negli uomini per le loro qualità naturali. E' poi un atto di fede nella vita perchè presuppone e vuole qui sulla terra: il trionfo dei poveri sui ricchi, dei deboli sui potenti, del bene sul male. La gioia è già in Francesco e nei suoi umili e innocenti compagni perchè sono consapevoli della loro forza (che è forza di un bene operante come amore per il prossimo che si estende agli animali, alla natura) e sono sicuri nell'avvento di un mondo pacificato che non avrà più bisogno di pazzie. Sublime illusione? Poesia? Realtà, risponde Rossellini col suo film, realtà che è stata per un gruppo di uomini il cui agire era veramente il loro pensare il loro unico modo di essere. L'episodio di Ginepro col tiranno di Viterbo è uno dei più significativi in proposito. Quel fraticello, sbattuto, colpito, ferito, dalla soldatesca brutale, che non si ribella e conserva il suo dolce sorriso anche davanti al tiranno; un sorriso che scuote il malvagio fino nel fondo del suo animo e che finisce per vincerlo, un sorriso che non è soltanto di bontà, perchè non ha nulla della rassegnazione, ma suona condanna implacabile dell'oppressore, quel piccolo frate è un titano che può far ridere soltanto gli stolti. Anche nel tiranno c'è in fondo que denominatore comune di umanità che ci fa tutti uguali: basta quel sorriso tenace, sconcertante, insopprimibile a far cadere la pesante armatura e con essa provocare il crollo delle minacce, delle prepotenze, delle sopraffazioni. Ginepro non pensa a se stesso, non crede di conquistarsi il Paradiso, ha nel cuore certamente qualcosa di più nobile, che è la fede nell'uomo; in ogni uomo.

Tutti gli episodi, tutte le sequenze sono impostati su questa misura: un'opera semplice, naturale di uomini che sanno compiere il miracolo di essere uomini. E' proprio liberandoli da tutte le aureole, dai sacri paludamenti della tradizione, dalla letteratura edificante, che Rossellini è riuscito a dare la grandezza di questi fraticelli. Il bellissimo inizio sotto la pioggia, che sembra animare un antico bassorilievo in bronzo, dà immediatamente il tono corporeo, umano al film che riscopre attraverso la trasfigurazione mistica della leggenda una realtà toccante perchè liberata,

(1) Lawson: *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, «Bianco e Nero» editore, Roma, 1951.

appunto, dalla retorica e dalla letteratura. Una realtà che diviene terribilmente polemica per chi abbia voglia di esami di coscienza e sia capace di farne.

L'amore di Dio di questo Francesco di Rossellini si estrinseca e si attua tutto nell'amore per le creature. Infedeltà storica? Che conta! La fedeltà in questo senso non interessa l'artista, preoccupato solo di ridare un corpo e un peso a una spiritualità che distaccata dalla realtà umana si fa vuoto verbalismo.

Il pregio maggiore del film sta proprio nell'aver ricondotto alla misura umana sentimenti grandi perchè umani, nell'aver trattato i Fioretti come gli episodi di *Paisà*: persino con lo stesso ritmo e il medesimo tono fotografico. E se da un punto di vista strettamente religioso si comprendono critiche e riserve, non si può non riconoscere che attraverso questa opera il regista ha approfondito quel senso serio e religioso della vita che è nei suoi film, invitandoci a scoprire il divino che è nell'umano e che può rivelarsi nella più piccola azione.

Tutto questo Rossellini non dice esplicitamente: la sua concezione si fa ritmo, taglio del quadro, tono fotografico, stile di recitazione, in una parola: espressione. Appunti, certo, si possono fare al film: dalla recitazione al montaggio, alla fotografia e alla stessa musica. Ma sarebbero, poi, tutti giusti? Molti non hanno capito che quelli che nei comuni film appaiono come difetti, nelle opere di Rossellini diventano spesso pregi e non piccoli. Così il deplorato gigionismo di Fabrizi, in virtù di una sicura intuizione che sorregge il regista, si trasforma nella figura del tiranno in un tragico grottesco e le ingenuità e le incertezze dei frati veri danno il profumo dell'innocenza di taluni compagni di Francesco meglio di come avrebbe potuto l'artificio di consumati attori. Il frate che impersona il Santo, Gli ha dato un volto splendente di umanità, ed espressione di una nobile verità.

Questa non è una critica del film che meriterebbe esame più vasto e accurato, ma una semplice nota, motivata soprattutto da una spontanea reazione a un trattamento ingiusto fatto, a un'opera importante nella storia del cinema, da parte della critica e di una giuria che dovrebbe giudicare sul piano dell'arte. Aver anteposto a questo film *Prima Comunione* di Blasetti e *Domani è troppo tardi* di Moguy a me sembrerebbe cosa addirittura inconcepibile se, oggi, per le cose del nostro cinema non si dovesse spesso ripetere il motto evangelico: «Gli ultimi saranno i primi».

E così sia; anzi, è.

LUIGI CHIARINI

CENSURA?

di VINICIO MARINUCCI



„Le diable au corps „

GLI uomini di cinema più coscienti e responsabili si sono non poco allarmati per quel che è accaduto al pregevolissimo film di Autant-Lara, per il quale, purtroppo, non c'è ormai più salvezza possibile. In breve, la clamorosa storia del « caso » è questa. Dopo aver ottenuto il visto di censura senza ostacoli ed essere stato doppiato in italiano, posto in circolazione ed insignito del « Nastro d'argento » come miglior film straniero dell'annata dai giornalisti cinematografici, il film viene ritirato dietro istanza di alcuni zelanti e di alcune zelatrici e con la aggiunta di pretesi motivi di ordine pubblico. La vigente legge di censura — che risale al 1923, ed è perciò di marca fascista « della prima ora » — autorizza infatti questa assurda procedura, che lede ogni principio di serietà e di tutela degli interessi privati. Inviato alla commissione di secondo grado (quella di primo lo aveva approvato) il film è proibito. La Casa distributrice ricorre al Consiglio di Stato e questo annulla il provvedimento per vizio di forma, non essendo la commissione di secondo grado in numero legale nella seduta in cui il film venne bocciato. Allora, la commissione torna a riunirsi in numero legale e torna a bocciarlo. Questo, mentre permane la piena autorizzazione a proiettare il film in versione originale; per chi capisce il francese, quindi, l'immoralità non sussiste!

Che *Le diable au corps* sia un film shocking nessuno può negarlo. Ma ci troviamo dinanzi ad un'opera d'arte e qualsiasi divieto, quindi, dovrebbe essere escluso. La

questione dei rapporti tra morale ed arte è annosa, anzi secolare, ma per me non vi sono dubbi: l'arte non deve avere confini, e la totale libertà degli artisti, insieme a quella dei pensatori e degli scienziati, è la prima che deve essere salvaguardata.

Il comportamento, poi, degli organi di censura rispetto al film lascia adito ai più giustificati allarmi. Le richieste di proibizione e soprattutto il motivo dell'ordine pubblico non avevano alcun serio fondamento come « fatto nuovo ». Si sono messe in giro le voci più strane, perfino quella di un intervento dell'Ambasciata di Francia per far proibire il film, intervento che sono del tutto in grado di smentire. E perchè allora non si è proibito il sipario di ferro, per il quale vi era stato un autentico intervento da parte dell'Ambasciata Sovietica ed i tumulti nelle sale erano più che sufficienti per invocare la ragione d'ordine pubblico? Può essere lecito ad alcuni bigotti far togliere dalla circolazione un film approvato, con il conseguente danno fortissimo per chi, sicuro di non essere più disturbato dopo l'approvazione ricevuta, aveva speso per il film ingenti somme?

La censura, a mio parere, va totalmente abolita e in luogo di essa si deve instaurare un regime analogo a quello che vige per la stampa. Se qualcuno, realizzando un film, offende qualsiasi principio la cui lesione sia ritenuta un reato deve essere chiamato a risponderne dinanzi alla Magistratura ordinaria in base al codice vigente e null'altro. In caso di inesistenza di reato, a carico del denunciante dovrebbero essere comminate severissime sanzioni, in modo da indurre le zitelle e i « timorati » a pensarci tre volte prima di disturbare i magistrati. E questo sarebbe il giusto, in una società che non si trovasse ancora, come la nostra, irretita da medioevalismi, nonostante l'età atomica.

Prima di raggiungere questo ideale, però, si potrebbe almeno addivenire ad un temperamento delle disposizioni attuali, in base al quale il ricorso alla commissione di secondo grado fosse consentito soltanto in favore dei film bocciati da quella di primo grado — come avviene per il Comitato Tecnico — e non contro quelli approvati. E' un minimo di tutela dei diritti quesiti, della logica e dell'equità che dovrebbe essere riconosciuto da chiunque non voglia apertamente dichiararsi fazioso.

VINICIO MARINUCCI

ADDIO DOCUMENTARIO

di CARLO LIZZANI

QUANDO, otto nove anni fa, conducevamo sulle pagine delle riviste cinematografiche le prime battaglie per un rinnovamento in senso realistico della nostra cinematografia, ci accadeva di parlar del documentario e della funzione che questa forma minore avrebbe dovuto assumere in una società più moderna, più attenta ai fatti, agli interessi, ai sentimenti del cittadino.

E' stata conquistata la democrazia, il cinema italiano si è profondamente rinnovato, verificando la giustezza dell'impostazione critica antiformalistica affermatasi negli anni dell'opposizione, ma nonostante tutto questo, il documentario italiano non si è sviluppato come la situazione aveva lasciato sperare.

La concessione del premio governativo del 3% (ottenuto in seguito all'interessamento diretto delle categorie professionali, alle pressioni da esse esercitate in vista della necessità di un ampio sviluppo industriale del documentario) ha scatenato in questo campo la gara delle speculazioni provocando l'inflazione dei cortometraggi « fatti in casa » sulle fotografie dei quadri, stimolando la produzione di una marea di pizze assolutamente inutili e noiose, illustranti monumenti o paesaggi conosciuti da tutti e disgustando infine il pubblico, costretto a subire nelle sale, migliaia e migliaia di metri non digeribili per dare la possibilità ad un gruppo di persone peraltro incompetenti, di ingoiare il premio governativo.

Per sanare la situazione si vorrebbe ora abolire il famoso premio. E' come dire: per eliminare la speculazione, eliminiamo il documentario. Poichè i ladri rubano, aboliamo il denaro!

Una reazione di questo genere è infantile o in malafede.

Tutti i provvedimenti in difesa della nostra cinematografia sono stati presi, bisogna sempre ricordarselo, contro voglia, sotto la pressione delle categorie e sono stati applicati con leggerezza e spesso per dispetto (vedi le recenti gaffes a proposito della concessione del 18% a due film in un certo senso importanti, come *Il cammino della speranza* e *Luci del varietà*) con il proposito di dimostrarne alla lunga la pretesa irrazionalità o inutilità e di provocarne quindi il ritiro. Cosa si è

fatto per incoraggiare veramente il buon documentario?

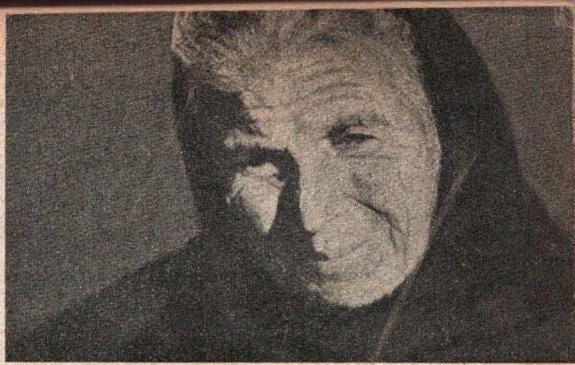
E' un incoraggiamento per i produttori di maggior volontà la dimostrata ostilità per i documentari più coraggiosi, impostati su di una scoperta realistica del nostro costume e della nostra società secondo la linea tracciata dal cinema maggiore?

E' un incoraggiamento l'attribuzione spesso parziale del premio a determinati blocchi di cortometraggi prodotti da determinati gruppi? Certo, anche i produttori di documentari e i registi hanno la loro parte di responsabilità. Bisogna riconoscere che in questo campo non si è avuto il coraggio e la spregiudicatezza dimostrata, e con rischio assai più grande, da produttori e registi della produzione normale.

Là dove era possibile proprio l'esperimento il gesto audace, il tentativo anti-conformista, là proprio molti registi e tecnici hanno ceduto per primi alla tentazione della speculazione, ribadendo il primo anello di una catena che oggi rischia di strozzare definitivamente il nostro documentario.

Se c'è una possibilità di salvezza, essa oggi risiede nella decisione con la quale agiranno registi e produttori per imporre al documentario la linea e le caratteristiche di realismo che hanno garantito il successo ai film maggiori, per liberarsi da quale formalismo che il migliore cinema italiano ha già gettato in un angolo come uno straccio vecchio e inutile.

Io ho avuto la fortuna, l'anno scorso, di realizzare dei documentari di metraggio medio (7-800) metri) su di una città ita-



"Nel Mezzogiorno qualche cosa è cambiata,, di C. Lizzani

liana (Modena) e sul Mezzogiorno. Ho condotto il racconto secondo il filo di indagine obiettiva preoccupato soltanto di cogliere, dalle cose e dagli uomini, il lato essenziale. I documentari non avevano la pretesa di dire qualcosa di molto nuovo semplicemente perchè certe idee le abbiamo proclamate ai quattro venti da otto anni, come ho scritto all'inizio. Eppure i documentari hanno colpito favorevolmente e qualcuno ha osservato che era ora di mettere la produzione documentaristica italiana sul piano del realismo, per uscire dalla crisi.

E' inutile dire che i miei documentari sono stati fatti a pezzi dalla censura (pensate che — sacrilegio — il documentario sul Sud faceva vedere i contadini che occupavano le terre! E allora perchè non si è proibito alla stampa di parlare di quegli avvenimenti e ai giornali illustrati, anche non di sinistra, di riprodurre immagini di quelle invasioni?).

CARLO LIZZANI

F. I. C. C.

L'Ufficio esecutivo della F.I.C.C., essendo stato informato da alcuni Circoli, ha preso conoscenza di una lettera circolare che la Direzione della Cineteca Italiana ha inviato ad un gruppo di Circoli del Cinema federati offrendo loro in distribuzione diretta alcuni film retrospettivi. Dopo aver constatato con soddisfazione che l'iniziativa dimostra l'impossibilità per le Cineteche di trascurare le esigenze culturali di divulgazione poste dai Circoli, l'Ufficio esecutivo della F.I.C.C. ha però rilevato che l'iniziativa stessa è stata presa senza nessun preventivo contatto od accordo con la F.I.C.C. ed è quindi diretta all'evidente scopo di dividere sul problema dei film retrospettivi l'unità dei Circoli federati.

La F.I.C.C., anche nel suo ultimo Congresso nazionale, ha riaffermato la necessità di una stretta collaborazione tra Circoli del Cinema e Cineteche.

Quanto alla Cineteca Italiana, pur consta-

tando l'esito non positivo dell'accordo in vigore per lo scorso anno di attività la F.I.C.C. non ha mancato di proporre nuove trattative, e ciò prima ancora della ripresa autunnale dell'attività dei Circoli, a mezzo di contatti diretti, nonostante l'evidente difficoltà ai rapporti con un'associazione che — dalla sua ultima assemblea generale (quasi un anno fa) — non ha ancora riunito il suo consiglio d'amministrazione per l'elezione delle cariche sociali. Anche in via ufficiale, la F.I.C.C. ha proposto un incontro tra le parti. Ora, a seguito dell'iniziativa presa dalla Cineteca Italiana, l'Ufficio esecutivo della F.I.C.C. ha deciso di nominare una commissione (della quale faranno parte anche dirigenti di Circoli) per trattare con i dirigenti della Cineteca al fine di eliminare le discriminazioni tra Circolo e Circolo e le condizioni particolarmente gravose e antifederative che la Cineteca vorrebbe imporre trattando isolatamente con i Circoli meno coscienti della forza che essi costituiscono riuniti in una Federazione.

Roma, 18 dicembre 1950.



Figlie della nuova Cina

CINEMA CINESE

di PAOLO JACCHIA

V IDEMMO al Festival di Locarno la scorsa estate un film realizzato nel 1938-49 ad Hong Kong dalla cinematografia della Cina nazionalista: il primo film cinese che sia stato presentato in Europa, fatta eccezione per taluni film visionati precedentemente dalla critica londinese e di cui *Sight and Sound* diede ampio resoconto tempo fa' con vivo interesse. Rilevammo in quella suggestiva opera — *I dolori della città proibita* di Chu Shi Ling, sulla estrema crisi imperiale e la rivolta dei Boxers — una coscienza abbastanza moderna dei mezzi d'espressione cinematografici, pur essendovi ancora molta della teatralità tradizionale — senza però il clima tragico originale di quel teatro — una impostazione realistica della recitazione, (con attori di prim'ordine) un ritmo di narrazione abbastanza essenziale, serrato e forte, con momenti di intensa suggestione drammatica, e una certa sobrietà nell'ambientazione, pur non ancora liberata dal gusto convenziona-

le. Ugualmente convenzionale nella sua concezione melodrammatica, ci è apparso il dramma storico-romanzesco del film, pur non privo di motivi realistici originali, di emozionanti accenti umani. Un film interessante, comunque: un'espressione di una certa evoluzione generale, o generica, e di una occidentalizzante modernizzazione, del gusto e del pensiero cinese, tipica della moderna età di mezzo di questo paese, e cioè il ventennio tra la controrivoluzione nazionalista di Chang Kai Shek, dopo il movimento comunista, e la rivoluzione popolare di Mao Tse Dun. Il film è retrivo, come spirito, e denota una assoluta insensibilità sociale e una mancanza di senso storico. Un film, insomma, espressione di una società borghese in evoluzione eppur ancora tradizionalista, in quella fase di transizione, piena di contraddizioni: come opera di cinema, come fattura cioè, di un saggio di erudizione tecnica intelligentemente assorbita, e affatto carat-

teristico come linguaggio, eccezion fatta per taluni tratti, per lo più formali, consuetudinari, inconsci.

Abbiamo visto subito dopo, al Festival di Karlovy Vary in Cecoslovacchia, quattro film, anch'essi a soggetto, realizzati press'a poco nello stesso periodo dalla cinematografia della Cina Popolare: le prime ed uniche espressioni artistiche della Cina rivoluzionaria giunte finora in Europa. Opere, queste, assolutamente nuove, non soltanto come concezione del cinema in quanto allo spettacolo e ai mezzi d'espressione, ma anche e soprattutto come spirito, come carattere, e potentemente originali e rivoluzionarie: manifestazioni — talune su un altissimo piano d'espressione artistica — di una coscienza nuova, di una nuova umanità, e, addirittura, di una nuova civiltà, sotto tutti gli aspetti, etici e sociali, ideologici e politici, e di cultura. Non esistono che vaghissimi legami, tra questo cinema e quello precedente della Cina borghese, poichè il cinema della Cina Popolare è nato alla macchia, nello Yennan comunista, nel '38, con una giovinezza eroica fatta di film documentari girati durante la guerriglia contro i nazionalisti e poi contro i giapponesi, e si è fatto le ossa, dopo il conflitto mondiale, in un primitivo centro di produzione in Manciuria, a Chan Chun, sempre diviso da un fronte di guerra, più o meno fredda, dalla Cina borghese e nazionalista. Molte giovani energie, tra quelle che hanno dato vita ad una interessante, elevata intellettualità nazionale, anche cinematografica, nella Cina borghese — *Sight and Sound* riferiva recentemente di alcuni significativi film realistici, sociali — hanno gravitato ad un certo punto verso il movimento rivoluzionario comunista, il quale ha raccolto fin da vent'anni or sono l'eredità del vecchio movimento rivoluzionario nazionale, culturale e politico, deviato e tradito dalla borghesia nel periodo dalla rivoluzione del '12 alla reazione bianca di Chang Kai Shek. In seno al movimento comunista cinese, pieno di grandi intelligenze, era maturata però, nella clandestinità e nella emigrazione, una giovane intelligenza marxista, soprattutto dagli strati popolari: quest'ultima, essenzialmente, ben più che la giovane cultura progressista di derivazione borghese, ha dato vita, tra l'altro, al nuovo cinema cinese comunista, quando il regime popolare, dopo l'avvento rivoluzionario e il consolidamento della vittoria militare su Chan Kai Shek, ha costituito la nuova cinematografia nazionale, attorno ai modesti centri di produzione preesistenti della Manciuria e di Pechino, con un primo programma, ora compiuto, di una ventina



dolori della città proibita

di film a soggetto e di un centinaio di documentari da realizzarsi entro il 1950.

I film che abbiamo visto la scorsa estate a Karlovy Vary sono un'espressione di quella grandiosa, profonda e decisiva rivoluzione che in Cina si è iniziata con i primi moti comunisti di venticinque anni or sono, e che è tutt'ora in atto, nella nuova fase della edificazione socialista: in quella lotta, dalle esperienze rivoluzionarie, nel contatto con la cultura sovietica durante l'emigrazione, nel quadro di un grande movimento di pensiero e di critica marxista, e dalla tradizione poetica popolare più profonda e genuina, si sono formati gli embrionali eppur formidabili promettenti quadri della giovane cinematografia comunista cinese, creata dal partito.

I nuovi film — abbiamo visto tra essi *Figlie della nuova Cina* di Lin Chi-Fyn e Tche Tsian, *Tornano a brillare le luci della città* e *Chao* di She Meng, *Il poliziotto di Pechino* di Shi Hwei — sono molto più rivoluzionari di *Roma città aperta* o *Caccia tragica*, e ben più di tali film nostri sono un fatto nuovo, poichè in essi non vi è nulla della società, della letteratura borghesi, ancora naturalmente presenti nel neorealismo italiano ed occidentale in genere: e, a differenza di quanto va rilevato nel nostro cinema, prima dei nuovi film cinesi si può dire non vi fosse, nulla che li lasciasse prevedere. Se si vuol fare un approssimativo paragone, per dare una idea del nuovo cinema cinese, si può trovare l'altro termine nel cinema sovietico, e precisamente, come spirito, in quello del periodo rivoluzionario. Con la differenza che da una cultura come quella russa



Tornano a brillare le luci della città

moderna l'apparizione di un Eisenstein o di un Pudovkin non è stata tanto sensazionale quanto lo è ora il rivelarsi in Cina di tali manifestazioni di cultura, di spirito, di coscienza moderna, quali sono quei film. Nulla di miracoloso, poichè è il portato di una evoluzione umana, sociale, spirituale, che era dato di attendersi, tanto più con l'impulso profondo, formidabile, di una rivoluzione comunista, che maturava da decenni, in un paese di alta civiltà umana come la Cina: però, questo resta comunque uno dei fatti più impressionanti, più esaltanti, della storia contemporanea, e quanto mai emozionanti sono quei film, che lo riflettono.

Crolla con essi tutta l'iconografia tradizionale della Cina, tutta la concezione superficiale, convenzionale, che di tale paese ha l'occidente: i film occidentali, americani, che più si sono avvicinati all'umanità cinese — e sono ben pochi, come *La buona terra* o *La stirpe del Drago* — appaiono falsi, a ricordarli, e lontano e irreali appare anche *I dolori della città proibita*, pur essendo tale film cinese. Rivelato nella sua vera umanità soltanto da *Tempeste sull'Asia* di Pudovkin, tale continente, il cui centro motore è oggi la Cina, si rivela pienamente in questi film cinesi nuovi, che sono un documento storico fondamentale. Appare, irrompendo ed imponendosi in primo piano nel cinema mondiale, tutta un'umanità nuova, inedita, che nulla più ha in comune, nell'abito, nei rapporti umani, nel comportamento sociale, nel pensiero e nell'azione, con quella tradizionale. È cinema nazionale, i cui personaggi sono veri uomini cinesi moderni, eppure aderiscono al tipo universale del lavoratore: che a entrare al cinema a film ini-

ziato — come mi è capiatto con *Tornano a brillare le luci della città*, ambientato tra operai manciuriani — e a gettar l'occhio sullo schermo, pare di vedere operai nostri, o americani: uomini i cui problemi, la cui coscienza, di lavoratori o di intellettuali, e i cui drammi, le cui aspirazioni, intime e collettive, hanno un denominatore comune con le nostre, moderne, e sono quelle dei lavoratori e intellettuali progressisti di tutto il mondo. È una presenza nuova poderosa, travolgente, come quella delle masse rivoluzionarie dei primi film sovietici, ed ha lo stesso significato, la stessa portata universale: onde tali film vanno giudicati, sotto tale aspetto fondamentale, come i più importanti del dopoguerra, per la loro portata, per il loro significato, considerando che essi sono l'espressione diretta — e diremo poi quale altissimo livello d'espressione — di quattrocento milioni di individui che stanno sconvolgendo l'Asia con la loro rivoluzione.

L'epica partigiana, cui segue l'epica del lavoro ricostruttivo, è naturalmente il tema più caro al nuovo cinema cinese: ed è precisamente la rivoluzione e l'insurrezione quella che si agita in questi film — *Figlie della nuova Cina*, *Chao*, — i quali, quindi, vanno oltre l'epica nazionale della guerra di liberazione, scoprendone, con una nuova coscienza, il più vasto significato sociale, di lotta popolare rivoluzionaria, internazionale.

Questi artisti cinesi sanno esprimere dal loro popolo personaggi d'una verità, d'una forza, profonda e pacata, tutta interiore, quanto mai emozionanti, e rievocano la lotta rivoluzionaria in pagine di grande epica cinematografica, dolorosa, disperata eppur sempre luminosissima, che giunge ad espressioni di una tragica bellezza.

Vedendo *Figlie della nuova Cina* ci sono venuti in mente immediatamente due soli termini di paragone: *La disfatta* di Fadeev, cioè una delle più grandi, delle più belle opere della letteratura contemporanea, e, nel cinema, *Ciapaiev*. Qualche ingenuità, certo qualche lungaggine che raggela talvolta la narrazione, appaiono come difetti marginali, contingenti: anche i film minori rispondono nel loro insieme a quanto noi, gente di cinema tecnicamente progredito, chiediamo più o meno ad un film medio. Un film come *Figlie della nuova Cina*; poi, va posto tra le opere d'arte del cinema: così come negli annali di quest'arte va segnata, come un fatto storico, che avrà formidabili sviluppi, la nascita del nuovo cinema della Cina.

PAOLO JACCHIA

RICORDO DI S. A. LUCIANI

di UMBERTO BARBARO

C OLUI che ha definito il cinema legione straniera dell'intelligenza, caratterizzando così finemente l'affarismo avventuroso della produzione e la precarietà spericolata delle arti e dei mestieri del film, Sebastiano Arturo Luciani, è morto in questi giorni in un paesetto della Puglia; solo e dimenticato proprio come un sergente di legione straniera in un fortino perduto nel bled sahariano: senza discorsi e senza che i grandi quotidiani abbiano sciorinato, dai loro schedari, la terza pagina commemorativa di prammatica, preparata in anticipo per le personalità illustri che possono, da un momento all'altro passare al numero dei più.

Non era tra queste personalità Sebastiano Arturo Luciani, non solo perchè ancora relativamente giovane (era nato nell'84 ad Acquaviva delle Fonti), ma perchè aveva sempre vissuto alla giornata, spensierato ed autentico, voglio dire: incurante dell'atteggiarsi e del parere e più sollecito a soddisfare le sue molteplici curiosità e a coltivare le sue più disparate e strambe tendenze che non ad inseguire facili allori e successi; restio, per istinto e per temperamento alla prigione di un'unica specializzazione e anch'egli insomma come il Nipote di Rameau, *Vertumnis quotquot sint natus iniquis*, nato sotto il segno dei malvagi dei della solubilità. Che è un modo anche questo, se pure il più immediato, individualistico e illusorio, di ribellarsi e di sottrarsi alla schiavitù e all'estraneazione del lavoro comandato.

Questo cineasta che fu tra i primissimi teorici del film, coltivava quasi segretamente, una tra le più astruse e strane tra le scienze morte, affaticando la sua vista, già debole, su antichi trattati di falconeria e, con infinita pazienza, addestrò alla caccia una coppia di falchetti, di cui fece poi dono a D'Annunzio; interessato allo studio della psicologia degli animali, allevò e tenne lungamente con sé, a Roma, nella sua cameretta di via Sistina, un camaleonte, studiando ore e ore il suo modo di cacciare le mosche e le forme del mimetismo animale; partecipò al Movimento Futurista marinettiano ed elaborò, con Franco Casavola il Manifesto delle Sintesi visive (1924), e per tutta la vita fu studioso e ricercatore di antichi testi musicali; scrisse, con Ottorino Respighi, un manuale propedeutico alla musica, sinossi ricchissima ed esemplare per limpidezza di

idee e di esposizione (*Orpheus*, Bologna 1925) in cui è in nuce la sua teoria su La rinascita del dramma (Roma, 1925) ed una buona appendice storica, che sarà poi ampliata a costituire quell'eccellente manuale che è Mille anni di musica (Milano, 1935). Luciani tentò anche di far rivivere, dandogli forma moderna, il melologo, irando *La fantasima*, azione mimica su canzoni a liuto del sedicesimo secolo, che fu rappresentata, nel 1923, al Teatro degli indipendenti di Roma e portata in tournée a Milano.

Canzoni a liuto, falconeria, camaleonti. Ma quelli erano anni di guerra civile in Italia: una guerra aspra e spietata, che si iniziò coll'occupazione delle fabbriche e la cui prima fase si concluse con la marcia su Roma. E gli intellettuali italiani che, come ha mostrato Renato Serra nel suo *Esame di coscienza di un letterato*, erano stati indifferenti alla guerra del 1914-18, non s'accorsero nemmeno, salvo qualche rara, degna e gloriosa eccezione, che il proletariato italiano si batteva eroicamente in difesa della libertà sua e di tutto il Paese; una guerra che non è stata ancora scritta perchè gli scrittori non la vedevano, come non vedevano nulla fuori dalle loro camerette solitarie, fuori dai loro angusti cenacoli, o dai sotterranei di Bragaglia a via degli Avignonesi; la rivoluzione credevano proprio di farla loro, con le parole in libertà, o prendendosela con Venezia passatista. Non s'erano accorti nemmeno che era nata una nuova arte, il cinematografo, e quelli che l'avevano praticata quasi se ne vergognarono, come di un mestiere lucroso si ma degradante: non s'erano accorti nè di Cabiria, nè di Sperduti nel buio nè di Assunta Spina nè di Intollerance, nè di Charlot. C'era il cinematografo ed essi cercarono di dare il movimento all'immagine col dinamismo plastico o colla compenetrazione dei piani e si dicevano modernolatri e futuristi perchè dipingevano con molte gambe e zampette. La signora del cagnolino, cioè colla tecnica pittorica con cui sono graffiati i bisonti nelle caverne di Altamira; allo stesso modo che Marinetti, sostenendo il fascismo, credeva di essere all'avanguardia, anche in politica, più avanti e al di là del comunismo. Bragaglia, nonostante che il cinema esistesse da decenni, fotografava su lastra oggetti in movimento, e teorizzava il foto-

dinamismo, ironizzato in uno stornello maltusiano:

E' Bragaglia quella cosa
che t'inventa il futurismo,
Se una foto vien sfocata
nasce il fotodinamismo.

E questo già anni dopo i tentativi di cinematografia futurista e Il perfido inganno e il Primo manifesto della cinematografia futurista (1916) dove si proponeva, tra l'altro, di filmare il Sogno d'estate di Giosuè Carducci:

Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo
[sempre sonanti
La calda ora mi vinse: chinommi il capo
[tra il sonno
In riva di Scamandro, ma il cuore mi fuggi
[nel Tirreno.

«Vedremo Carducci circolante tra il tumulto degli Achei, che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello Scamandro Rosso e, al terzo bicchiere di vino, il cuore di cui si devono vedere i palpiti fuori dalla giacca, vola come un enorme pallone rosso nel golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio».

Dell'ingiusta solitudine e dell'ingiusto silenzio attorno alla mente scomparsa di Luciani è responsabile dunque non solo la sopravvivenza ed eterna distrazione di tanta parte dell'intelligenza di oggi, ma anche, diciamo pure, la distrazione di quella intelligenza di ieri, di cui egli fu un tipico rappresentante.

Restano i lavori del musicologo e quelli del teorico del film: perchè Sebastiano Arturo Luciani fu uno tra i primi a rendersi conto che il cinema è un'arte, e a sostenerlo con impegno di serio ricercatore e non, come tanti altri, in articoli pubblicitari. I suoi primi scritti sull'argomento, pubblicati sul Tempo di Pippo Naldi e su numerosi altri periodici, (Il Messaggero, Il Marzocco, La Voce) fin dal 1918, meditati e motivati, furono ripresi e rifusi in tre volumi di grande interesse: Verso una nuova arte: il cinematografo (Roma, 1921); L'antitratto: il cinema come arte (Firenze, 1928, La Voce); Il cinema e le arti (Siena, 1942, Ticci) e in numerose conferenze, dibattiti, studi (Cfr. tra questi La musica nel film in «Bianco e Nero», I, 1937 n. 6).

Non sono elucubrazioni fantasiose e astratte come quelle del manifesto futurista, ma frutti di una diretta osservazione e partecipazione al lavoro concreto: Luciani fu, dal 1920 al '21 direttore di scena della Triumphalis-Film di Roma e realizzò, assieme a Goffredo Bellonci, un Tri-

stano e Isotta: poi, dopo la lunga crisi del cinema italiano e dopo l'avvento del sonoro tornò nei ranghi del lavoro di produzione, come direttore dell'Ufficio Soggetti, sceneggiature e musiche della Cines di via Veio: incarico che gli piove come dal cielo in seguito ad un lungo discutere e polemizzare in un locale notturno, l'Apollon, con uno sconosciuto signore che si rivelò il giorno dopo per il banchiere Pedrazzini, cui la Commerciale, alla morte di Pittaluga, aveva affidato le sorti della Cines. In tale qualità Luciani, che aveva fine gusto di sceneggiatore, (come si può vedere dalla riduzione del Cappello a tre punte di Alarcón, pubblicata in appendice a l'Antiteatro), fece una serie di interessanti proposte, tra cui quella della riduzione de la Trappola di Delfino Cinelli. Come ho ricordato nella prefazione alla traduzione di Film e Fonofilm di Pudovkin, io discussi a lungo con lui della necessità nei film di una ben definita tesi, che era appunto la base della teoria di Pudovkin: Luciani fu d'accordo con me e in seguito la mancanza di una tesi definita guastò tanto il cappello a tre punte (realizzato, nel 1934, da Camerini, su sceneggiatura di Ercole Patti e di Ivo Perilli) quanto La Trappola che fu diretto da Mario Soldati. Più tardi Luciani collaborò, con Mariani Dell'Anguillara, alla sceneggiatura di quel monumentale mammoth che fu Scipione l'Africano, realizzato da Carmine Gallone nel 1937.

Le idee di Luciani sul film, non sempre coerenti nè organicamente sistemabili, rientrano in una concezione generale dell'arte e del cinema che è stata largamente superata da più moderne e più approfondite ricerche: ma i suoi libri sono pieni di sprazzi geniali e di felici intuizioni. —

Luciani partiva da un presupposto di natura tecnicistica sulla distinzione tra le arti e prendeva, ovviamente, le mosse dal Laocoonte di Lessing: per lui il cinema era un'arte a sè « opposta a quella del teatro » (Antiteatro p. 9), ma anche, giacchè egli postulava una graduatoria di valore tra le arti, « non solo non inferiore, ma anzi, superiore al teatro » (ibid.); e ciò non per la grande popolarità e potenza di persuasione, che pure notava e metteva in giusto rilievo (ibidem. p. 38) e nemmeno perchè più adatto a riprodurre la realtà e più ricco di mezzi: che anzi « il realismo è agli antipodi dell'arte » (ibidem p. 40) cosicchè « tutti gli ambienti in cui si gira un film debbono essere artefatti », persino gli esterni dal vero, « anche quelli naturali quando è necessario » (ibidem); onde « pur riconoscendo l'importanza del film documentario » dichiara che « quello artistico è più importante » (p. 10). Il film

è anche qualcosa di più della pittura, giacchè «quanto è semplicemente suggerito dalla pittura nel film si realizza pienamente» (Il cinema e le arti), mentre rimane al di sotto della musica per il disvalore e l'inettitudine di questa all'imitazione e alla riproduzione della realtà. Per cui «è dal mondo dei suoni che si deve giungere al mondo delle immagini» (ibidem) e cioè la trasposizione visiva di brani musicali non deve essere l'eccezione ma «l'impiego della musica nel film normale deve costituire, non l'elemento accessorio o decorativo, come accade di solito, bensì quello essenziale, nel senso che la musica deve esser chiamata a risolvere i problemi fondamentali, tecnici ed estetici della rappresentazione cinematografica» (ibidem).

Stravaganze inaccettabili alle quali io opposi la vanità estetica della ricerca di uno specifico cinematografico (Soggetti e Sceneggiatura, II ed. p. 54) e, proprio in polemica col Luciani, la vanità estetica e il valore di tendenza del cinema cinematografico (in «Bianco e Nero» a. VI n. 8, 1942): tesi queste alle quali aderisce e di cui si fa utilmente diffusore Guido Aristarco.

L'interesse e l'importanza delle ricerche di Luciani non vanno, dunque, cercati nel complesso delle sue teorie, ma piuttosto in tutta una ricca serie di illuminanti notazioni. Caratteristico è, ad esempio, che al Luciani non sia sfuggita (come avviene al suo collaboratore Goffredo Bellonci l'importanza del primo piano che egli analizzò con acute osservazioni, alcune delle quali fanno pensare a Béla Balász; indipendentemente dal Balász egli sostiene ancora l'attualità dei quadri cinematografici: «il film non è sottoposto alla legge dell'unità, ma a quella della continuità di tempo», e così, combattendo gli antifatti (Antiteatro, p. 20), Luciani già intuiva quanto doveva poi incisivamente statuire Balász, che «i quadri non si possono coniugare»; così come sostenendo la necessità, nel film di «due azioni parallele» egli preludeva alla Parallele Fabel del Balász; e quasi, affermando la «necessità di ricreare plasticamente il soggetto» (ibidem p. 17) raggiungeva il concetto pudovchiniano di materiale plastico. E ancora di più: quando oppone «mezzo di riproduzione meccanica» e «mezzo espressivo» e dichiara che la mancanza di suono e di colore, «queste pretese deficienze del cinematografo» sono invece «le sue caratteristiche essenziali» (ibidem p. 17) espone tutta intera quella che sarà la teoria del Film das Kunst (1932) e dei valori differenzianti sull'Arnheim. Sostenendo, per influenza dell'accompa-

gnamento musicale de La Grande Parata di Vidor, l'uso degli intonarnmori di Luigi Russolo, Luciani auspicò, in urto con altre sue tesi, il film sonoro; ed io non posso dimenticare, tra i suoi meriti quello di aver indicato ai cineasti la strada maestra del Caravaggio; anche se egli considerava il grande maestro lombardo più classico che realista (Anfiteatro, p. 41) aderendo a quella specie di assurda identità Caravaggio-Ingres, che Matteo Marangoni aveva opposto alla non meno assurda identità Caravaggio-Giorgione di Lionello Venturi; anche se non vedeva che quelli che erano considerati, nel Caravaggio, elementi classici erano polemica, parodia e caricatura (Cfr. nel film Caravaggio di Roberto Longhi, su mia regia, il rapporto Caravaggio-Michelangelo e il calzante esempio del San Giovannino Doria).

L'estetica cinematografica ha preso altre e talvolta del tutto opposte strade da quelle per le quali l'aveva avviata il Luciani; ed io sono uno di quelli che più hanno contribuito a spingerla avanti in quel senso; un senso che comporta un diverso atteggiamento di fronte alla vita; non una maggiore specializzazione, ma un considerare unitariamente, e non a brandelli, la vita, una maggiore immersione in essa, non per adottarla astrattamente alle proprie convinzioni, ma per concretamente e realmente contribuire a trasformarla. Ma tutto ciò non m'impedì mai di riconoscere e apprezzare il grande valore del pioniere Luciani; e tanto meno m'impedisce oggi di rimpiangere profondamente in lui uno dei più estrosi, dei più sereni, dei più retti e dei più cari personaggi che sia passato tra l'ardore delle basse passioni e delle sfrenate aridità del mondo del cinema italiano, immune come una salamandra e senza che mai l'assalisse fiamma di quell'impuro incendio.

UMBERTO BARBARO

OPERE DI S. A. LUCIANI

- Verso una nuova arte: il cinematografo (Roma 1921)
- Manifesto delle sintesi visive (1924)
- Orpheus (Bologna 1924)
- La rinascita del dramma (Roma 1925)
- L'antiteatro: il cinema come arte (Firenze 1928)
- Mille anni di musica (Milano 1935)
- Il cinema e le arti (Siena 1942)

BÉLA BALAZS

MATERIA E TEMA NELLE RIDUZIONI CINEMATOGRAFICHE

È abitudine generale quella di rielaborare per il cinema romanzi, novelle, commedie. Ciò avviene, in parte, perchè hanno un contenuto adatto per essere ridotti a intreccio cinematografico, in parte, perchè si tratta di romanzi e commedie di tanto successo e di tanta popolarità, che è conveniente, lanciarli anche sul mercato cinematografico. È molto raro il soggetto originale appositamente scritto per essere filmato e questo testimonia senza dubbio lo scarso sviluppo della sceneggiatura come genere letterario. Sarebbe inutile porre sotto inchiesta il lato pratico della questione. Nella pratica decide la legge del mercato. Se si fossero potute trovare a sufficienza sceneggiature originali appositamente preparate, ben minore sarebbe stata la ricerca delle rielaborazioni.

Ora non vogliamo però interessarci delle leggi del mercato, ma di quelle dell'arte. L'uso delle rielaborazioni pur corrispondendo alle esigenze del mercato, non sarà contrario alle esigenze dell'arte? Soddisfatta una necessità pratica, non si danneggerà necessariamente l'arte e anche la cultura estetica del pubblico?

Necessariamente, cioè per il solo fatto di essere una rielaborazione; questo decide la questione di principio. Infatti se le rielaborazioni buone non provocano un danno per l'arte e per la cultura estetica, rimane soltanto come compito della critica quotidiana lo stabilire in ogni singolo caso se si tratta di una rielaborazione riuscita o meno, senza che in ciò si nasconda un problema teorico. Esiste però un punto di vista estetico antico, quasi classico, contrario per principio alle rielaborazioni, ritenute necessariamente mancanti di valore artistico. Questo problema è interessantissimo per la teoria dell'arte. Gli avversari delle rielaborazioni si riferiscono senza dubbio ad un principio giusto, eppure hanno proprio torto nella pratica. La storia della letteratura è piena di capolavori classici, che non sono altro che rielaborazioni.

La dottrina che biasima le rielaborazioni si basa indiscutibilmente sulla interdipendenza organica del contenuto con la forma artistica. Una certa forma artistica esprime sempre con la maggiore adeguatezza soltanto un contenuto determinato. L'ela-

borazione in una forma diversa del medesimo contenuto non può quindi che sciupare l'opera quando essa è buona. Si potranno quindi trarre soggetti cinematografici buoni da romanzi scadenti, mai da romanzi buoni.

Con questa tesi, teoricamente inoppugnabile, contrasta la realtà; infatti il soggetto dei drammi di Shakespeare in moltissimi casi non è altro che rielaborazione di antiche novelle italiane, e la trama dei classici drammi greci è stata tolta da ben noti poemi epici.

La massima parte dei drammi classici non è che rielaborazione di materia epica e, aprendo la *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing, potremo constatare che già le prime tre critiche si occupano di commedie ridotte da romanzi. E non dobbiamo passare sotto silenzio che l'autore dell'immortale filosofia dell'arte, ricercando nel *Laocoon* proprio le leggi caratteristiche dei diversi generi artistici, ha trovato tanto, proprio tanto da biasimare nei drammi recenti, ma non ha avuto nulla da eccepire... per il fatto che essi siano rielaborati da romanzi. Al contrario, elargisce buoni consigli sul come si debbano fare meglio tali riduzioni.

La contraddizione è tanto manifesta che c'è da meravigliarsi come mai gli studiosi di estetica non abbiano approfondito e risolto un tale problema. Il caso sarebbe semplice se la dottrina della condanna delle rielaborazioni fosse semplicemente un errore della teoria. Non è però un errore, perchè è la logica conseguenza della tesi indiscutibile dell'interdipendenza organica del contenuto e della forma. Risulta quindi chiaro che la contraddizione è soltanto apparente; si può solo trattare di verità di dettaglio rimaste irrigidite e superficiali, non approfondite da una visione dialettica. Vale la pena quindi di andare in fondo alla questione per scoprire l'origine della contraddizione apparente.

Se accettiamo che il contenuto, cioè la materia, determina la forma, quindi anche il genere artistico (che è solo una generalità) e la denominazione della forma artistica e nel medesimo tempo riteniamo possibile versare la medesima materia in un'altra forma, ciò deve dipendere dal fat-

to che i concetti sono vaghi e non abbastanza precisi. «Contenuto» e «forma» non sarebbero quindi in questo caso concetti che collimano esattamente con ciò, che noi chiamiamo da una parte: materia, trama, azione, oggetto, dall'altra: genere artistico. Perciò è possibile che il soggetto di un romanzo venga ridotto in dramma, oppure in film e si ottenga in ambedue i generi una creazione buona, perchè la forma corrisponde al contenuto in ambedue i casi. Come è possibile questo? Ecco: il soggetto, la trama delle due opere è la medesima, ma, ad onta di ciò, i loro contenuti sono differenti e perciò consoni con le forme differenti.

Un concetto ingenuo, mancante di cultura filosofica, ritiene che la vita, come si dice abitualmente, fornisca già pronti drammi e romanzi. Secondo questa enunciazione gli avvenimenti della vita hanno a priori un destino immanente, che decide quale sia il genere letterario, che si addice ad essi. Che un avvenimento sia già dramma, un altro romanzo, oppure film, o poesia, sarebbe già deciso dalla vita e lo scrittore riceverebbe la materia standardizzata *ab ovo* come tema già definito per un dato genere letterario. Se un tema lo tenta, non ha più l'imbarazzo della scelta della forma, del genere letterario; quest'ultimo è già deciso dall'accento artistico celato nella realtà stessa. Se queste frasi volgari da giornalismo, che parlano volentieri di romanzi già fatti, di tragedie della vita, non verranno da noi accettate come norme estetiche, e se procederemo ad analizzare questi concetti metodicamente, con la gnosiologia dell'arte, dovremo stabilire che è un misticismo ingenuo credere che nei fatti della realtà si trovi già la destinazione ad un genere artistico determinato e che un fatto reale sia soltanto drammatico e un altro non possa diventare soggetto per film.

La realtà oggettiva è indipendente dalla nostra conoscenza, quindi indipendente dalla nostra considerazione artistica. La realtà ha colori, forme, suoni. Ma non ha tendenza immanente verso la pittura, la scultura o la musica, che sono invece fatti umani. La realtà non vi plasma in generi artistici e neppure in temi adatti ad essi, non produce temi che aspettino, come mele mature, di essere colti dall'artista. L'arte e i suoi generi sono modi di considerazione dell'uomo di fronte alla realtà e non si trovano già anteriormente nella realtà considerata. (Non dobbiamo dimenticare poi che in un senso più lato la considerazione ed i suoi modi sono pure elementi di una realtà totale).

Naturalmente i modi di considerazione dell'uomo, dell'artista non sono arbitrari e

infiniti. Nella cultura dell'umanità civilizzata si sono precisati alcuni modi di considerazione, cioè alcuni generi artistici, come forme oggettive storicamente determinate dalla cultura; forme di considerazione soggettiva della coscienza umana in generale, si presentano perciò all'individuo singolo come dati di fatto oggettivi. Ho già accennato altrove al reciproco rapporto dialettico tra il fiume ed il letto del fiume, come paragone. Questo paragone potrebbe servire anche in questo caso, per illustrare il rapporto tra materia e genere artistico. Si tratta quindi di un tema drammatico, di un *soggetto drammatico*, che sembra effettivamente adatto ad un tal genere di trattazione poichè mostra già i segni della forma del genere drammatico, allora si tratta di *contenuto* che effettivamente prescrive la forma e non si tratta di *materia* di materia cruda della realtà della vita, che non prescrivendo il genere artistico, potrebbe diventare *contenuto* di generi artistici diversi, ma non è ancora *contenuto*.

Un tale soggetto (cioè contenuto) non è più soltanto un mezzo di realtà, ma è già una considerazione della realtà dal punto di vista di un dato genere artistico. Non è materia prima, ma è già quasi un semilavorato, preparato per qualche genere artistico. Se dico *tema, soggetto, o storia* si tratta di concetti riferiti, cioè correlativi, che non si possono immaginare da soli, ma soltanto come temi di *qualcosa*, per esempio di un dramma, soggetto — poniamo — di un romanzo, intreccio — eventualmente — di un film. La realtà deve già venire osservata dal punto di vista dei diversi generi artistici perchè si possano identificare in essa dei casi così caratterizzati.

Ne segue che la materia prima della realtà, come si trova nella vita, può essere plasmata nei più diversi generi artistici. Deve però trasformarsi in «contenuto» che determina la forma, ma, come tale, non è più materia prima.

Ci sono scrittori soltanto di romanzi, ci sono scrittori esclusivamente commedionisti. Anch'essi, come artisti, osservano tutta la *realtà della vita*. Ciascuno dal punto di vista del proprio genere artistico, dato che tale modo di osservazione è ormai divenuto per loro un abito mentale artistico. Ci sono però scrittori, che lavorano in diversi generi artistici, che osservano la vita una volta con l'occhio del romanziere, un'altra volta con l'occhio del commedionista, del poeta ecc. Essi potrebbero anche osservare il medesimo pezzo di realtà una volta come dramma, una volta per esempio, come film. Neppure questa volta però è il loro stesso dramma quello a cui essi preparano una riduzione in film. Essi ritorna-



Dalla commedia "Die Dreigroschenoper", di Berthold Brecht Balázs trasse la sceneggiatura per l'omonimo film che G. W. Pabst diresse nel 1931.

no sempre alla sensazione-base e formano dalla medesima materia, una volta, un contenuto drammatico, un'altra volta un soggetto per film. E' certo che raramente si trova nella storia umana un avvenimento o un destino umano dai contorni marcati, che non sia stato già adoperato per divenire contenuto di una ballata, di un dramma, di un poema epico e anche di un romanzo. L'avvenimento storico in sè fornisce però soltanto la *materia*, ma non ancora il *tema*. Mentre la materia amorfa può venire osservata dal punto di vista di diversi generi artistici, il tema già individuato da un punto di vista di un dato genere artistico, si presenta già con una certa conformazione. Questo tema non può ormai essere espresso in modo adeguato, che da un solo genere artistico. Questo tema determina già il genere artistico, quando il genere artistico lo ha individuato. Questo tema, cioè la realtà osservata da un determinato punto di vista, costituisce già quel *contenuto che effettivamente determina la forma*.

Si tratta, per esempio, del ritratto di un uomo. La realtà dell'uomo è soltanto materia. Si può dipingerlo, disegnarlo, scolpirlo. Visto da un pittore, avrà prima di tutto *colori*, questi saranno dominanti e i *colori* di quest'uomo non costituiranno più soltanto materia, ma un tema cioè contenuto che determina la forma, quindi il genere artistico: in questo caso pittura. L'artista del bianco e nero vedrà i *lineamenti* del medesimo uomo: la medesima materia, ma un *altro tema artistico*. Questo tema è

quel contenuto, che determina il genere artistico cioè l'incisione e il disegno. Anche lo scultore potrebbe ricevere una sensazione artistica dal medesimo uomo. Ma non la stessa sensazione, poichè nel suo caso si tratterà di una sensazione plastica; significherà per la medesima materia un *tema di rilievi plastici*, che determinerà il genere artistico.

Quanto ai generi letterari, della medesima storia uno scrittore può sentire l'atmosfera e lo stato d'animo; questi daranno il suo tema, che egli elaborerà probabilmente in una novella. Un altro ravviserà nella medesima storia quel conflitto centrale il cui problema esige una elaborazione drammatica.

La materia della realtà della vita è la stessa. I due temi dei due scrittori sono però diversi e i temi diversi letterari diversi. Se un terzo scrittore vede ancora un'altra cosa nel medesimo avvenimento, cioè lo sviluppo psichico degli uomini, che nelle influenze reciproche si presentano con destini umani intrecciati sul variopinto tappeto della vita, egli scriverà probabilmente un romanzo. La materia prima: un solo avvenimento; da tre punti di vista appare in tre temi, in tre contenuti e in tre generi letterari. Per lo più avviene però che un avvenimento già formalmente circoscritto in uno dei generi artistici venga rielaborato in un altro genere. Non è quindi il medesimo modello che va a posare davanti a tre diversi artisti, ma avviene come se sulla base di una pittura si facesse un disegno, oppure sulla base di un disegno si scolpisse una statua. Cosa questa, molto più problematica.

Se non si tratta di un guastamestieri, ma di un artista e se rimaniamo nel campo delle possibilità letterarie, in un caso simile, il commediografo considera il romanzo, il soggettista cinematografico, il dramma, soltanto come materia prima, cioè dal suo punto di vista specifico considera il prodotto artistico anatomicamente, estraendone la realtà della vita interpretata. Lo ha spogliato della forma ed ha visto soltanto la comunicazione di un avvenimento nudo. Quando un commediografo per eccellenza, come Shakespeare leggeva una novella di Bandello, non rimaneva avvinto principalmente dalla forma artistica della magnifica novella, ma piuttosto dall'avvenimento raccontato, che egli vedeva isolato dalla novella, come una realtà della vita, scorgendo in essa la forza drammatica latente; cioè possibilità del tutto diverse da quelle, che avevano trovato espressione nella novella.

In un dramma di Shakespeare si trova la materia di vita vissuta di una novella di Matteo Bandello, ma in un'altra forma,

Di ciò, che costituisce il contenuto principale del dramma di Shakespeare, non troviamo neppure traccia nella novella. Poichè Shakespeare ha visto nella medesima storia un tema *del tutto differente*; è stato quindi un altro contenuto quello che ha determinato il genere artistico della sua opera.

Voglio presentare il caso di una elaborazione meno nota e interessante perchè il poeta in parola era nel medesimo tempo anche profondo teorico dell'arte e sapeva dire perchè e come procedeva nella sua elaborazione. Federico Hebbel, commediografo tedesco, aveva elaborato in dramma la possente materia epica del Canto dei Nibelunghi. Non si può accusare Hebbel di non aver tenuto nella dovuta considerazione l'eterna grandezza del poema epico germanico o di non averne ammirato la perfezione della forma. Non voleva quindi fare del Canto dei Nibelunghi, una edizione migliore, nè si può supporre per quest'uomo interessato soltanto dei suoi studi e della sua arte, che avesse tentato di rendere popolare quel canto nazionale per fini affaristici. Quale motivo lo aveva dunque indotto a farne una riduzione drammatica e con quale scopo?

Hebbel stesso scrive nel suo diario: «Mi pare che in base al mito del poema epico dei Nibelunghi si possa costruire una tragedia puramente umana, naturale in tutti i suoi motivi».

Come ha dunque proceduto Hebbel? Ha conservato la base del mito, cioè la trama esterna del racconto; la sua però *interpretata diversamente*. Le azioni e gli avvenimenti rimanevano su per giù uguali, ma ricevevano altri motivi ed altre spiegazioni.

In questo modo il medesimo avvenimento, ricevendo altri accenti, è divenuto un *altro tema*. Infatti, il tema e il contenuto della trilogia dei Nibelunghi di Hebbel non è affatto identico a quello del canto dei Nibelunghi. Anche nel dramma di Hebbel, Hagen uccide Sigfrido, ma per motivi psichici completamente diversi. C'è anche la vendetta di Krimilde, ma si svolge in un dramma del tutto differente.

In quasi tutte le riduzioni artistiche intelligenti e serie avviene una simile *reinterpretazione*. Della medesima azione esterna scorgiamo altri moventi interni. Questa motivazione interna illumina la vita interna dei personaggi. Questa è l'essenza, questo è il contenuto (che determina la forma). La materia, cioè l'avvenimento esterno, fornisce soltanto gli indizi che, come si sa, il giudice istruttore può interpretare nei modi più diversi.

Avviene spesso che uno scrittore riprenda una materia già interpretata in un genere artistico e la interpreti in un genere

diverso. Sappiamo però che oggi, specialmente trattandosi di films, il motivo è per lo più quello affaristico. Con un romanzo divenuto popolare è possibile guadagnare ancora portandolo sul palcoscenico e poi magari anche sullo schermo. Una tale rielaborazione potrebbe avere però motivi artistici serissimi.

Prendiamo un caso che escluda il sospetto di qualsiasi mira affaristica. Sappiamo che Goethe ha voluto rielaborare in dramma la sua novella assai interessante intitolata: *L'uomo cinquantenne* che fa parte anche del racconto del *Wilhel Meister*. Di questo dramma in progetto abbiamo lo schema, già suddiviso in atti e scene, in cui viene raccontato il contenuto, (che è quello della novella), ma raccontato diversamente. Questo *diversamente* ci mostra in modo molto istruttivo perchè Goethe abbia sentito la necessità di rielaborare in un altro genere letterario la materia già interpretata una volta. Vediamo esattamente come egli dia rilievo nel progetto del dramma a certi momenti che sono appena appena percettibili nella novella. Vuol portare alla superficie questa volta un altro strato della realtà della vita, completamente differente. La storia è simile, ma ha un altro senso e il contenuto del suo mondo psichico è del tutto differente. Nella realtà era celato anche questo mondo psichico, ma Goethe, scrivendo la novella, non l'aveva estratto. Perciò egli ha voluto tornare a scavare nel profondo del medesimo contenuto oggettivo, con un altro genere artistico.

A prima vista sembra forse un paradosso, se dico che il rispetto e la considerazione per le leggi dello stile dei generi artistici è quel fatto, che spesso rende giustificate e necessarie le rielaborazioni. Lo stile severo del dramma, per esempio, non permette di rilevare i molteplici colori e stati d'animo della vita. Poichè il dramma è il genere dei grandi tratti del destino e dei conflitti acuti; la ricchezza delle sfumature, che può trovar posto in un romanzo, viene esclusa necessariamente dalla struttura scheletrica quasi eterea del dramma. D'altra parte, può darsi il caso che dispiaccia al poeta di rinunciare all'abbondanza di queste sfumature e di rinunciare a questi stati d'animo e che preferisca perciò scrivere anche un romanzo, piuttosto di inquinare con essi lo stile puro del dramma. Se uno scrittore vuol salvare in un film i colori della vita esclusi dal severo stile del dramma, fa la medesima cosa. Non perchè non rispetti i diversi stili dei singoli generi artistici, ma, al contrario, proprio perchè li rispetta pienamente.

S. M. EISENSTEIN

Dickens e il cinema americano

2

PRIMA di spiegare ciò che il costante sguardo degli uomini del cinema americano aveva visto nelle pagine di Dickens, desidero ricordare quello che lo stesso D. W. Griffith rappresentava per noi, i giovani uomini del cinema sovietico del millenovecentoventi.

Per dirlo con semplicità e senza equivoci: una rivelazione.

Provate a ricordare i nostri primi giorni, in quei primi anni della rivoluzione socialista d'ottobre. I fuochi *Accanto al focolare* dei nostri produttori di film (indigeni) si erano consumati, le *Grazie di Nava* della loro produzione avevano perso il loro potere su di noi e, sussurrando tra le labbra esangui *Dimenticate il focolare*, Khudoleyev e Runich, Polonsky e Maximov si erano avviati verso l'oblio, Vera Kholodnaya alla morte, Mozhukhin e Lisenko verso l'esilio.

Il giovane cinema sovietico stava raccogliendo l'esperienza del realismo rivoluzionario, dei primi esperimenti (Vertov), delle prime speculazioni sistematiche (Kuleshov), preparandosi a quella esplosione senza precedenti tra il '20 e il '30, quando doveva diventare arte indipendente matura, originale, guadagnandosi immediatamente il riconoscimento di tutto il mondo.

In questi giorni una congerie di film tra i più svariati fu proiettata sui nostri schermi. Da questo folle miscuglio di vecchi film russi, e di nuovi che tentavano di mantenere la « tradizione » e di altri nuovi che non potevano ancora essere chiamati sovietici e di film stranieri che erano stati importati alla rinfusa, o tirati giù da scaffali impolverati, incominciavano ad emergere due correnti principali.

Da un lato c'era il cinema della nostra vicina, la Germania del dopoguerra. Misti-



“Il Gabinetto del Dottor Caligari, questo barbaro carnevale di distruzione della salutare infanzia umana...”

cismo, decadenza, fantasia lucubre, seguirono nell'ondata della fallita rivoluzione del '23, e lo schermo fu pronto a riflettere questo stato di cose. *Nosferatu il Vampiro*, *La strada*, il misterioso *Ombre ammonitrici* il mistico criminale *Dottor Mabuse*, slanciandosi verso di noi dai nostri schermi, raggiungevano i limiti dell'orrore, mostrandoci un futuro come una notte senza quiete, piena di ombre sinistre e di delitti...

Il caos delle esposizioni multiple, delle dissolvenze superflue, degli schermi composti, fu più caratteristica degli anni seguenti, ma i primi film tedeschi di questo periodo già contenevano più di una indicazione in tal senso. Nell'abuso di questi trucchi erano anche riflessi la confusione e il caos della Germania del dopoguerra.

Tutte queste tendenze di atmosfera e di metodo erano già stati previsti in uno dei primi e dei più famosi di questi film, *Il Gabinetto del Dottor Caligari* (1920), questo barbaro carnevale della distruzione della salutare infanzia umana della nostra arte, questa tomba comune per le normali origini del cinema questa combinazione di silenziosa isteria, di tele parzialmente colorate, di piatte facce impiastrate di colore e di innaturale frammentario gestire e agire di mostruose chimere.

L'espressionismo non lasciò quasi traccia nel nostro cinema. Questo dipinto, ipnotico *San Sebastiano del cinema*, era troppo lontano dallo spirito e dal corpo giovani e robusti della classe sorgente.

E' interessante che durante quegli anni le insufficienze nel campo della tecnica del film ebbero un ruolo positivo. Esse aiuta-

rono a salvare da un passo falso quelli il cui entusiasmo avrebbe potuto spingere in questa bubbia direzione. Nè le dimensioni dei nostri studi, nè l'equipaggiamento per l'illuminazione, nè il materiale che avevamo a disposizione per il trucco, i costumi o le costruzioni davano la possibilità di lanciarsi in simili fantasmagorie dello schermo. Ma fu soprattutto un'altra cosa che ci salvò: il nostro spirito ci spingeva verso la vita, tra il popolo, nella montante marea dell'attualità di un paese che si rigenerava. L'espressionismo passò nella formativa storia del nostro cinema come un fattore... di repulsione.

C'era inoltre un'altra tendenza che irruente appariva in film come *L'Ombra Grigia*, *La Casa dell'Odio*, *Il Segno di Zorro*. C'era in questi film un mondo eccitante ed incomprensibile, ma nè repulsivo nè estraneo. Al contrario esso era seducente ed attraente, ed a suo modo attirava l'attenzione dei giovani e futuri uomini di cinema, esattamente come i giovani e futuri ingegneri del tempo erano attratti dagli esempi di tecniche a noi sconosciute, provenienti dalla stessa sconosciuta terra lontana, al di là dell'Oceano.

Ciò che ci interessava non erano solo questi film, ma erano anche le loro possibilità implicite in un trattore che rendevano la coltivazione collettiva una realtà; era l'illuminato temperamento ed il ritmo delle sorprendenti (e sorprendentemente inutili) opere di uno sconosciuto paese che ci spinse a soffermarci sulle possibilità di un profondo ed intelligente uso classista di questo meraviglioso mezzo.

La più interessante figura su questo sfondo era Griffith, poichè fu nelle sue opere che il cinema si fece sentire come qualcosa più di un trattenimento o di un passatempo. I brillanti nuovi metodi del cinema americano erano uniti in lui con una profonda emozione del racconto con una recitazione umana, con lacrime e sorrisi, e tutto questo veniva realizzato con una impressionante abilità nel conservare tutto quello splendore di festa cinematograficamente dinamica che si era riscontrato ne *L'Ombra Grigia*, *Il Segno di Zorro* e *La Casa dell'Odio*.

Che il cinema avrebbe potuto essere incomparabilmente più grande e che questo dovesse essere il compito fondamentale del germogliante cinema sovietico, ciò era accennato per noi nel lavoro creativo di Griffith, e trovava sempre nuove conferme nei suoi film.

La nostra aumentata curiosità in quegli anni in *Costruzione e Metodi* subito scopri dove si trovavano i più potenti fattori affettivi nei film di questo grande americano. Essi si trovavano in una regione sin qui

a noi sconosciuta, che portava un nome a noi familiare, non nel campo dell'arte, ma in quello degli apparati elettrici e meccanici e che giungeva per la prima volta nel suo campo più avanzato: il cinema. Questa regione, questo metodo, questo principio di edificare, questa costruzione era il «montaggio».

Questo era il montaggio le cui basi erano state gettate dalla cultura cinematografica americana, ma il cui completo cosciente uso e riconoscimento mondiale fu stabilito dai nostri film. Montaggio, la cui ascesa sarà sempre legata al nome di Griffith. Montaggio che ebbe un ruolo vitale nell'opera creativa di Griffith e che gli procurò i più gloriosi successi.

Griffith vi giunse attraverso il metodo delle azioni parallele. E essenzialmente fu proprio in ciò che giunse ad un punto morto. Ma non dobbiamo correre. Esaminiamo il modo in cui il montaggio giunse a Griffith o meglio come Griffith giunse al montaggio.

Griffith giunse al montaggio attraverso il metodo delle azioni parallele, ed egli ebbe l'idea delle azioni parallele da... Dickens!

Su ciò Griffith stesso ha testimoniato, secondo A. B. Walkley, in «The Times» di Londra, il 26 aprile 1922 in occasione di una visita a Londra. Scrive il sig. Walkley: «Egli (Griffith) è un pioniere, per sua stessa ammissione, più che un inventore. Cioè egli ci ha aperto nuove strade nella terra del cinema sotto la guida di idee, forniteli dall'esterno. Le sue idee migliori, sembra, gli sono venute da Dickens, che è sempre stato il suo autore preferito...

Griffith ispirò a Griffith un'idea ed i suoi produttori (semplici uomini d'affari) ne restarono inorriditi; ma, dice Griffith, «andai a casa, rilessi un romanzo di Dickens, ed il giorno dopo tornai a dir loro di usare la mia idea o di licenziarmi».

Griffith trovò l'idea a cui restò così eroicamente attaccato, in Dickens. Ciò fu dovuto al caso, poichè egli avrebbe potuto trovare la stessa idea quasi dovunque. Newton dedusse la legge di gravitazione dalla caduta di una mela; ma una prugna o una pera avrebbero fatto ugualmente al caso suo. L'idea di Griffith è soltanto quella di una *interruzione* nella narrazione, uno spostamento della storia da un gruppo di personaggi ad un altro. Gente che come Dickens scrive romanzi lunghi ed affollati, specialmente quando essi vengano pubblicati a puntate, trova questo sistema conveniente. Si può riscontrare ciò in Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy e, suppongo, in qualsiasi altro romanziere dell'epoca Vittoriana....».

Anche una conoscenza superficiale del grande romanziere inglese è sufficiente per

convincerci che Dickens può aver dato ed ha dato al cinema un'ispirazione ancor più grande di quella che portò al solo montaggio delle azioni parallele.

La vicinanza di Dickens alle caratteristiche del cinema in metodo, stile, e specialmente in punti di vista ed esposizione è veramente sorprendente. E può essere che proprio nella natura di queste caratteristiche, nella loro comunanza sia per Dickens che per il cinema, vi sia una parte del segreto del successo di massa che ambedue al di fuori di temi ed intrecci, hanno riportato ed ancora riportano nella particolare qualità di tale esposizione e tale modo di scrivere.

Che cosa erano i romanzi di Dickens per i suoi contemporanei, per i suoi lettori? C'è una risposta: essi avevano con loro le stesse relazioni che il film ha con gli stessi strati sociali oggi. Essi costringevano il lettore a vivere con le stesse passioni. Essi si rivolgevano agli stessi buoni e sentimentali elementi a cui il film si rivolge (almeno in superficie); ambedue inorridiscono davanti al vizio, ambedue dividono lo straordinario, l'inusato, il fantastico dall'esistenza noiosa e prosaica di tutti i giorni.

Forse il segreto si trova per Dickens (così come per il cinema) nella creazione di una straordinaria plasticità. La facoltà di osservazione nei suoi romanzi è straordinaria, come lo è la loro qualità visiva. I personaggi di Dickens sono arrotondati con mezzi così plastici e leggermente esagerati come gli odierni eroi dello schermo. Gli eroi dello schermo sono incisi nei sensi dello spettatore con tratti chiaramente visibili, i suoi « cattivi » sono ricordati per certe espressioni facciali, e tutti sono immersi nella luce leggermente innaturale e risplendente con cui lo schermo li illumina.

È assolutamente così che Dickens disegna i suoi personaggi: questa è la galleria degli immortali Pewwick, Dombey, Fagin, Tackleton e di tanti altri, intuita plasticamente senza errori e acutamente tracciata senza pietà.

Proprio perchè non venne mai in mente ai biografi di avvicinare Dickens al cinema, essi ci forniscono una rara evidenza oggettiva, direttamente allacciante l'importanza della facoltà di osservazione di Dickens col nostro mezzo di espressione.

Stefan Zweig ha scritto in un saggio su Dickens.

« Questa straordinaria facoltà visiva raggiungeva l'intensità del genio in Dickens... La sua psicologia incominciava con il visibile; egli giungeva all'esame interiore del personaggio dall'osservazione dell'esterno, le più delicate e fini minuzie dell'apparenza esteriore, quelle esagerate tenuità che

solo gli occhi resi acuti da una superlativa immaginazione, possono vedere. Come i filosofi inglesi, egli non incomincia con asunti e supposizioni ma con caratteristiche.

...Attraverso i tratti, egli rivela i tipi: Creakle non aveva voce ma parlava in un soffio; lo sforzo gli costava, o il sapere di parlare in un modo così debole rendeva la sua irata faccia ancora più irata, e le sue gonfie vene, molto più gonfie. Anche se noi leggiamo la descrizione, il senso di terrore che i ragazzi sentivano al suo avvicinarsi diviene altrettanto manifesto in noi. Le mani di Uriah Heep sono umide e fredde; sentiamo di odiare la persona alla prima presentazione, come se avessimo di fronte un serpente. Piccole cose? Esteriori? Sì, ma esse sono invariabilmente tali da rimanere impresse nell'animo ».

Possiamo vedere da soli che le sue descrizioni non solo offrono assoluta accuratezza dei dettagli, ma anche un accurato disegno del comportamento e delle azioni dei suoi personaggi. E questo è altrettanto vero per i più piccoli dettagli del comportamento — anche i gesti, come lo è per le basiche caratteristiche generalizzate dell'immagine. Non è forse questo pezzo del comportamento di Mr. Dombey una esauriente istruzione per un attore da parte di un regista?

« Egli aveva già messo la mano sul cordone del campanello per chiamare al solito Richards, quando i suoi occhi caddero sopra un *nécessaire*, da scrivere già appartenuto alla moglie morta e che era stato preso da un armadio della sua camera. Non era la prima volta che i suoi occhi si erano accesi nel guardarlo. Egli ne portava la chiave in tasca; lo portò sul suo tavolo e lo aprì — dopo aver chiuso a chiave la porta della stanza — con mano abituata ». Qui l'ultima frase arresta l'attenzione del lettore; c'è una certa ferruginosità nella descrizione. Comunque, questa frase « inserita »: *dopo aver chiuso a chiave la porta della stanza* « era posta lì » come se ricordata dall'autore nel mezzo di una frase che venisse dopo, invece di essere messa dove apparentemente avrebbe dovuto essere messa, nell'ordine della descrizione cioè prima delle parole: *ed egli la portò sul suo tavolo*, e si trova esattamente a questo punto per delle ragioni niente affatto casuali.

In questo inversione del deliberato « montaggio » della continuità temporale della descrizione, c'è un tentativo brillantemente risolto di rendere la « furtività » dell'azione, fatta scivolare tra l'azione preliminare e l'atto di leggere la lettera di un altro condotta con quella assoluta « correttezza » di dignità da gentiluomo con cui Mr. Dombey sa comportarsi in ogni sua azione.

PRESENTAZIONE,

MIRACOLO
A MILANO

DE SICA



Regia: Vittorio De Sica
Soggetto: Zavattini
Sceneggiatura: Zavattini, De Sica
Fotografia: Aldo Graziati
Musiche: Cicognini
Interpreti: Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò,
Francesco Colisano, Brunella Bovo ecc.
Produzione: P. D. S. - Distribuzione: E. N. I. C.

INEDITI

ANNA SZABÓ E

CANTANDO LA VITA È BELLA

di CALLISTO COSULICH

TRA i Paesi dell'Europa orientale, portati dalle vicende dell'ultima guerra ad una radicale trasformazione politico-sociale e, di conseguenza, culturale e artistica, l'Ungheria, almeno nel campo cinematografico, merita una particolare considerazione.

Ferenc Hont, l'attuale Presidente del Comitato del Cinema ungherese, ci informa che la storia di quella cinematografia nel dopoguerra va divisa in tre fasi, di cui la prima non ha contato agli effetti di un reale sviluppo: *status quo* tra il '45 e il '46, coll'unica differenza rispetto alla produzione dell'anteguerra, dovuta alle distruzioni degli impianti budapestini, subite durante l'assedio; consegna della produzione nelle mani dei partiti politici (Comunista Ungherese, Socialdemocratico, Nazionale dei Contadini e Indipendente dei Piccoli Agricoltori) tra il '47 e il '48; costituzione dell'Impresa Nazionale per la Produzione di Film Ungheresi, secondo le necessità della nuova economia pianificata, nell'agosto del '48. Le trasformazioni organizzative e industriali sono state parallele a quelle culturali e artistiche: specialmente importante è diventata a questo proposito la costituzione dell'Impresa Nazionale.

Cra, quello che a noi qui interessa, è di stabilire una data, e questa data, che segna la profonda, radicale trasformazione di cui dicevamo all'inizio, non va riportata alla fine della guerra, come facilmente si potrebbe credere, bensì all'epoca della nazionalizzazione, dal '48 cioè. Ecco perché l'atto ufficiale di nascita della nuova cinematografia ungherese noi lo fissiamo in quell'anno lasciando di conseguenza nel periodo precedente alcune pellicole importanti per classificare lo stato embrionale di codesta nuova realtà (si pensi soprattutto a *Valahol Európában* — « Accadde in Europa » — di Géza Radvanyi e Béla Balázs), pellicole tra l'altro — e questo ha pure importanza — che hanno intenzionalmente evitato di illustrare la guerra, limitandosi tutt'al più a deprecarne gli effetti (ancora il film di Radvanyi) o, addirittura, rivolgendosi al presente e al futuro. L'Ungheria, quindi, stato satellite di Hitler, al tempo dell'ammiraglio Horty e del partito delle « croci frecciate » ha visto nella guerra un fardello, di cui occorreva sbarazzarsi il

più presto possibile — differenziandosi in ciò dall'altro satellite, quello italiano, l'unico che abbia avuto il coraggio di affrontare in pieno il non onorevole passato — limitando necessariamente i suoi temi ad episodi più o meno noti di storia patria, alle lotte sociali sostenute dal popolo, all'esame della nuova realtà.

L'Ungheria, inoltre, paese di grandi tradizioni letterarie e musicali, non vanta dei precedenti cinematografici di qualche rilievo: se si tolgono infatti i nomi di Balázs e di Pal Fejös, l'attività più significativa dei quali però si svolse in massima parte all'estero, il suo passato si sostanzia in quelle esiziali commedie, che divennero tristemente famose anche in Italia durante gli anni di guerra, quando il nostro mercato cinematografico, in assenza degli americani, aprì le porte alle cinematografie minori dell'Europa occupata dai tedeschi. In ultima analisi, quindi, considerare il '48, quale anno di nascita di una produzione ungherese interessante la cultura e l'arte, non è così azzardato, come a prima vista potrebbe sembrare: i nuovi registi ungheresi hanno effettivamente trovato il vuoto alle loro spalle, si sono dovuti appoggiare ad una cultura e ad una tradizione nazionale ricca sì, in senso generico, ma estremamente povera in quello specifico cinematografico.

Dopo aver visto alcuni dei più recenti film ungheresi, pensiamo che questa condizione iniziale, agli effetti pratici, non abbia nociuto affatto. Anzi, se dovessimo paragonare il progresso ungherese con quello di alcuni stati vicini — la Cecoslovacchia, ad esempio, che pure vanta un glorioso passato cinematografico — il confronto andrebbe tutto a vantaggio dei magiari, autori di alcuni film, testimoni di una spiccata individualità nazionale, nuovi e, nello stesso tempo, evoluti e civili, consoni cioè all'alto grado di civiltà e di cultura di quel piccolo popolo. Singolare è in questo senso la piega che vi ha preso l'influenza dell'attuale cultura sovietica, l'applicazione cioè della problematica marxista, l'interpretazione di quelle esigenze estetiche. Vedendo i film ungheresi si ha sempre l'impressione che essi non si conformino ad una verità piovuta dal cielo, bensì piuttosto tentino di abbracciare una nuova storia, se-

condo una loro particolare convinzione, una loro solida moralità e cultura. Altrettanto accade leggendo i soggetti. Sono tentativi, che non sempre si rivelano scevri di ingenuità, ma che spesso pure raggiungono degli importanti obiettivi, dimostrano una forza tanto più sorprendente, in quanto ottenuta senza particolari soluzioni espressive, senza l'uso di alcun virtuosismo tecnico valendosi di un linguaggio quasi perfettamente assimilato. Nel film *Egy asszony elindul* («Una donna s'incammina» 1948-49) di Imre Jenei, per esempio, viene tracciata la storia di una donna borghese che riesce, dopo molteplici fatiche, ad inserirsi nella nuova realtà sociale del suo paese: ad un certo punto del film la protagonista rivendica la sua superiorità intellettuale e culturale di fronte alle donne del popolo, ma messa alle strette, portata ad un qualsiasi risultato pratico, codesta sua sbandierata cultura si rivela ben misera cosa, un'infarinatura diletteasca, inutile e improduttiva. Non abbiamo visto il film e ci hanno detto che esso è ricco di ingenuità tali, da renderlo quasi ingiudicabile sul piano dell'arte; tuttavia, alla sola lettura del soggetto, non si può non restare favorevolmente impressionati dalla sua impostazione che, magari timidamente e grossolanamente — non sappiamo — suggerisce uno dei più gravi compiti della borghesia: quello di verificare la propria consistenza culturale.

L'alfiere della nuova cinematografia ungherese è unanimemente considerato *Talpalatnyi föld* («Un palmo di terra»), film di Frigyes Ban (autore, al tempo di Horty, di alcuni film insignificanti, se non innamabili), presentato e premiato al Festival di Marianské Lazné del 1949 e proiettato poi, con altrettanto successo, in parecchi paesi di Oriente e d'Occidente. Si tratta di un film che descrive le tristi condizioni dei contadini ungheresi durante il periodo Horthy, costretti a schiavitù da una struttura sociale di carattere feudale. Il film ha la rara qualità di rendere lo spettatore solidale, intimamente solidale con i suoi protagonisti, di fare dell'epica e di conseguenza della poesia, con il foglio di carta straccia ove vengono segnati i conti delle spese quotidiane, con il fazzoletto in cui il contadino conserva i suoi risparmi, con le gamelle di cui si servono le mogli degli scariolanti per portare il pranzo ai loro mariti. La sequenza degli scariolanti è magistrale e giustifica in pieno il Gran Premio del Lavoro conferito al film a Marianské Lazné, attribuzione questa, che, in certi casi e da un certo punto di vista estetico potrebbe sembrare per lo meno bizzarra. Tuttavia, ai fini dell'evoluzione cinematografica ungherese, pensiamo che il film di Bán non

sia il più interessante. Esso si riconduce a certi motivi tradizionali del cinema carico di preoccupazioni sociali, al contrasto fra ricchi e poveri che forma un capitolo piuttosto consistente nella storia del cinema mondiale. Talvolta i precedenti pesano; siamo convinti però che un regista sensibile e intelligente saprà sempre evitare il pericolo di troppo evidenti ripetizioni.

Per questo oggi vogliamo prendere in esame due altri film ungheresi, successivi a *Talpalatnyi Föld*, entrambi, per i suoi pregi il primo e, principalmente, per i suoi difetti il secondo, suscettibili di ampio esame, che tenga conto delle nostre premesse: *Szabóné* («Anna Szabò») di Félix Marássy e *Dalolva szép az élet* («Cantando la vita è bella») di Márton Kéleti.

Szabóné è un film che potremo chiamare di «fabbrica». Gli operai vivono e lottano nel nuovo ambiente, ma non più per conquistarselo. E' pacifico; la fabbrica è ormai un ambiente acquisito; le leve della produzione sono nelle loro mani. Una nuova struttura sociale s'è affermata e gli ungheresi non si volgono indietro per ripensare alle lotte che hanno dovuto ottenere al fine di vederla operare — per quanti anni invece i russi hanno cantato questa epopea! — bensì, considerandosi già familiarizzati con essa, passano a trattare con notevole disinvoltura i problemi quotidiani della nuova vita. In fondo, che cosa fanno nel film gli operai e le operaie? Lavorano, acudiscono alle faccende domestiche, curano i loro figli, amano, si ingelosiscono, piangono, ridono, inventano e sudano per migliorare la loro condizione, valendosi di nuove leggi, di nuovi rapporti. Félix Marássy il cui nome appare per la prima volta nella distribuzione tecnica di *Talpalatnyi Föld*, sembra voler convocare il pubblico perchè assista ad un'assemblea ordinaria dei suoi personaggi, un'assemblea che non proponga sostanziali e straordinarie modifiche allo statuto messo in vigore nel 1948, ma che pacatamente discuta il bilancio della sua ordinaria amministrazione.

Ciononostante *Szabóné*, a ben pensarci, verso la fine diviene drammatico, tenta dichiaratamente di inculcarci qualcosa; la protagonista Anna Szabò diviene ostentatamente un simbolo per tutte le donne e le dirigenti operaie, si consegnano i premi delle gare di produzione fra le diverse fabbriche, i convenuti applaudono con una caratteristica, lenta cadenza e inneggiano ai nomi di Stalin e di Rakosi. Nobilissimo e degnissimo grido di per se stesso e che in un film sovietico probabilmente sarebbe assunto a chissà quale

livello epico, ma che qui, francamente, ci mette a disagio, proprio perchè contrasta colla diversa misura, colla maggiore discrezione di tutto il resto del film. *Szabóné* comunque, non si chiude con questa scena, bensì con la festa danzante, in cui operai e operaie ballano insieme coi loro ingegneri. Il film cioè riprende quel tono pacato, confidenziale e amichevole, che aveva mantenuto per quasi tutta la sua durata. Se si togliesse questo improvviso stridore, perfettamente giustificabile da un punto di vista logico, ma non da quello di una superiore armonia complessiva, noi avremmo un film veramente notevole. Un «*Breve incontro proletario*» ci è venuto spontaneo di chiamarlo e si conviene che questa qualifica ha un valore del tutto impalpabile; diverso è infatti lo spirito delle due opere, inconfrontabili, due diverse impostazioni. Solo che in ambedue i film v'è un'effettiva onestà di rappresentazione, si aboliscono ostinatamente i tipi per guardare senza timore nell'interno dei personaggi, facendo così delle interessanti scoperte; infatti, se i protagonisti borghesi di *Breve incontro* hanno il coraggio di essere bruttini e vecchioti, senza perciò scivolare nell'assoluta bruttezza e nell'effettiva vecchiaia, (chè altrimenti avrebbero raggiunto il fascino del mostruoso: è più ammissibile al cinema vedere fare all'amore il mostro di Frankenstein o Mr. Hyde che la donna e l'uomo comune quali si incontrano per la strada), se essi vivono un adulterio mediocre, senza attenuanti, i protagonisti operai di *Szabóné* hanno il coraggio pur essi di portare bene in vista i loro difetti, che li fanno uomini.

Naturalmente l'esame che noi abbiamo fatto del film, oltre ad essere vago, può offrire il destro a parecchie obiezioni. Sta di fatto però che si giunge alle medesime conclusioni, sia avendolo esaminato così — aggiungendo magari l'importanza decisiva che acquistano il particolare degli occhiali portati dal figliolino di Anna Szabó e le figure che ogni tanto s'inquadrano oltre il vetro granulato della sua porta di casa, importanza al fine di determinare con maggior precisione la psicologia di certi personaggi e il valore di un ambiente — sia invece penetrando nelle più recondite pieghe del soggetto e carpandone l'intimo significato che vuole essere di esaltazione del lavoro e della dirittura morale. Facciamo nostre le parole di Barbaro: «Per apprezzare pienamente questo film bisogna essere o molto semplice e ingenuo, o molto preparato e profondo» (1). E la stessa conclusione, possiamo tranquillamente aggiungere, la si può applicare a *Breve incontro*, che una persona da noi considerata semplice e in-

genua e di conseguenza fresca, spontanea e quasi sempre assennata nel dare giudizi, così qualificò elogiandolo: «E' molto bello; soprattutto perchè può capitare a ognuno». Semplici e preparati, ingenui e profondi, comunque, non sembrano abbondare nelle nostre contrade, se è vero che *Breve incontro* fu uno dei maggiori insuccessi commerciali patiti dalla cinematografia inglese sul nostro mercato e che *Szabóné* difficilmente potrà avere delle pubbliche visioni, talchè non esitiamo a porlo nella rubrica dei film inediti.

Diverso è il caso di *Dalolva szép az élet* («Cantando la vita è bella»), opera minore, in alcuni punti, che offre di conseguenza, insostenibile, lo spunto a numerose critiche ed osservazioni. Ma, come spesso accade al cinema, incidentalmente e, probabilmente, senza portare per questo un gran merito, il film ci induce a fare un discorso abbastanza lungo e interessante su alcuni problemi d'ordine generale. Il soggetto a prima vista è suppergiù quello di una qualsiasi commedia musicale: un gruppo corale non funziona bene a causa del suo direttore; cambiato il quale tutto si risolve per il meglio. Naturalmente c'è il tipo buono e il cattivo, c'è quello che darebbe l'anima per fare funzionare il coro perfettamente e c'è quello che trama losche manovre per farlo andar peggio; c'è una bella ragazza corteggiata sia dal buono che dal cattivo; c'è il bello spirito, la sacramentale macchietta, che nel caso specifico vuol fare il prestigiatore e vi riesce una volta su cento, non manca nell'ultima scena una sorta di «galop» finale. Tutti questi ingredienti abbastanza comuni nei film musicali, li troviamo, è ovvio, trasportati nell'ambiente tipico del nuovo film ungherese: la fabbrica. Il coro è aziendale, i componenti sono operai, la ragazza è la direttrice del giardino d'infanzia della fabbrica; il «galop» finale è una gara di emulazione corale fra le diverse fabbriche. L'innocente storiella non è priva, come si potrebbe pensare, di contenuto ideologico, in quanto il fatto che il coro aziendale in un primo tempo non funziona, preoccupa il segretario politico di fabbrica: il cattivo funzionamento infatti influisce addirittura sul rendimento della produzione. Com'è mai possibile questo fenomeno? Lo è, se si pensi che il coro non funziona male perchè i componenti sono degli incapaci o perchè il direttore dal canto suo, non conosce il mestiere: funziona così perchè

(1) Umberto Barbaro: «*Anna Szabó* - Film come strumento di vita» da «Cinema ungherese, ieri e oggi», quaderno edito dalla F.I.C.C.



"Anna Szabó,,

il direttore gli impone un determinato tipo di musica vecchia, triste, noiosa che un pubblico popolare difficilmente comprende, mentre sarebbe opportuno che i canti fossero nuovi, popolari, pieni di ottimismo.

Ma non è tutto: il direttore è in contatto con elementi reazionari e provocatori, che si nascondono nel paese e questa sua attività ad un certo punto si fa palese; il direttore, inoltre, prima di lasciare il posto, decide di vender cara la pelle e tenta di seminare zizzania fra gli operai, facendo scrivere sui muri delle frasi provocatorie da parte del suo unico alleato: un certo Tonino, detto Swing, che veste in una maniera eccentrica ed ama esageratamente i balli americani.

Abbiamo sott'occhio una critica di Pudovkin fatta a questo film. Pudovkin s'è trattenuto per qualche mese a Budapest, per insegnare all'Istituto d'Arte Drammatica e Cinematografica e per aiutare con preziosi consigli i nuovi registi ungheresi. Capita raramente il caso di trovarsi dinanzi ad una critica sovietica e per di più di Pudovkin, sicché conviene soffermarsi su essa. Pudovkin impiega un metro critico che da noi non usa: più che recensire direttamente il film egli si avvale per intermediario del pubblico di una proiezione-referendum.

Il pubblico fa qualche osservazione: egli allora si domanda anzitutto il perché di queste osservazioni, (che a prima vista possono sembrare anche assurde, dopodiché risale al film. Il pubblico, per esempio, ha criticato diffusamente la figura del segretario politico: c'è chi dice che è spettinato, altri affermano che è vestito

male, altri ancora che tratta la gente con troppa alterigia, oppure che si comporta come se fosse il solo a rappresentare l'intero partito, oppure infine che sembra non essere un vero operaio anche lui. «Quanta scontentezza ha provocato un solo personaggio!» esclama Pudovkin e, con metodo deduttivo, giunge alla conclusione che la figura del segretario politico non può essere stata tratteggiata alla perfezione, perché, se così fosse, se quel personaggio riuscisse veramente a penetrare l'animo del pubblico, questi non verrebbe distratto dal taglio della giacca e dalla sua pettinatura. Pudovkin coglie quindi l'occasione per ribadire alcuni suoi concetti generali sul film: l'importanza basilare della sceneggiatura, la funzione della collaborazione creativa (anche gli attori debbono partecipare al lavoro di creazione, e non accontentarsi di imparare a memoria la parte come la leggono nell'ultima formulazione della sceneggiatura), la necessità di un controllo popolare messo in atto prima ancora che il film sia terminato. Le osservazioni di un pubblico attento, eppure non sempre centrate, non sono quasi mai casuali, presuppongono spesso un errore di realizzazione. Pudovkin prosegue facendo altre critiche: «Per dire la verità — egli scrive — io non conosco gli stabilimenti ungheresi, ma vedendo questa pellicola mi sono spaventato quando ho pensato al piano quinquennale. Ho avuto la sensazione che gli operai del film fossero seduti intorno a un tavolo, con davanti un boccale di birra, a parlare di vari argomenti, magari interessanti, e che, ogni tanto, mandassero giù un sorso di birra. Il guaio è che, in questo caso,

il boccale di birra era rappresentato dal martello, dal tornio e dagli strumenti di lavoro. Emerge perciò un problema importantissimo, per l'artista. Quello della coscienza precisa dell'equilibrio in cui si sviluppa la realtà, della misura in cui si svolge la vita. Per gli autori del film il problema fondamentale della loro fabbrica consiste nell'impostazione dell'attività del coro. D'accordo: tuttavia nei non possiamo, a vantaggio di questo problema, rovesciare le proporzioni della realtà, cioè di quello che accade realmente in una fabbrica. Per tutte queste importantissime ragioni, la critica di quell'operaio era giustissima. E sono d'accordo anche con l'altro operaio che sottolineava nel film l'assenza di un personaggio che rappresentasse l'ingegnere della fabbrica. La causa di questa osservazione indica che il regista e gli sceneggiatori della pellicola non conoscono abbastanza profondamente la vita delle fabbriche. Se dal tavolo di uno di loro scomparisse improvvisamente il posacenere che generalmente hanno sott'occhio, se ne accorgerebbero subito. Ma una persona che non avesse mai veduto il loro tavolo non noterebbe certamente la improvvisa sparizione del posacenere. Questo accade anche per la vita delle fabbriche.... ». (2).

Le critiche mosse dal Pudovkin sono dati di fatto e nessuno può trascurare la loro importanza. Può anche darsi che tali critiche siano esaurienti da un certo punto di vista. A noi però sembra che ci sia ancora dell'altro da dire: questo film, dalle apparenze innocue della commedia musicale, affronta infatti il problema della sostituzione necessaria di chi non riesce a comprendere le esigenze poste da una nuova situazione. La storia che prima abbiamo raccontato è proprio questa: Gyóző Réz, il direttore di un coro aziendale viene « liquidato » — permetteteci per maggiore chiarezza di usare questo antipatico e improprio termine — perchè persevera nei suoi errori artistici e organizzativi. Per sostituirlo però nel film si tirano in ballo cose più grandi di lui: il formalismo, il cosmopolitismo, Zdanov e gli interventi del Comitato Centrale del Partito Comunista (bolsevicco). Il funzionamento di un semplice coro aziendale, che deve eseguire alcune canzoni popolari vale la discussione di tutti questi problemi? La vale certamente se gli autori del film hanno inteso, attraverso la storia di una « sostituzione » proporre all'attenzione del pubblico, il problema di una autentica musica popolare. Noi riteniamo però che il regista Kéleti e gli sceneggiatori, con lo slancio entusiastico tipico dei neofiti, abbiano spostato le proporzioni

della realtà. Tanto più che problemi grossi come quelli elencati, se esaminati senza un necessario approfondimento, possono creare degli equivoci pericolosi e talvolta spiacevoli. E anche se il personaggio di un giovane « vuoto », assai *snob* — Tomino Swing — è stato vestito con enormi giacconi a scacchi e piú volte sorpreso a rifare complicati passi di danza sincope, non vuole affatto significare una intenzione ironica e quanto meno una presa di posizione nei riguardi di tutta la musica jazz americana, l'equivoco può nascere tuttavia quando, ad un certo punto del film, assai sommariamente si fa assumere al segretario politico di fabbrica un troppo schematico atteggiamento contro la musica « occidentale », atteggiamento che, formulato così dogmaticamente, finisce con svuotare di qualsiasi significato concreto la stessa presa di posizione. A sostegno di questa tesi il segretario politico invoca il nome di Zdanov ma fraintende il vero significato del suo intervento. Zdanov, infatti, si limitava a rimproverare ai compositori sovietici di « riprodurre fortemente lo spirito della musica modernista contemporanea borghese dell'Europa e dell'America la quale riflette il marasma della cultura borghese e la sua completa negazione dell'arte musicale, il vicolo chiuso nel quale essa si trova » mantenendosi su un terreno dai limiti ben precisati e spontaneamente ricollegandosi ad analoghi movimenti occidentali che ancora hanno corso e sono lungi dall'essere esauriti. (Si veda ad esempio la polemica tuttora viva sulla dodecafonìa).

Che cosa ci insegnano, per concludere, questi due film ungheresi? Soprattutto questo, che in Oriente come in Occidente si tenta di uscire da certi vicoli chiusi cui la civiltà del novecento dritti dritti ci ha portato. I marxisti, in particolare, operano in modo concreto per venirne a capo, imponendosi una rigida disciplina artistica. Talvolta credono di esserci riusciti e peccano quindi di eccessivo ottimismo. Tutti gli uomini, comunque, a qualsiasi parte appartengano, avrebbero il dovere di osservarli con serietà e di seguire i loro sforzi con simpatia. Qualunque siano i loro risultati, anche se pieni di errori, come nel caso del film di Kéleti, essi riguardano la cultura, ciò che al cinema raramente accade.

(2) « La realtà, il vero protagonista del film » (sunto del discorso pronunciato da Vsevolod Pudovkin all'Istituto d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest e pubblicato in appendice allo stesso quaderno di cui alla nota n. 1.

I FILM,

Il cammino della speranza
L'edera
Non c'è pace tra gli ulivi
Cronaca d'un amore

Con *Il Cammino della speranza* di Pietro Germi si possono meglio precisare quelli che sono i limiti entro i quali si muove — per esigenze commerciali — il mestiere di questo regista. Germi appartiene a quella schiera di giovani che sono arrivati al cinema senza un'intima esigenza di espressione, senza un mondo morale da far valere. Il grosso equivoco nacque, se vogliamo con *In Nome della Legge*. Germi si trovò allora in una situazione a lui favorevole, nel senso che, la media produzione tutta volta ad inseguire romantiche quanto esecrabili storie romanzate (era il tempo di *La monaca di Monza*, di *I cavalieri della maschera nera*, di *Amanti in fuga*, eccetera) aveva bisogno di un film di buon mestiere che risollevasse il livello normale e ristabilisse, in un certo senso, un equilibrio. *In nome della Legge* non va oltre questi obiettivi, restando su un piano di buon artigianato. Ma quello che più colpì in quel film — allora e tuttora a quanto leggiamo nella recensione su *Il cammino della speranza* di Aristarco — fu il contenuto nettamente polemico: «Le relazioni del barone con certi ambienti di Roma, il fenomeno feudale, il sindaco, il cancelliere e il procuratore generale, legati ad ovvi e discutibili interessi». Ma invero su questo piano sociale e polemico Germi — e a maggior ragione a queste conclusioni autorizza l'ultimo suo film realizzato — tradisce un'inquietudine, meglio uno sbandamento ideologico, da inficiare o annullare ogni sua presa di posizione. Nonostante gli accenni, come ha rilevato Aristarco, a *Roma, a certo feudalismo*, rimane il fatto che i cattivi del film (cioè la mafia) vengono poi tutti pienamente riscattati con un finale facile quanto sconcertante.

E diciamo sconcertante proprio perchè, con una conclusione simile (indubbiamente di grande forza commerciale) Germi riusciva (solo in apparenza, s'intende a salvare capre e cavoli).

Questa imprecisione nel chiarire il suo mondo ideologico, questo paravento dietro cui nascondere il suo bisogno di conformismo, ci lasciò perplessi e ci relegò nella



„Non c'è pace tra gli ulivi,,

sparuta schiera di quei critici che avanzano molte (o troppe) riserve sul valore del film. *Il cammino della speranza*, viene ancora a darci ragione. Infatti, tutti quei difetti di approssimazione, di genericità, di bisogno di strappare a forza un applauso, sono qui più evidenti. I suoi personaggi sono questa volta i minatori siciliani. Personaggi vivi, dunque, precisi, reali. Uomini con infiniti problemi ancora da risolvere in lotta contro chi tenta di soffocare il loro diritto alla vita. L'ambientazione stessa appare, sin dalle prime inquadrature del film, valida e precisa. A questo desiderio di *realismo* in un certo senso, disorienta, proprio perchè questo *realismo* così efficacemente impostato nelle premesse, non viene poi affatto rispettato nello svolgimento successivo. Vi è una realtà precisa da rappresentare: una miniera chiude per interessi che non vengono approfonditi, alcune decine di uomini vengono messi sul lastrico. E' un dato di fatto preciso, l'indice di una situazione tipicamente siciliana. (E ce ne era stato già un accenno — in maniera chiara e evidente — in *In nome della legge* quando il barone più per un puntiglio che altro decide di far chiudere la miniera senza preoccuparsi dell'avvenire dei minatori).

Che avviene quindi? Forse Germi si preoccupa di porre una sua testimonianza risolutiva sull'argomento? Forse cerca egli di proporci una soluzione positiva? Forse si preoccupa di trarre una morale costruttiva dopo quell'inutile vagare dei minatori sbandati per l'Italia in cerca di salvezza straniera?

La conclusione alla quale arriva il film di Germi è invece quanto mai negativa e distruttrice: in Sicilia non c'è niente da fare, le miniere possono essere chiuse impunemente senza motivo o spiegazione, e i minatori son pregati di andarsene fuori dell'isola, in Francia o dovunque, «tanto il mondo è senza confini».

Se al barone del suo precedente film (o a qualsiasi signorotto, padrone di un *trust* di miniere locali) venisse chiesto di dare una soluzione qualsiasi all'increscioso problema, non tarderemmo ad avere una identica soluzione a quella propostaci.

Ma il film neppure se considerato su un piano di denuncia anziché su quello di risoluzione apparirebbe in un certo qual modo di carattere positivo. E questo proprio per il fatto che Germi, invece di fare un film di *rievocazione*, ambientato cioè agli inizi del secolo, quando la classe operaia non era ancora organizzata su basi avanzate, ha preferito fare un film *attuale*, di oggi cioè. Allora quella disorganizzazione, quello sbandamento che porta tutti i minatori con le loro famiglie, alla decisione di dover partire e seguire il primo sconosciuto affrontando i rischi di un viaggio, comunque lungo e pieno di imprevisti pur di non rimanere a lottare in patria, ci appaiono quanto mai incomprensibili e *irreali*. E' proprio credibile che a nessuno venga in mente di continuare la resistenza alla chiusura della miniera, non in termini solamente passivi ma attivando una forma di cooperativa del lavoro?

Tutti invece si imbarcano (vendendo tutto, casa, mobili, persino gli stessi sogni) verso l'ignoto. E dopo varie peripezie (qualcuno si perde per la strada, qualche altro ritorna, un vecchio infine muore tra la neve) arrivano alla frontiera, verso la salvezza. Cosa faranno adesso? Non si sa: il film finisce qui esaurendosi in qualche cosa che sta molto vicino al semplice film di avventura più o meno retorico senza, sostanzialmente impostare nessun problema. Un film dunque di buona fattura ma anche — in questi stessi limiti — pieno di errori grossolani proprio per l'economia del racconto. Dispersivo, cioè, nell'episodio romano (che pure è piuttosto buono nella descrizione accurata di certi ambienti della questura) impacciato nella tipicizzazione dei personaggi che, appunto per non essere stati rappresentati collettivamente, rischiano



«Il cammino della speranza».

lone) — di una estrema genericità e, diciamo di apparire — anche Saro (attore Raf Valmolo pure, falsità. E' lui del resto la guida del gruppo dei minatori sia prima, durante il tentativo di resistenza in miniera, sia dopo durante il lungo viaggio. Dunque da ciò se ne deduce che, svolgendosi come si è detto il film in una Sicilia di oggi e non in un fantasioso paese di sogni, egli sia un responsabile anche nel sindacato. Ora ci sembra inverosimile che un uomo di tanta responsabilità agisca poi così *irresponsabilmente* «senza avere fiducia nella giustizia sociale nè intendere il significato di tali parole» (Aristarco). Insomma tanto — per seguire Germi, nel suo racconto, ci sembra che sarebbe stato più logico che ad un'impresa così avventata i vari minatori si fossero avventurati sotto la guida del «cattivo» e non del «buono» che è poi, nonostante tutto, l'eroe del film. Mi pare che tutto ciò sottostia ad una curvatura così sforzata della realtà da esaurire tutta la carica di realismo che il film, secondo alcuni, dovrebbe invece avere.

E la morale di Germi ci sembra ben chiara quando fa dire al personaggio del ragioniere «su ragazzi, venite fuori dalla miniera, tornatevene a casa, pensate alle vostre donne ai vostri figli, tanto qui non c'è niente da fare...». In questo *qui non c'è niente da fare* (che è poi la morale di tutto il film) noi non concordiamo affatto. Nè ci sembra, per un film *realistico*, di scarsa importanza l'averlo posto come conclusione ideologica.

Non vorremmo esagerare nel giudizio negativo ma ci sembra che *Il cammino della speranza*, pur con tutti gli indiscutibili meriti di forma e di linguaggio, si avvicini molto, per impostazione a quel tipo di film di Stato che poi in *L'edera* di Augusto Genina troverà più completo modello. Cioè a quel tipo di film che, pur ambientati in un mondo reale, irrealmente poi trattino i vari problemi che impostano, per costrin-

gere lentamente lo spettatore a farsi una idea sempre più confusa e più falsa della realtà.

Genina, infatti, cosa ha fatto? Si è trasferito con la sua *troupe* in Sardegna e, senza un minimo di approfondimento sociale, ma solo con un piglio tra l'illustrativo e il fumetto, ha preso a narrare la trama de *L'edera* di Grazia Deledda.

Intendiamoci bene, non che il romanzo abbia in sé le caratteristiche per una rappresentazione corale della vita della Sardegna. E' un'opera letteraria che si pone ben precisa con tutti i suoi limiti e le riserve, ma che, per il piglio narrativo e descrittivo, riesce ad aprirci un'orizzonte vero di quello che è la Sardegna, se non altro per la rigorosità con la quale sono descritti i suoi personaggi, con la quale la scrittrice racconta dei loro usi e costumi e con la quale — questo è pure importante — viene reso il paesaggio che è presente in ogni pagina del libro.

Questa caratteristica del romanzo è stata invece completamente falsata da Genina nel suo film; ed il lato essenziale, che è proprio la precisione d'ambiente, è stato tralasciato per una descrizione sommaria di folelore e di paesaggio; che si svolga in Sardegna o in Calabria o in qualsiasi altro paese di Italia o del mondo, non ha nessuna importanza per l'economia del film tanto generica ed approssimativa appare la caratterizzazione d'ambiente e di figure. L'azione, perciò, appare proprio per questo sfuocata, meglio falsata, in ogni suo elemento essenziale. Il racconto privato della sua ragion d'essere (il paesaggio, l'ambiente) appare allora sbrindellato, frammentario, generico. Difetto questo principalissimo anche della sceneggiatura (Brancati e Genina; consulenza artistica Cecchi) ma aggravato da una regia imprecisa e soprattutto insensibile a quelli che sono i valori più genuini di quella terra e, quindi, dei suoi problemi e dei suoi aspetti più vivi. Se ieri, Genina realizzando opera corretta, da un punto di vista tecnico, non aveva saputo far niente di meglio che schierarsi con i franchisti (*L'assedio dell'Alcazar*) senza neppure di tentare di precisare, in un certo qual modo, il perché della sua scelta e senza intendere minimamente quelle che erano allora le esigenze di un popolo diviso in una lotta civile, è certo che sarebbe stato per lui estremamente difficile riuscire adesso ad impostare un qualsiasi problema vivo e reale nella realtà d'oggi. La Sardegna è, in un certo senso nuova per lo schermo. Già però col muto — nel 1916 — Eleonora Duse e Febo Mari pensarono di far rivivere un altro romanzo della Deledda *Ceneri* al cinema: e, entro certi limiti, vi riuscirono. Vi riuscirono perché il paesaggio, l'ambien-

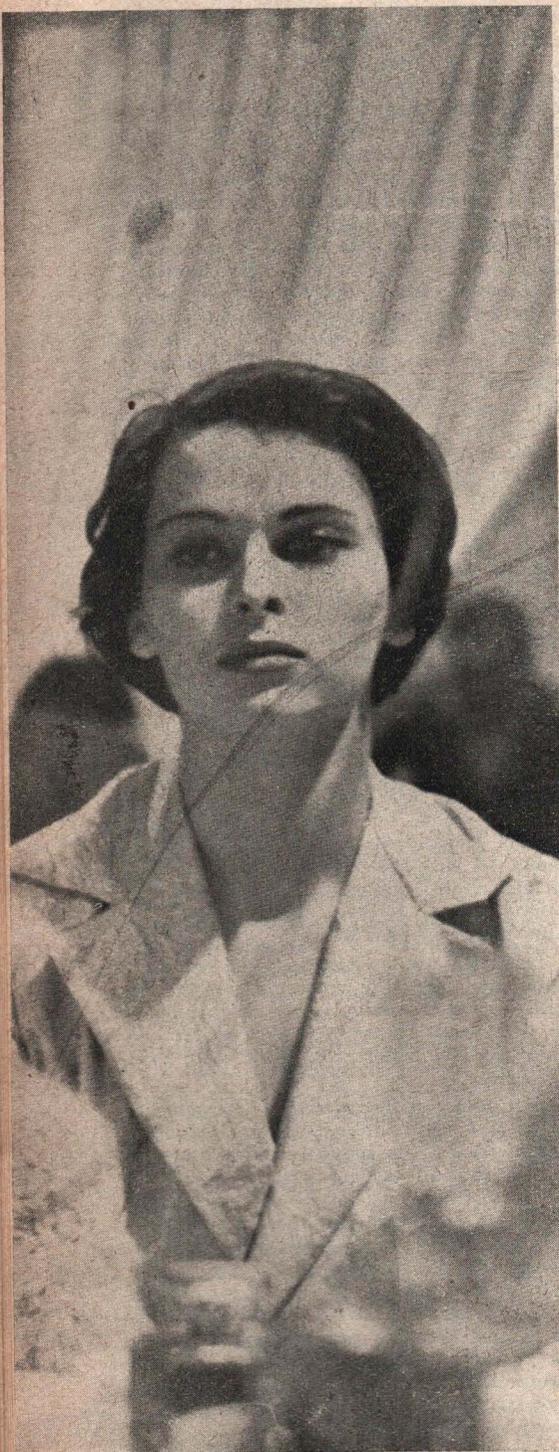
te e quella poesia di regione che è viva nella Deledda, erano stati resi con intensità e realismo. Ancora oggi molte di quelle immagini, rimangono vive nei nostri occhi e sembrano voler ridestare un periodo spesso dimenticato della nostra cinematografia che ha non soltanto in *Sperduti nel buio* l'esempio più valido di quel realismo sociale, in seguito sviluppatosi ed ampliandosi in senso concreto.

Genina, invece, ha badato a raccontare la storia di Annesa così senza impegno, senza esattamente rendersi conto della vitalità dei personaggi che appaiono così sfuocati ed assenti da rendere il film più che una traduzione, una illustrazione a buon mercato di tre quarti del romanzo, modificato nelle conclusioni e nell'assunto.

Tipico esempio di film di Stato, si è detto. E non per amore di polemica, ma proprio perché ogni piega della realtà è stata così travisata e alterata da annullare, nel racconto, ogni valore all'ambiente-Sardegna che, invece, con problemi (sia pure più individualmente umani che sociali) costituiva il nerbo del romanzo della Deledda. Ma poi a prescindere da ogni esame minuto dei rapporti incorrenti tra il film e il romanzo preesistente (crediamo infatti che più che al romanzo di Deledda, Genina e i suoi collaboratori, si siano rifatti al lavoro teatrale che Traversi trasse dal romanzo) una rappresentazione della Sardegna senza un interesse qualsiasi ai problemi di quella terra (la più povera d'acque) ai problemi più concreti dell'uomo (che nel film ci appare sempre con la faccia sorridente del benestante) ci sembra per se stessa una alterazione evidente della realtà in senso fazioso, appunto, per nascondere i più validi problemi di oggi.

In questa estrema genericità dei contorni, appaiono sfuocate e comunque troppo labili le caratterizzazioni stesse dei personaggi, interpretati peraltro con sufficienza da Columba Dominguez, Roldano Lupi e Juan De Landa.

Se Germi con *Il cammino della speranza*, come si è detto, delimita e precisa quella genericità del suo mondo poetico entro la quale muove il suo mestiere, De Santis ancora una volta con *Non c'è pace tra gli ulivi* sfugge dalla formula espressiva ma conferma l'esistenza di un suo mondo preciso e consistente. Là dove Germi era caratterizzato da un confuso quanto approssimativo modo di guardare la realtà, qui De Santis sa imporsi proprio per un senso rigoroso di guardare secondo una precisa e sicura prospettiva. *Non c'è pace tra gli ulivi*, dunque, pur con tutti i suoi difetti riesce a porsi su di un piano di assoluto rigore e parlare un linguaggio popolare, non spoglio però ancora da certe reminiscenze for-



Lucia Bosè in "Cronaca d'un amore.."

mali troppo elaborate. Qui è dunque da cercare il difetto del film: in questa mancata fusione tra linguaggio popolare ed espressione formale ancora spesso legata a soluzioni calligrafiche negative per la stessa essenzialità del racconto.

In fondo, quel che De Santis ha voluto raccontare è un fatto comune, intrecciato dai soliti elementi di amore, di vendetta e di odio, con il quale si imbastivano, sin dal secolo scorso i più acclamati romanzi di appendice. Racconto dunque con tutti i requisiti per esser popolare e per interessare un più largo pubblico e, se vogliamo, non troppo lontano dal macchinoso e facile *Brigante Musolino* di Mario Camerini. Ma il punto di distacco, con cui De Santis riesce a porsi su un piano più preciso e vitale, è da ricercarsi proprio in quell'aver saputo cogliere nella storia elementi umani e di più vasta risonanza sociale, in quell'aver saputo vedere nella realtà con l'occhio di chi non si contenta della superficie ma cerca di approfondire l'essenza delle cose. Così, la rappresentazione di quella gente della Ciociaria, arretrata negli usi e nei costumi, diviene essa stessa denuncia: denuncia di una esistenza abbruttita, di una situazione di apatia, di gente quasi senza solidarietà. E mi sembra che proprio in questa rappresentazione polemica (la Ciociaria si trova solo a poche miglia da Roma) vada ricercata la forza umana e morale del film. Quanto scritto di recente proprio per negare questo valore sociale (e quindi etico) del film, non ci convince. Anzi, ci sembra, dati gli argomenti posti, di poter rilevare proprio da quelle osservazioni, l'incapacità di scorgere certi valori umani, di afferrare la socialità stessa della realtà, in chi ha scritto. De Santis, oggi attraverso i suoi film, ieri attraverso i suoi scritti abbastanza indicativi per esprimere l'insoddisfazione di quegli anni di costrizione e il bisogno di una più valida esigenza realistica del cinema, ha ben chiaro questo suo mondo interiore che poi si identifica con quel suo modo di guardare ai fatti con una concretezza ad una precisione assai vicina a certo romanticismo popolare dell'Ottocento.

E se in *Caccia tragica* certe ingenuità nel tracciare i suoi personaggi potevano sembrare preludio quasi ad una indifferenza per il particolare, per il singolo, a favore di una più completa rappresentazione della collettività (e il successivo *Riso amaro* sembrava confermare questa deduzione) con *Non c'è pace tra gli ulivi* si fa portavoce invece di una sua esigenza di cogliere proprio questo aspetto vivo della collettività nell'individuo, rappresentato più compiutamente sin nei più minuti dettagli. La simbologia o la tipicizzazione da alcuni lamentata nel film è segno, invece,

proprio di una evoluzione del regista in senso sociale. Quell'aver voluto cogliere nei gesti (spesso ricercati) negli atteggiamenti (spesso troppo simili a certo modo di configurare tipico della nostra pittura dell'800) un modo di fare di quella gente, ci sembra in definitiva un aspetto molto importante — e ingiustamente sottovalutato — di questo film. E così il rappresentare quei personaggi indecisi, spesso incoerenti («il suo protagonista è stato derubato delle sue pecore — ha scritto Baracco — e se le riprende; ma tutto il paese è contro di lui quando il ladro è ancora forte; e gli si schiera a fianco alla fine non per amore di giustizia, ma semplicemente perchè l'affitto dei pascoli è cresciuto di prezzo»), il rappresentare quei personaggi così senza solidarietà, assume un preciso significato storico e polemico. Perchè occorre non dimenticare che anche la solidarietà non è virtù innata nei popoli, ma frutto di educazione morale e politica che si pretende soltanto da una massa organizzata e cosciente. Se dunque quella gente agisce per la giustizia non mossa da interessi di solidarietà utopistica, ma per concreti interessi economici — come ammette lo stesso Baracco — ciò significa soltanto che De Santis nel rappresentare i personaggi è stato di una rigorosità realistica sin spietata. La lotta del protagonista «per ottenere la giustizia anche contro la legge» ci sembra impostata su basi sociali piuttosto serie e precise. Là dove De Santis invece è ancora incerto è nella scelta dei mezzi formali attraverso i quali esprimersi più compiutamente. La scelta di un linguaggio e la ricerca di un suo stile espressivo, lo portano ad irretirsi in una tecnica involuta con compiaciuti abbandoni calligrafici, che disturbano. Ma non per questo egli trascurava uno studio rigoroso per giungere ad una forma di espressione popolare valida e concreta. E forse, questa preoccupazione che inceppa alquanto la sua fantasia lo costringe in limiti ben precisi entro i quali potrà (sia pure talvolta sciupando delle buone occasioni) meglio indagare per compiutamente esprimere i sentimenti dell'uomo di questa società moderna sempre presente, con tutte le contraddizioni, nel suo pensiero.

In questo suo film De Santis è stato efficacemente coadiuvato da Portalupi che ha inquadrato e fotografato con gusto a volte ottocentista; Lucia Bosè e Raf Vallone, sono stati i discreti e spesso scorretti interpreti.

L'opera cinematografica più interessante tra quelle esaminate ci sembra tuttavia *Cronaca d'un amore* di Michelangiolo Antonioni, forse perchè appunto di un esordiente.



“L'edera”

Già precedentemente nei suoi documentari (*Gente del Po*, e soprattutto, *Nettezza Urbana e L'amorosa menzogna*) questo regista era riuscito a interessarci per la concretezza con la quale aveva saputo rendere un certo suo mondo piuttosto preciso e concreto. Antonioni, più che dei personaggi in senso stretto si preoccupa infatti dell'ambiente in cui farli agire, dell'atmosfera in cui immergerli. Prendiamo ad esempio di ciò, il più recente tra i suoi documentari: in *L'amorosa menzogna* per prima cosa Antonioni si è preoccupato di rappresentare la città, una città silenziosa, grigia, chiusa in se stessa povera di miti e di eroi (non sorridete di questi personaggi — dice nel commento — ogni epoca ha in fondo i suoi eroi. E questa è l'epoca degli eroi a fumetti). Nella città dalle ampie strade deserte, cominciano a muoversi così i primi personaggi: è gente alla buona che corre via svelta, al suo lavoro, con la borsa sotto il braccio e il giornale a fumetti nella mano. Altre figure scorrono via veloci: in questo mondo, preciso nei dettagli, si muovono allora i protagonisti di questa avventura: un giovane operaio che negli intervalli fa l'attore, una dattilografa che fa la donna dagli occhi di pantera. Son gli eroi di tante avventure a fumetti offerte settimanalmente in pasto alla povera gente e alla dissolta borghesia d'oggi. Da questa descrizione sveltamente appuntata prendono vita i personaggi: e vivono sotto i nostri occhi momenti felici d'evazione con invisibili bicchieri di champagne mentre brindano ad un mondo di sogni. Ma la loro vita è fatta anche di momenti più tristi, ore di comune e snervante lavoro, con la piccola celebrità

conquistata tra le servette e i soldati da dover mantenere. Ci siamo dilungati su questo documentario perchè ci sembra che ben precisi, con i suoi limiti, la poetica di Antonioni. Descrittivo, conciso, sintetico, egli sa afferrare subito il carattere fondamentale dell'ambiente che vuol descrivere e dentro cui fare agire i suoi personaggi. Milano in *Cronaca d'un amore* è resa con una aderenza minuziosa: c'è quel silenzio ovattato delle cose dentro la nebbia, quell'umido che innervosisce e scoraggia, quella pioggia sottile e pesante. Antonioni ha il dono di saper cogliere con pochi tratti lo spirito di un ambiente e di una situazione: e i suoi personaggi agiscono proprio in virtù di una loro rispondenza con il clima in cui vivono. Difficilmente si potrebbe pensare ad un personaggio così contraddittorio come quello di Guido fuori da Milano, da quella Milano.

La desolante uscita dei ricchi da La Scala in piena notte, efficacemente sottolinea quel vuoto che circonda la gente che ha oramai perduto il contatto con il mondo reale. La polemica contro questa società, però, tranne in qualche particolare, non è sufficientemente aggressiva, e procede a toni troppo smorzati quasi senza partecipazione.

Il personaggio di Guido è per contro pienamente persuasivo: lo stato di disagio per la morte di Giovanna (desiderata ma non provocata) grava su di lui come una colpa. Ora la morte di Enrico, desiderata, attesa, ma accaduta casualmente, ridesta in lui un senso morale come di colpa per cui sente di non poter più continuare ad amare Paola. Il carattere morale di questo personaggio è evidente. Immorale quello della donna, frivola, innamorata, egoista; acido, freddo, sospettoso, quello del marito. Ma Antonioni non ha approfondito questa contrapposizione: nell'insieme del racconto si crea allora come uno squilibrio e gli stessi caratteri appaiono alquanto generici. Sintetico, conciso nella resa dell'ambiente, appare labile e disorganico nella resa dei personaggi: per questo il film è soprattutto film d'atmosfera e d'ambiente, proprio perchè ogni figura si muove — inconsistente — come immersa in questa luce di Milano. A ripensare a certe scene intraviste nei saltotti, a certe risate di eleganti signore, attorno al tavolo da gioco, sembra di avvertire meglio un senso come di sogno, di situazione fuori dal tempo. Lo stesso vagare del *detective* per Ferrara appresso ai ricordi appare come un riandare nel tempo, dietro la memoria. Si veda la scena in casa del professore e la precisazione della giovane moglie: « Non mi convince: aveva un fare sospettoso. Non guardava mai negli occhi... ». Sono frammenti, annotazioni come

di un lungo racconto in un sogno. Tutto ciò non conferisce una evidente suggestione al racconto, si impone come fatto poetico, ma stabilisce pure allo stile di Antonioni, precisi limiti che potranno anche soffocare l'ispirazione se non verranno superati. Guardare la realtà non significa *sognare* nella realtà. Antonioni ci avrà capito quando gli diciamo di guardare con maggior insistenza e penetrazione ai personaggi, all'uomo, e, in un certo senso, di badare meno all'ambiente come suggestione di un clima, di un'atmosfera. Ed è proprio questa eccessiva preoccupazione a rendere una atmosfera, velata, romantica se pur fredda e intellettuale, che ci fa venire in mente il nome di Carné e, entro certi limiti, quello di Bresson, del Bresson per intenderci, di *Dames du Bois au Boulogne*. Il rischio di Antonioni è proprio quello di sentire i suoi personaggi troppo chiusi, egoisticamente — o astrattamente — dentro un'atmosfera artefatta dove sensualità e passione sono le sole molle della loro evasione. (In questo Antonioni riprende quello che era il difetto fondamentale di *Ossessione* di Luchino Visconti).

Guido e Paola *sentono* il loro delitto, avvertono la necessità di muoversi in una direzione omicida, proprio durante gli abbandoni sessuali, dopo quel senso di amarezza per un modo insoddisfacente di prendersi e di amarsi. La musica ossessiva del sassofono sottolinea questa esigenza del delitto come per una liberazione istintiva unicamente essuale. Questo inframmettersi del sesso col delitto, questo addentellarsi di stati erotici e stati violenti, questo sottile alternarsi di risentimenti e di insoddisfazione, risente di un modo di sentire la realtà secondo uno schema ed una sensibilità piuttosto francese. Guido e Paola in un certo senso sono come malati e Antonioni indugia un po' troppo su questo senso di decadimento. Giustamente è stato scritto « più che un film bello *Cronaca di un amore* è un film importante » proprio per l'impossibilità di assurgere a « bello » di una materia troppo rinserrata attorno all'erotico ed al sessuale. Ma Antonioni, ci sembra davvero di possedere troppo solide qualità narrative ed espressive (di stile staremo per dire) per non superare questa fase tesa, altrimenti, verso una involuzione.

Interessante è apparsa nel film la recitazione ma ancora più la scelta degli attori (dei volti ci sembra più corretto dire); Lucia Bosè, in particolare, dotata di una maschera amara, pungente, espressiva che riesce in parte ad annullare certe sue acerbità nei movimenti.

I LIBRI,

IL CINEMA E L'UOMO MODERNO

di VIRGILIO TOSI

Non molte sono state le recensioni all'ultimo libro curato da Umberto Barbaro, Il cinema e l'uomo moderno, e ciò è molto triste e avvilente per tutti i nostri filmologi di provincia e di città che si contendono sulle varie riviste l'onore di recensire non diciamo i volumi ma perfino gli opuscoli pubblicati in Portogallo o le più strane pubblicazioni, (edite quasi sempre in lingue poco accessibili ma che essi evidentemente conoscono) su qualche trascurabilissima stravaganza o curiosità formalistica. Questi recensori vogliono informare i loro lettori su piccole cose che riguardano al massimo l'erudizione, e l'erudizione più schematica e spesso senza scopo, ma non si sentono affatto legati al fondamentale dovere di un intellettuale d'oggi che è quello di farsi organizzatore della cultura, così come ha scritto uno dei più grandi intellettuali italiani di ieri. Essere elementi attivi di questa cultura, e specialmente nel settore cinematografico, vuol dire oggi prendere posizione anche e soprattutto sul libro di Barbaro e sul materiale del Convegno internazionale di Perugia che esso contiene. Tutti sanno che il nostro Paese, proprio per merito di un Barbaro e di un Chiarini, e seppur durante un periodo di governo fascista, s'è acquistato il merito di aver maggiormente pubblicato e diffuso i « sacri testi » dei teorici del cinema che ancora oggi, per esempio, non sono quasi stati tradotti in Francia. E che questi testi fossero, da Balazs a Pudovkin, di militanti comunisti, non costituì affatto una difficoltà « estetica » nè per Barbaro, nè per Chiarini, nè per tutti i giovani nati in « clima fascista » e che su questi libri si son fatte le ossa. Questa responsabilità di avanguardia si cerca oggi di eluderla, almeno da parte di certi gruppi di critici e studiosi, e se n'è avuto una prova con l'ostilità dimostrata in partenza verso il Convegno di Perugia, che è stato, invece, e a loro scorno malgrado tutto, la più importante manifestazione internazionale di studi cinematografici da molti anni a questa parte, resa ancor più significativa dal peso di partecipazioni illustri, dal tema centrale di discussione che nessuno vorrà considerare ozioso o poco interessante, dal fatto che il Convegno sia stato promosso dai migliori registi e scrittori del nuovo cinema italiano.

Una riprova di questa tendenza a chiudersi in un guscio, rifuggendo anche le responsabilità onoranti di una discussione di

alto livello e argomentata, ci viene oggi dal silenzio impenetrabile di taluni scrittori circa il libro di Barbaro o, in un certo senso peggio, dal modo strano di parlarne e di tentarne la liquidazione spesso con una superficialità irresponsabile.

Non ci vogliamo certo arrogare il diritto di « recensire le recensioni », ma ci sarà senz'altro permesso di osservare che un certo numero di critici, anche tra i meno sprovveduti, ha preferito non affrontare di petto il tema del libro che è chiaramente espresso nel titolo, per limitare invece il discorso a qualche particolare come il giudizio che Barbaro dà di Truier o la discussione inutile di quel falso motivo tematico costituito dal cosiddetto dualismo Lumière-Méliès contenuto nella relazione di apertura di Zavattini e ripreso poi da altri.

Il deprecare, infine, la non pubblicazione di tutti i discorsi pronunciati è anche un modo di sfuggire al tema del libro, così come — per essere chiari — gli interventi non riportati avevano sfuggito il tema del Convegno. Il libro di Barbaro non è nè voleva essere un « resoconto completo », non ci risulta che abbia voluto pubblicare gli atti ufficiali o ufficiosi dei lavori. Nella sua introduzione, del resto, l'A. indica e riassume con molta obiettività gli argomenti di alcuni intervenuti di cui in seguito non riporta i testi proprio perchè non pernitenzi: e basta leggere con serenità quanto riferisce il Barbaro per constatarlo, salvo forse per l'intervento del prof. Capittini di cui l'A. stesso ha lamentato di non aver avuto a disposizione che degli appunti.

Allora, perchè tante lamentele e tanti rimbrotti per non aver inserito « l'elegante esposizione » del compianto Aurilio? Perchè si intravede chiaramente da quanto scrive Barbaro (e noi lo possiamo confermare avendo ascoltato il discorso del direttore della Revue du Cinéma) che Aurilio rappresentò in quel Convegno il tentativo appunto più elegante di sciogliere il dibattito riconducendolo ai pascoli tranquilli di accademiche disquisizioni sull'origine stilistica (cioè formale e non sostanziale) del « neo-realismo » italiano, sull'artificioso contrasto tra opere d'arte realistiche e opere d'arte di fantasia, sulla possibilità di fare del realismo anche negli « studi » (e chi l'ha mai messo in dubbio?), e via discorrendo.

Sul tema inequivocabile: « vivono i problemi dell'uomo moderno nel cinema d'oggi? » non si vuol dunque discutere. Così come non ne ha voluto discutere al Convegno il domenicano P. Morlion che, vista l'impossibilità di svicolare, ha preferito rimettersi in saccoccia il suo discorso già bell'è preparato e non aprire bocca. Così ora non ne discutono, adducendo magari la mancanza di spazio (non è per caso una mancanza di argomenti?) vari critici i quali vanno a spigolare frasi staccate dei discorsi di Cirkov o di Pudovkin e non ne traggono quell'unico significato che risulta chiaro a chi tenga conto della presa di posizione iniziale di Barbaro e dalla lettura complessiva dei vari interventi (che non si ripetono, ma si integrano a vicenda). Perché nessuno di questi critici entra in discussione con l'argomento fondamentale portato da Zavattini all'apertura del Convegno sulla necessità di un cinema engagé nella realtà sociale e nei suoi problemi? Forse perché sostengono anch'essi, in fondo, quel cinema d'evasione, quell'oppio hollywoodiano che talvolta fingono di disprezzare? Perché nessuno controbatte le precise argomentazioni estetiche di Barbaro (relazione) che propongono un metodo critico, e ci si limita a dichiarare « marxiste », come se con questa classificazione perdessero di valore logico? Perché nessuno smentisce il legame tra nuovi rapporti sociali e « uomo nuovo » (e quindi nuovi protagonisti dei film e delle opere d'arte) di cui si parla nei discorsi del prof. Brousil e dell'attore Cirkov? Perché si trascura quanto ha detto il grande documentarista Joris Ivens sulla funzione del documentario, proprio in un momento in cui in Italia soffochiamo per i troppi documentari « senza funzione »? E quel che ha detto Paul Strand sull'attuale cosiddetto « realismo » hollywoodiano e che acquista un particolare valore perché sappiamo Strand

autore di alcuni tra i più autenticamente realistici film americani? Senza parlare della diffusa relazione di Sadoul di cui tutti riconoscono l'importanza, forse solo perché si tratta di un lucido panorama retrospettivo sul cinema francese, e sul passato, si sa, molti sono disposti ad accettare anche le idee degli avversari... Il contrario appunto di quel che è avvenuto a Pudovkin, al quale si vorrebbe nientemeno che rimproverare di aver « tradito » le sue teorie sul montaggio: e tutto questo lo si fa per tentar di nascondere il valore del suo discorso di Perugia che è stato quello di farci intendere la tematica del cinema sovietico come espressione e superamento dei problemi dell'uomo e della società socialista. Avrebbero voluto sentirlo parlare di ritmo interno e ritmo esterno, come se Pudovkin fosse lui responsabile del travisamento formalistico delle sue teorizzazioni sul linguaggio cinematografico. Quanto all'arte — egli ha detto — « non perdetevi in problemi casuali e particolari, ve ne sono un'infinità e non risolvono il principale! Non evadete nell'arte per l'arte! ».

Il materiale raccolto da Barbaro è di estrema importanza ed utilità per sviluppare un vivo dibattito di cultura cinematografica viva e attuale. Non meno importante, nel volume, è l'introduzione dello stesso autore: se essa è polemica, tanto meglio: perché non discutere? Non manca di argomenti, ed il libro, anche se modesto di mole, è un'opera fondamentale per chi voglia rendersi conto che i problemi del cinema non sono soltanto quelli della « ripresa in studio » o della « ripresa dal vero ».

VIRGILIO TOSI

Umberto Barbaro: *Il cinema e l'uomo moderno* - Le edizioni sociali - Milano - 1950
L. 500.

PUBBLICAZIONI,

Dopo il « quaderno » dedicato al « CINEMA ITALIANO SONORO » (e pubblicato mesi fa in occasione del IV Congresso Nazionale dei Circoli del Cinema e della « Rassegna del Cinema Italiano » organizzata in collaborazione con l'ANICA), la F.I.C.C. ha ora pubblicato un secondo « quaderno » sul tema « CINEMA UNGHERESE, IERI E OGGI » in

concomitanza con la presentazione nei circoli del cinema di alcuni film di quel Paese. Il volume contiene scritti originali di Pudovkin, Sadoul, Barbaro, Renzi, Viazzi, Tosi, un saggio di Béla Balasz, un'appendice di note critiche e informative, 32 illustrazioni fuori testo.

I « quaderni » della F.I.C.C. possono essere richiesti presso i Circoli del cinema o la F.I.C.C.



LA ROSA
DEL S
(SO RED THE RO

KING VIDOR

Regia: King Vidor
Fotografia: Victor Milner
Musica: Frank Harling
Interpreti: Margaret Sullivan, Robert
Cummings, Randolph Scott
Produzione: Paramount 1935
Distribuzione: Zeus





LA VOLPE

(Gone to Earth)

POWELL - PRESSBURGER



Regia: Powell - Pressburger

Fotografia: C. Challis

Musica: Brian Easdale

Interpreti: Jennifer Jones, David
Farrar, Cyril Cusack

Produzione: London Films

Distribuzione: Minerva

in Technicolor

*Biancheggia una vela solitaria,
sulla nebbia azzurra del mare.
Chi è rimasto nella terra lontana?*

*L'onda batte sonora, il vento incalza,
l'albero piega e geme. Ma la vela
non cerca il bene, non lo fugge.*

*L'onda s'apre nera, ritorna,
diventa un vetro e rischiara.
In alto il sole è immenso.*

*Ma la vela ribelle cerca pace
nelle braccia irose della tempesta.*

Biancheggia una vela

di Legoscin

Distribuzione Libertas Film

M. I. LERMONTOV 1832

VSEVOLOD PUDOVKIN

FILM E FONOFILM

EDIZIONI DELL'ATENEIO

COLLANA
DI STUDI CINEMATOGRAFICI
DI BIANCO E NERO



GIUSTIZIA È FATTA

un film di André Cayatte

Gran Premio Internazionale alla XI Mostra d'Arte

Cinematografica Venezia 1950

DISTRIBUZIONE LUX FILM