

# FILMCRITICA



Martine Carol nel film "La Spiaggia", di Lattuada

Numero 31



Lire 150

BARBARO - BERGER - BRUNO - CIARLETTA  
FERRARA - NELLI - QUATTROCCHI

# FILMCRITICA

**mensile di cultura diretto da edoardo bruno**

Con il prossimo numero « Filmcritica » entra nel suo quarto anno di vita. Nata per raccogliere attorno a sé uomini di cultura che dessero del cinema una interpretazione sempre viva e aderente alla realtà di oggi, in breve tempo si è imposta all'attenzione come la più discussa e citata rivista di critica.

**A « Filmcritica » hanno collaborato e collaborano tra gli altri:**

ARNOUX, BARBARO, BARTOLINI, BAZIN, BIANCHI, BRUNO, CALENDOLI, CHAPLIN, CIARLETTA, CONTINI, CLAIR, D'AMICO, DELLA VOLPE, DE MARTINO, DE SANTIS, FRANK, FRATEILI, GADDA CONTI, GIANI, LO DUCA, MAURIAC, MAROTTA, PARENTE, PETRONI, PETRUCCI, PRISCO, RAGGHIANI, REA, RENOIR, RONDI, SADOUL, SOLMI, ZAVATTINI, ZUNIGA.

Contrariamente a quanto si era previsto, « Filmcritica » nel 1953 è uscita in dodici fascicoli anziché nei dieci promessi: pertanto l'Editore, ha deciso di rinviare la pubblicazione del volume « Cinema dell'intelligenza II » a data da destinarsi.

Da ora in avanti, avendo raggiunto la piena regolarità, « Filmcritica » avrà una periodicità mensile uscendo alla fine di ogni mese. Ogni semestre pubblicherà gli indici per autori e metterà a disposizione di tutti gli abbonati che ne faranno richiesta le copertine per la rilegatura dei volumi. I lettori potranno richiederle, dietro prenotazione, inviando all'Amministrazione la somma di lire 350.

## **ABBONAMENTI A « FILMCRITICA » PER IL 1954**

ANNUALE . . . . .	L. 2.000
SEMESTRALE . . . . .	» 1.100

Estero il doppio - Versamento su c/c p. n. 1/33033

. Da Gennaio « Filmcritica » costerà lire 200 a fascicolo



## Sommario

<i>Neorealismo nel film</i>	Edoardo Bruno	251
<i>Sviluppo del cinema ungherese (II)</i>	Umberto Barbaro	254
<i>Appunti su Poggioli</i>	Mario Orsoni	261
Note e Corsivi		
<i>Neorealismo</i>	Nicola Ciarletta	266
<i>La questione del film storico     e il neorealismo</i>	Piero Nelli	268
Documentazione		
<i>Una lettera « vera »</i>	*	271
Contributi allo studio del neorealismo		
<i>Ancora sul « discorso »</i>	Luciano Cussini	272
<i>Cinema e letteratura</i>	Francesco Bolzoni	273
Il libro del mese	(a cura di Luigi Quattrocchi)	278
Cinema Biblioteca	(a cura di Giuseppe Ferrara)	279
Schede critiche	(a cura di Rudi Berger)	282

\*

*In copertina:* Martine Carol nel film in Ferraniacolor « La spiaggia »  
di Alberto Lattuada (Titanus)

---

Direttore responsabile. *Edoardo Bruno* - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Viale Saffi, n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese, presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, n. 15 - Redazione napoletana, presso Marcello Clemente, Via Palizzi, n. 19bis - Redazione parigina, presso Roger Régent, 5, Place Champerret, Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona, Angel Zuñiga, Calle Angelos, 8 - Corrispondente da Londra, Frank Bamping, 19 Precess Mary House, Vincent Street - Corrispondente da New York, Enzo Mastrolilli, 29 Broadway, New York 6 - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22, Roma - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1500, per l'Estero L. 3000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale Saise - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

---

---

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

---

## NEOREALISMO NEL FILM

Il recente Convegno di Parma che ha visto le migliori forze della nostra cultura operante impegnate a discutere sul neorealismo cinematografico ha messo meglio in luce come la crisi che attraversa attualmente il nostro cinema sia una crisi di libertà d'espressione; e come invece il neorealismo sia vivo come forza operante, come modo di atteggiarsi e di esprimersi di fronte alla realtà del nostro tempo.

Che il cinema nostro possa agevolmente rientrare nella corrente realista dell'arte è cosa che si può sostenere: è già stato scritto a proposito di film come *Assunta Spina* e *Sperduti nel buio*. Ma sbaglierebbe chi volesse con ciò dimenticare cosa in effetti significò neorealismo. Nato più per combinazione, questo aggettivo venutoci d'oltralpe, efficacemente caratterizzava questo *nuovo realismo*, nuovo appunto perché rinnovato, rivissuto moralmente in quell'epoca che giustamente si disse del secondo risorgimento d'Italia; e ben se ne accorse Sadoul quando visto, anni dopo, il film di Blasetti, *1860* avvertiva di non far confusioni e di guardarsi bene dallo scrivere, come qualcuno andava facendo, che quel film poteva porsi come un precedente illustre del neorealismo. Neorealismo è soprattutto libertà, verità più che *realtà*. E' una posizione morale e polemica quindi, che va difesa come vanno difese appunto queste posizioni ideologiche. Neorealismo è verità, ribellione ad un certo conformismo, rappresentazione di gente attiva, viva, che reagisce all'oppressione, che imbraccia il fucile da partigiano o la vanga del contadino. Stiamo attenti a non confondere neorealismo con un qualsiasi realismo oggettivo, senza idee, cioè senza quella viva rappresentazione di una posizione concreta.

E' allora comprensibile come sia soltanto questo realismo che intendiamo difendere. E' comprensibile perché non amiamo eccessivamente allargare questo termine a tutto il cinema italiano, ma solo al cinema italiano attivo a quello che ha presentato al mondo il vero volto di questa Italia con una evidenza che non hanno avuto né la pittura né la letteratura.

Nuovo realismo, cioè interpretazione autentica della realtà, posizione morale, veritiera, senza possibilità di equivocare nella rappresentazione dell'uomo. Si è detto che neorealismo è umanesimo: ed è giusto perché è posizione operante, viva in ognuno di noi, viva nel pubblico, come nell'artista, l'immagine concreta di ciò che vogliamo nel mondo. Confluiscono per questo

i nostri desideri, le nostre speranze, le nostre ribellioni: la nostra scelta, la quale è libera assoluta spontanea. Raccontare la vita di un uomo non significa affidarsi all'improvvisazione di una scoperta: non la vuota immagine dell'inchiesta o la realtà per la realtà, astratta sino al massimo quando si ritenta di riprenderla nella totalità (perché è sempre impossibile raccogliarla tutta, una scelta, una deformazione è sempre da effettuarsi anche nella immediatezza visiva. Il « mondo magico », la realtà che ci circonda è sempre addensato di mille misteriose parvenze, che penetrare nella realtà — come vivere nella realtà — implica sempre un processo di scelta, fatta in base ad una idea morale interpretativa). Raccontare la vita di un uomo significa accostarsi a questa vita ben sapendo cosa si vuole rappresentare e l'esperienza suggeritaci da Zavattini — seguite un uomo, pedinatelo, accostatevi a lui e anche se non ne farete niente vi ringrazierò lo stesso — è un modo per arrivare a questo umanesimo — una via come un'altra — ma sta al di qua dell'arte. La elaborazione viene dopo e non può mancare. Altrimenti si fa astrazione come certi film nati da tale suggerimento efficacemente dimostrano (vedi *Amore in città*).

Neorealismo è sempre un genere di racconto, una maniera di essere presenti una posizione morale che ha forme e mezzi espressivi che sono propri dell'arte. Non è un modo di esprimersi — che altrimenti la differenza di stile riscontrabile poniamo ne *La terra trema* e in *Paisà* potrebbe avallare l'annullamento del genere neorealismo come mi scriveva l'anno scorso Raghianti « debbo dirle schiettamente che non saprei come fare a redigere uno scritto sul *realismo* cioè su cosa di cui tanto si parla e si scrive ma della cui consistenza reale io non riesco a rendermi conto dato che le produzioni — artistiche o non artistiche — che vengono contrassegnate con questa etichetta a me sembrano diversissime tra loro e non accumulabili se non per caratteri generici o di mero contenuto o materia ». Non è dunque un modo di esprimersi ma un modo di vedere le cose, di sentire la realtà, di interpretare direi dunque: una posizione che sta prima dell'espressione — cioè dell'arte — e che si ricongiunge ad una posizione morale di atteggiarsi davanti alle cose, di vedere le cose, di dare agli avvenimenti una interpretazione critica. L'arte — cioè l'espressione — si articolerà dopo, con forme proprie secondo lo stile e il racconto del particolare regista, sarà insomma arte o non arte ma sempre opera che affonda le sue radici nella vita, nella tradizione, nella cultura di un popolo.

Mi sembra che inquadrato così il neorealismo cominci a qualificarsi meglio: la diversità di opere giustifica l'esistenza della scuola comune perché non di scuola di estetica trattasi, ma di scuola morale. Etica dunque, posizione di uomo tra gli uomini, posizione viva e operante nella società, perciò sempre contemporanea.

Come dunque può dirsi esaurita una posizione morale? Come può dirsi esaurita quando la linfa vitale a cui attinge è la vita stessa, perciò è il movimento? Quando la storia stessa, modificando le sue posizioni suggerisce, detta,

propone le soluzioni legate alla vita? Se ieri il neorealismo muoveva dalla lotta contro l'invasione nazista era perché appunto l'impeto di ribellione e rivolta che urge nell'uomo era allora rappresentata narrativamente in maniera compiuta da quelle giornate eroiche; oggi lo stesso anelito di libertà e di pace, suggerisce altri temi e via via che la società stessa presenterà le sue contraddizioni l'uomo-artista dovrà guardarle a fondo e cercare di risolverle a suo modo, come denuncia o come esaltazione religiosa. Ma la sua posizione — suggerisce il neorealismo — sarà comunque quella di uomo vivo, partecipe del suo tempo, di uomo tra gli uomini. Lo schema dunque dell'artista romantico è stato distrutto dal suo tempo. L'artista che il neorealismo richiama è l'uomo consapevole della sua realtà, delle sue forze e del suo tempo. E' insomma l'uomo immerso nel suo tempo per un messaggio di progresso e di speranza.

EDOARDO BRUNO

## SVILUPPO DEL CINEMA UNGHERESE

*(continuazione e fine)*

di

UMBERTO BARBARO

## IV

In quei primi anni, accanto allo strambo e, per certi versi, affascinante miscuglio di elementi eterogeni, del troppo concettoso e quasi ermetico *In qualche parte d'Europa*, la cinematografia ungherese dà ancora opere che, se pure di più giuste intenzioni, restano, a mio parere, di minore rilievo; opere che possiamo considerare di transizione, non del tutto realistiche, anche se gli spunti ne son tratti dalla realtà, ancora bruciante e palpitante, delle prime fasi di edificazione di un nuovo tessuto sociale e della lotta connessavi.

Sono esse: *Fuoco* di Imre Apathy, girato nel 1948, che racconta di un capitalista che, pur di non vederli nazionalizzati, tenta di distruggere i suoi stabilimenti e tutti i complessi industriali delle sue imprese. Un film la cui costruzione, a effetto e a colpi di scena, ricorda ancora il film a sensazione, dello stile cosmopolitico hollywoodiano, in contrasto stridente col nuovo contenuto di più fresca e sana moralità sociale; e, pure girato nel 1948, *Una donna trova la sua via*, di Imre Jenei, dove però le buone riprese dal vero segnano già una riuscita felice e sembrano indicare che i cineasti ungheresi vanno trovando la propria via: la grande strada del realismo.

Successi senza dubbio: film, appunto, che imboccano la strada giusta progressivamente eliminando quel che di eccezionale, di avanguardistico, di intellettuale irrisolto, che ancora impacciava anche le figure prime della cinematografia ungherese. Ma film ancora viziati da gravi insufficienze. Tra queste, il più comune è il nobile errore del voler troppo dire, dell'assumere temi di grande pregnanza e poliedricità. Difetto che si è riscontrato agli esordi della nuova cinematografia in tutti i Paesi di Nuova Democrazia. Il difetto complementare, che suole accompagnare questo primo, è lo schematismo. Lo schematismo è un fenomeno complesso, che andrebbe studiato a parte: esso può tuttavia ritenersi bastantemente definito da quella che è la sua prima origine: una disgregazione, una mancanza di connessione, tra il contenuto ideologico e gli aspetti della realtà che, rispecchiati nell'opera, dovrebbero esprimerlo ed affermarlo. L'idea enunciata e non espressa. Ciò dipende essenzialmente da mancato approfondimento dell'impostazione ideologica, cui segue, immancabile, una inadeguata selezione degli elementi di realtà, o come altri dice impropriamente, una inadeguata elaborazione della realtà. Il risultato, agli occhi dello spettatore è quello di una genericità e di un'astrattezza, in cui proprio il contenuto ideologico (e proprio per la sua superficialità) viene in

primo piano ma resta esterno e privo di forza di penetrazione e di persuasione; viene in primo piano ma sembra volersi dissimulare, nascondere dietro una reticenza schiva: e, in sostanza, si traduce in una insufficienza formale. I film schematici sono quelli su cui si appoggiano i sostenitori dell'ideologia borghese dell'oggettivismo in arte, coloro che ostentano il più grande disprezzo per i film di *propaganda*; che sostengono che l'arte non deve dir nulla.

Lo sforzo della miglior critica ungherese è volto costantemente a combattere, accanto ai residui di formalismo e di cosmopolitismo, gli errori di indirizzo, solo apparentemente opposti, del *naturalismo* e dello *schematismo*.

E' in *Un palmo di terra*, per la regia di Frigyes Ban, che questi difetti sono pienamente superati; tanto che di esso Pudovkin poté dire: « *Un palmo di terra* vale come una critica per i precedenti film ungheresi ».

Il regista, nato nei primi anni del secolo, ha alle sue spalle una lunga carriera cinematografica: si ricordano di lui *Una notte in Transilvania*, che fu premiato ad una delle Mostre Cinematografiche di Venezia (1939) e *La guardia di frontiera n° 5*, premiato, nel 1946, al Festival di Basilea. Io ho assistito, una volta al suo lavoro: girava una scena drammaticissima di un film, successivo a *Un palmo di terra*, *Battesimo di fuoco*. Ne fui molto colpito. Frigyes Ban lavora con una calma attenta e meticolosa, pur atteggiata a distacco leggero e persino ironico: mi sembrò che prevalessero in lui le attitudini critiche su quelle fantastiche, che è, a mio avviso, un valido passaporto per fare del buon cinema. Girata una prima volta la scena, il regista disse che andava bene, che gli attori erano stati bravi, che però era forse meglio ripeterla tutta. Poi si alzò, disse qualche cosa che non capii e che fece ridere tutti; si avvicinò all'attrice e le parlò a lungo sottovoce, sempre con tono amichevole e, pareva, leggero; altrettanto fece con l'attore. Tornò alla macchina, della quale aveva studiato in precedenza, coll'operatore, il non facile movimento di carrello e di panoramica. Infine: Luce! Motore! Azione! E la scena, in tutto uguale alla precedente, era diventata, non si sa come, un'altra cosa: più stretta di ritmo, va bene, ma anche, misteriosamente, più intensa e più vera. Mi sforzai di cercare le varianti apportate, di ricostruire i suggerimenti dati delicatamente e amichevolmente agli attori: erano invenzioni minute, apparentemente trascurabilissime. Mi sembrò, il suo, uno stile esemplare di collaborazione e di perfetta intesa tra collaboratori di alta qualità e capacità tecnica; quanto ammirai quell'inventiva che nasce da una iniziale posizione costruttivamente critica. La fusione del concettuale coll'inventivo fantastico mi apparve il fondamento della intesa perfetta tra i collaboratori, tutti capaci, evidentemente, non solo di capire il proprio compito, ma anche di ottenere dai propri strumenti espressivi, con naturalezza e spontaneità, un'esatta esecuzione. Una vera e propria lezione di regia cinematografica, a saperla intendere, che conteneva in sé, fatti già normale pratica di lavoro, gli elementi essenziali di un'estetica sana.

*Un palmo di terra* è dunque un'opera in cui l'idea traspare pienamente dalla vicenda umana e semplice che racconta con grande schiettezza e felicità. Il film narra la storia di una ragazza contadina, rapita dall'uomo che ama, il giorno delle sue nozze forzate col figlio del padrone. La giovane coppia ne avrà tutta la vita impegnata in una lotta continua e durissima, contro la schiacciante forza padronale. Il film è pieno di miseria, di sofferenza; ma anche pieno della poesia eterna della gioia di vivere, nonostante tutto, nel lavoro e nell'amore. « Come due melodie parallele di un classico contrappunto musicale, i due motivi principali del film esprimono, l'uno il pesante e opprimente fardello che è la vita del contadino povero, l'altro la sua forza

lavoro, è piena di insegnamenti. Kornelia Tolnay dà un'interpretazione eccellente della sua parte, esprimendo i pensieri e i sentimenti di milioni di donne lavoratrici...» (Alexandrov).

Dopo *Anna Szabò* il Mariassy ha realizzato *Il matrimonio di Caterina* una commedia briosa nel quadro del lavoro nelle officine tessili.

*Cantando la vita è bella* (1950) di Marton Keleti è anche una commedia. Il tema della nuova musica contro la vecchia ha dato spunto assai spesso, in America, a innumerevoli repliche di féeries e di film-riviste: un succedersi di quadri senza alcuna connessione, legati unicamente dal pretesto tematico, offerti al facile godimento di un pubblico per l'unione di immagini di fastosa eleganza ed antiche melodie e a ritmi moderni. Il pubblico ungherese oggi non s'appaga più di questi svaghi epidermici. *Cantando la vita è bella* presenta il contrasto tra due concezioni della musica in un circolo operaio e, mentre la rappresentazione dell'ambiente è piena di tratti vivacemente reali, anche, e talvolta proprio, in forza di elementi comici, caricaturali e satirici, il conflitto di tendenze artistiche si configura con precisione; e il prevalere di una tendenza sull'altra assume il significato di una concreta presa di posizione nella lotta generale di tutto il Paese per la fondazione di una nuova cultura. La grazia e la piacevolezza del film è ben diversa da quella delle scintillanti riviste Hollywoodiane: è una grazia popolare e sana, la cui leggerezza non stride coi significati più profondi dell'opera.

## VI

Per chi abbia inteso il concetto di realismo, non come una possibile tendenza dell'arte, ma come l'arte *tout court*, è chiaro che esso non esclude generi e maniere diversissime: e, non esclude quindi, come l'accezione letterale della parola potrebbe far credere, nè la *ricostruzione storica* nè la *favola*. Generi ai quali gli ungheresi, per antica tradizione nazionale, son naturalmente portati; e ai quali si dedicano volentieri i cineasti, che, senza dirottare dalla linea dell'arte realistica, affrontano frequentemente temi storici e racconti fantastici.

*Matteo guardiano di oche*, diretto da K. Nadasdy, è la storia, liberamente elaborata dal poemetto di Mahaly Fazkas, di un pastorello che, fatto ingiustamente fustigare da un grande latifondista, giura di vendicarsi e, a tre successive riprese, attraverso ben congegnate movimentatissime avventure, restituisce al prepotente le percosse. Un film che fonde motivi drammatici a condotta brillante e tutto pieno di sorprese di imprevisi e di colpi di scena che non hanno nulla della meccanica tradizionale della narrazione ad effetto, ma che sgorgano da un'inventività originale di piglio gaio ed ardit.

*I signori si divertono*, dal romanzo di Moricz Zsigmond è un film che denuncia la vita oziosa e viziosa, senza ideali e senza prospettiva dei ricchi proprietari di terre nei vecchi tempi. Il film termina con una baldoria e un'orgia pantagruelica e con un incendio simbolicamente purificatore.

*Strano matrimonio*, di Marton Kelety è tratto da un romanzo ottocentesco molto popolare in Ungheria; ed è un film assai aspramente polemico contro le mene politiche di alti prelati, e che allude trasparentemente a situazioni e ad avvenimenti recenti. Il film non manca di una sua forza espressiva, anche per l'impiego ardit del colore.

*Madame Dery* (di Lazlo Kalmar), *Semmelweis* (di Frigyes Ban) e *La grande ondata* (di Kalman Nadasdy) sono invece ricostruzioni storiche di indirizzo diverso: non cercano più nella storia dell'Ungheria, come le precedenti, personaggi e casi negativi, ma, all'opposto, casi e personaggi positivi, quasi premesse dell'attuale rigenerazione di tutto il paese.

*Madame Dery* è una storia, raccontata con brio e perizia, sul quadro della lotta del teatro ungherese contro la snazionalizzazione e tedeschizzazione tentate dagli Asburgo. Il mondo variopinto e pittoresco dei grandi teatri e dei teatrini girovaghi popolari vi è descritto con tratti di verità impressionanti, e tutto il film, scorre in fluida e piana narrazione.

*Semmelweis* è una biografia del grande medico ungherese che fu detto il *salvatore delle madri*, per aver debellato, coll'introduzione dell'asepsi nella cura delle puerpere, le febbri mortifere. Lo spirito progressista del grande scopritore, che partecipò alla Rivoluzione del '48, è chiaramente sottolineato dal film, che è, nel complesso, un ottimo esemplare del genere.

Alla Rivoluzione del '48 è dedicato il film *La grande ondata*, tratto da un romanzo di Gyula Illyés intitolato *Due uomini*: i due uomini sono il generale Bem e il grande poeta nazionale Petöfi. Il film è un grandioso affresco inteso ad esaltare le lotte, le speranze e le glorie della Rivoluzione e della guerra di liberazione nazionale Ungherese del 1848-49. Il regista del film lo ha presentato con queste parole: «La rivoluzione del 1848 è stato uno dei maggiori sforzi del popolo ungherese per la conquista della libertà. Noi abbiamo voluto mostrare le forze che hanno sostenuto e quelle che hanno ostacolato questo sforzo eroico. Noi rivendichiamo l'eredità ideologica di Petöfi e vogliamo presentare al nostro popolo, che oggi lavora e vive in libertà, l'esempio entusiasmante degli eroi che hanno lottato con ogni forza, fino al sacrificio della vita, per la realizzazione di questi ideali».

Il film, presentato a Venezia quest'anno, ha fortemente impressionato il pubblico per la sua alta qualità e per la nobiltà del suo messaggio.

## VII

Il Ungheria il cinema ha cessato di essere stupefacente alla portata di tutte le borse. E' un mezzo, tra i più efficaci, per la conoscenza della realtà: è uno strumento di vita per la trasformazione di questa realtà, in un senso sempre migliore.

UMBERTO BARBARO

# APPUNTI SU POGGIOLI

di  
MARIO ORSONI

Non si può certo dire che, in quest'ultimi anni, l'opera del compianto Ferdinando Maria Poggioli (1) sia stato oggetto sovente di serene ed acute note critiche. Da una parte, la scarsa capacità mnemonica e l'insufficiente preparazione e scrupolo culturale (soprattutto nel senso di cultura specifica) di tanti recensori cinematografici perseguitanti il mondo della celluloida col solo talento di trarne, come si suol dire, le quattro paghe per il lessico, e, dall'altra parte, la scarsa sensibilità estetica, poetica ed il rozzo contenutismo tendenziosamente realistico-sociologico dei petulanti ed arroganti critici "marxisti" hanno concorso al formarsi, nei riguardi di uno tra i più personali ed interessanti artisti che abbia avuto il cinema italiano, di una vera e propria congiura del silenzio. A rompere la quale iniziò Giulio Cesare Castello, qualche tempo fa, in un suo articolo pubblicato su « Cinema » (2) e che così si apriva: « Verrà forse il momento di riconoscere a Ferdinando Maria Poggioli un più equo posto nella recente storia del nostro cinema ». L'articolo del Castello, non privo di qualche acuta osservazione, quantunque, a nostro avviso, un po' sommario ed approssimativo specie nei riguardi di Sissignora, non passò evidentemente inosservato, se, di lì a poco, più di un circolo del cinema si dette a riesumare i film migliori ( Addio Giovinezza!, Sissignora, Gelosia) del regista precocemente scomparso. Alla cui rivalutazione ha recato di recente un apprezzabile contributo anche Massimo Scaglione su « L'Eco del Cinema », dedicando a Sissignora una assai accurata nota critica (3). Osserva lo Scaglione: « Valendosi della sua esperienza in campo documentaristico, Poggioli cerca di dare un ritratto fedele di Genova e vi sono dei momenti in cui essa veramente rivive sullo schermo, con i suoi "carrugi", le sue balere, i suoi tram sferraglianti. Una Genova animata da servette, garzoni e marinai, che qualcuno definì... "un soffio d'aria pura nell'atmosfera rarefatta dei telefoni bianchi" ».

Il carattere distintivo di Sissignora però è reperibile in quell'umana delicatezza, in quel tono crepuscolare, in quella sofferenza pudica e contenuta che ne animano la limpida narrazione. Narrazione che — anziché cadere o

(1) Nato a Bologna il 15 dicembre 1897, morto a Roma il 2 febbraio 1945 per un banale incidente (una fuga di gas nella sua abitazione). Iniziò l'attività cinematografica nel 1930, come aiuto-regista; passato poi alle fatiche della moviola, si affermò ben presto quale uno tra i migliori tecnici del montaggio italiani. Come regista si affermò fra il '31 e il '32 nel campo del documentario (*Impressioni siciliane*, *Presepi*, *Paestum*) e, circa dieci anni più tardi, nel campo del film a soggetto: *Arma bianca* (1936), *Ricchezza senza domani* (1939), *Addio giovinezza!* (1940), *L'amore canta* (1940), *Sissignora* (1941), *La bisbetica domata* (1942), *La morte civile* (1942), *Gelosia* (1942), *Le sorelle Materassi* (1943), *Il cappello da prete* (1943). Film in preparazione al momento della morte: *L'esclusa* dal romanzo di Luigi Pirandello.

(2) GIULIO CESARE CASTELLO. Retrospective: *Addio giovinezza!*, *Sissignora*, *Gelosia*, *Le sorelle Materassi*, *Il cappello da prete*, in « Cinema », nuova serie, n. 39, 30 maggio 1950.

(3) MASSIMO SCAGLIONE, Filmoteca: *Sissignora*, ne « L'Eco del Cinema »; Anno IV, fasc. 58, 15 ottobre 1953.

quanto meno sfiorare i grossi pericoli di retorica e di facile sentimentalismo che il "soggetto" avrebbe potuto offrire — affidata com'è ad immagini di una buona evidenza plastica, punteggiata da minute quanto esatte notazioni, procede con una equilibrata ritmica lentezza necessaria ad esprimere quel tono sommessso ed accorato, quella commozione rattenuta che costituiscono il "segreto poetico" del film. Il quale è altresì giustificato e sorretto da una finissima pittura di ambiente che si traduce in una verità poetica del tutto raggiunta. Si ricordino, a questo proposito, la descrizione di quella Genova periferica così chiara e luminosa (le sequenze del mercato piene di aria e di sole); la sequenza della "balera" sulla spiaggia in cui Poggioli è riuscito a dare il senso di un pomeriggio domenicale visto poeticamente, colto cioè nel suo significato più intimo; il porto, con quelle gru plasticamente rese sullo sfondo, nella mirabilmente cadenzata, modulatissima sequenza della partenza di Vittorio; la scena del primo incontro di Cristina e Vittorio sulla terrazza coi panni stesi ad asciugare, scena che ha il sapore, la grazia e la malinconia di una ingenua illustrazione inizio di secolo. E si noti il peso espressivo che ha l'arredamento, soprattutto nelle stanze delle vecchie zitelle Robbiano dove i medaglioni, i ricami, le poltroncine di stile umbertino ci indicano la mentalità piccolo-borghese delle proprietarie. Ci pare poi che Sissignora, pur essendo imperniato sull'esile e dolce figura di Cristina Zunio, la trepida e buona servetta orfana, vittima degli egoismi altrui — che Maria Denis interpreta con sottile sensibilità — non trascuri gli altri personaggi (le due zitelle Robbiano grette e meschine — rese mirabilmente dalle Gramatica —, Vittorio affettuoso e sentimentale, la compagna non più giovanissima a cui la sorte non è stata favorevole e che ha tutta una vita dolorosa dietro di sé, l'amica leggera e "spregiudicata", ma in fondo di buon cuore, l'innamorato non corrisposto e fedele, la perfidamente ipocrita Suor Valeria — raffigurata in modo eccellente da Rina Morelli —, la madre frivola ed incosciente ed il suo aiutante, ineffabile mantenuto... [4]), tutti "veri" e credibili, istituendo anzi un conveniente, giusto rapporto fra quella e questi. Né ci sembra sia il caso di prendere in considerazione l'accusa — in verità non troppo acuta — mossa da certuni a questo film, cioè di trarre origine anziché dalla "realtà" da un romanzo "rosa" (ma sarebbe più esatto dire "popolare"), poiché in effetti la non eccelsa materia originaria immaginata dalla Steno è stata, nell'opera cinematografica, tutta trascasa e ricomposta con autentica "fantasia" creatrice. (Occorre davvero richiamare la vecchia ma sempre valida distinzione desanctiana e crociana tra "immaginazione" e "fantasia"?). Fantasia creatrice estrinsecata, come dianzi, sia pur per rapidi cenni abbiamo indicato, in un autonomo e sempre duttile linguaggio filmico che fu, a suo tempo, ben colto da Francesco Pasinetti col suo consueto rigore filologico: « Nuoce talora la scelta dei testi letterarii, cui poi si vuole ad ogni costo aderire. Ma qui interviene il felice intuito: F. M. Poggioli in "Sissignora" ha suscitato in me diletto proprio pel modo cinematografico con cui ha risolto il film. Nel funzionamento e nella funzionalità dell'immagini e della lunghezza di ciascun quadro, nonché dei movimenti di macchina (l'uso dei movimenti soggettivi è assai appropriato) egli ha raggiunto una singolare efficacia » (5). E probabilmente, fu la stessa compiutezza artistica di questo film ad indurre Poggioli

(4) Il « mantenuto » era raffigurato con felice incisività dall'allora esordiente Roldano Lupi, una « scoperta » di Poggioli che subito dopo gli affidò, con soddisfacente risultato, il personaggio di Roccaverdina in *Gelosia*. Lupi fu il protagonista pure di un altro film di Poggioli: *Il cappello da prete*.

(5) FRANCESCO PASINETTI, *Per un ritorno al Cinema* in « Invito alle immagini » (numero speciale di « Pattuglia »), Forlì, Gennaio-Febbraio 1943.

ad allontanarsi da quel modo e da quei temi, dapprima frammentariamente e su di un piano non del tutto sincero, nell'ambito "commerciale" e di compromesso di un film diseguale e privo di un valido e sentito centro unitario quale *La morte civile* (non privo per altro di qualche aspetto notevole come la suggestiva descrizione dell'aspro e forte paesaggio calabrese né di qualche bella e vigorosa sequenza come la processione, l'arrivo di Corrado al paese, la funzione in chiesa; e interessante proprio per suo carattere ibrido, in quanto opera di trapasso tra il primo ed il secondo "tempo" del nostro regista) e quindi con decisione e coerenza affrontando, con *Gelosia*, un tema ed un mondo del tutto diverso da *Addio giovinezza!* e da *Sissignora*. Si badi: diversità notevoli di respiro narrativo, di atmosfera, di vicenda, di personaggi e di consistenza drammatica corrono anche tra *Addio giovinezza!* (6) e *Sissignora*; per fermarsi al motivo più superficiale, più ovvio, basta notare che il primo è un film in costume, dall'impostazione squisitamente evocativa, mentre il secondo è un film di ambiente moderno, dalla impostazione sociale e dalla vicenda a conclusione tragica. Tuttavia, per chi sappia avvertire lo spirito intimo, intrinseco ai due film, dalla sentimentalità melanconica e crepuscolare (o, se preferite, crepuscalirismo moderno) di *Sissignora* non ci passa poi molto; e a chi sia incline a sistemare le intuizioni estetiche con criterio storicistico, il secondo film potrà magari apparire come uno sviluppo, un'evoluzione del primo.

Ma *Gelosia*, tratto da un romanzo naturalistico di Luigi Capuana, è tutt'altra cosa. Essa significa, da parte di Poggioli, lo scostarsi da certi schemi patetico-nostalgici, da certe atmosfere suggestivamente melanconiche, da certi personaggi soavi e toccanti; lo scostarsi insomma da quel mondo poetico che nelle parti più intense di *Addio giovinezza!* ed in *Sissignora* aveva raggiunto una compiutezza artistica tale che, ad insistere ulteriormente su quel registro, ci sarebbe stato il rischio di tralignare in un sentimentalismo estenuato oppure in un frigidò manierismo.

Il romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (che Pietro Germi ha testé riportato superficialmente sullo schermo con un risultato appena mediocre) offriva allo sceneggiatore ed al regista di *Gelosia* un dramma chiuso, denso,

---

(6) A proposito di *Addio giovinezza!* (con Maria Denis ed Adriano Rimoldi) — tenera ed aggraziata evocazione nostalgica di un piccolo mondo scomparso: la Torino gozzaniana 1906 degli studenti e delle sartine — ci sembra di un notevole interesse umano ed indirettamente anche artistico ciò che scrisse, all'indomani della tragica ed improvvisa morte del regista, sul quotidiano romano «L'Epoca» (5 febbraio 1945) Giacomo Debenedetti, al quale (in collaborazione allo stesso Poggioli) è dovuta la fine e sagace sceneggiatura di quel film: «Preparavamo insieme la sceneggiatura di *Addio giovinezza!* nei giorni del giugno '40, quando cadde Parigi. E veramente pareva che quelle parole, "Addio giovinezza", scandissero il crollo delle speranze, dei convincimenti, delle fedi, degli amori in cui eravamo cresciuti. Ma ogni giorno, quando lui tornava per riprendere il lavoro bastava la sua presenza, il senso d'equilibrio caldo e calmo che da lui emanava per riaffermarci un poco alla vita, per far credere che il mondo non sarebbe finito quella sera, con le terribili notizie che il giornale e la radio non avrebbero mancato di portarci. *Addio giovinezza!* tornava allora a diventare il destino patetico, ma in fondo non troppo amaro di tutte le generazioni che sono invecchiate in questo mondo e non più il triste privilegio della nostra generazione. Si parlava di Torino: via Po, piazza S. Carlina, piazza Maria Teresa, il Valentino, i luoghi dove lui avrebbe portato Mario e Dorina, dove avrebbe fatto ripetere, nelle povere e struggenti parole della canzonetta, il motivo del distacco dagli anni belli. "Ma fugge la bellezza — e giovinezza non torna più..." Confluivano i suoi e i nostri ricordi, dissepellivamo le tenere archeologie dell'altr'ieri. E lui, venuto da una gioventù avventurosa, lontana da ogni specie di università, ma tanto più proficua di esperienza e di umano intendimento, lui mostrava di capire gli studenti, le gioie e le malinconie, i fasti e le bollette goliardiche, assai meglio di tanti che avevano barattato la leggenda e la poesia degli studenti contro una qualunque laurea in "utroque". "Addio, Dori, addio, amore, addio giovinezza..." ».

profondo ed insieme esasperato; un dramma imperniato su due singolari figure: il marchese feudalmemente egoista, accecato da un'erotica passione instinguibile che lo trascina al delitto, e che si consumerà nel rimorso lancinante; la serva Agrippina Solmo, oggetto di tanta passione, incondizionatamente legata al padrone da un amore profondo, devoto, indefettibile. A tali figure fa da sfondo la vecchia Sicilia feudale. Anziché limitarsi ad una letterale ed esterna traduzione di tali motivi, così diversi dalla sua prima "poetica", Poggioli, assistito dal suo fedele sceneggiatore Giacomo Debenedetti (7), ha saputo riviverli e ricrearli mediante un racconto in gran parte affidato alle immagini, costituito da un susseguirsi di "tempi" lenti, ma intimamente legati fra loro e definitivamente armonizzati da una puntuale cadenza narrativa. Il tutto è intensificato da un quasi ossessivo commento musicale (Enzo Masetti), nonché da qualche trovata sonora: la canzone che Rocco, ucciso per gelosia da Roccaverdina, cantava la sera dell'assassinio e che il marchese "risente" senza rimedio. Coadiuvato dall'ottimo apporto recitativo di Roldano Lupi e di una Luisa Ferida completamente mutata nel gesto e nella espressione, Poggioli ha ricreato con felice intuito psicologico i protagonisti, attenuando, rispetto al romanzo, una certa grettezza e brutalità nel personaggio del marchese, conferendogli una maggior ricchezza di sfumature. E la figura di Agrippina, che nel romanzo rivestiva una parte secondaria, acquisita nel film un ben maggior rilievo: umano e figurativo. Dando prova di una indovinata "intuizione" cinematografica, il regista ha sottolineato l'amore e il dolore di quella bella donna tanto ardentemente desiderata dal marchese, presentandocela, quasi costantemente, tutta racchiusa in claustrale mantello nero. In un secondo piano rispetto a queste due figure dominanti, ma pur tuttavia sempre a fuoco risulta il personaggio della moglie del marchese, la dapprima fidente e dolce e poi delusa e sfiorita e dignitosamente inasprita Zosima (Elena Zareschi).

Lungi dal cedere ad un seducente folklorismo estetizzante, il regista ha saputo mantenere la descrizione ambientale nei confini di una rigorosa funzionalità. La vecchia Sicilia feudale del Capuana e del Verga, con quella sua aura sospesa e quasi religiosa, con la sua grande e secolare miseria, con le sue profonde differenze di casta, con i suoi sconfinati latifondi, le sue processioni, le sue severe ed antiche case padronali, rivive, in *Gelosia*, mediante una fotografia sobriamente chiaroscurata e sempre sostenuta nei suoi toni e semitoni (8), nonché mediante talune annotazioni indirette: si vedano, a conferma, la presentazione della piazzetta dinanzi la chiesa, mentre i "nobili" sfollano dopo la messa domenicale; la sequenza della processione; la galop-

---

(7) Infatti, oltre ad *Addio giovinezza!* ed a *Gelosia* (quest'ultima con la collaborazione di Sergio Amidei), Giacomo Debenedetti recò un rilevante contributo anche alla sceneggiatura di *Sissignora*. Alla coppia Debenedetti-Amidei è dovuta pure la sceneggiatura de *Il cappello da prete*, opera « minore », meno intensa ed ispirata, ma comunque raccontata con sensibile destrezza, talvolta con crepuscolare ironia. La sceneggiatura de *Le sorelle Materassi*, invece, era dovuta nientemeno che a Bernard Zimmer, ma non diremmo che l'incontro del nostro regista con lo sceneggiatore de *La kermesse eroica* si sia palesato altrettanto proficuo ed operante che quello col raffinato ed eclettico letterato torinese, se — come a noi pare — ne *Le sorelle Materassi* Poggioli fu meno felice del suo solito; non pervenendo — pur mettendoci molta cura e molto gusto e nonostante la felice descrizione di una Firenze cordiale ed insieme pacata — ad esprimere cinematograficamente quell'atmosfera di amara e sommessata malinconia, quell'aria tra ironica e disincantata circolante nelle pagine del romanzo di Palazzeschi.

(8) L'operatore di *Gelosia* (nonché di *Ricchezza senza domani*, *Le sorelle Materassi*, *Il cappello da prete*) è Arturo Gallea. La fotografia di *Addio giovinezza!*, di *Sissignora* e de *La morte civile* è dovuta a Carlo Montuori.

*pata tra i campi; la visita di Agata Casaccio, coi figlioletti mal nutriti, alla casa padronale, ecc.*

*Sebbene, come dianzi abbiamo affermato, Gelosia affronti e svolga un mondo del tutto diverso rispetto agli altri film del compianto regista, tuttavia anche in esso, a guardar bene, si possono riconoscere taluni motivi, non soltanto di natura meramente stilistica, che sono, per così dire, le "costanti" di Poggioli come artista: quell'affetto del narratore pei suoi personaggi, la mediterraneità di atmosfera ed a tratti un certo sentimento crepuscolare, una sommessa mestizia, una drammaticità pudica ravvisabile pure in Sissignora. A tale riguardo non è senza interesse accostare il finale di Sissignora con quella dolorosa, struggente attesa in quell'atrio squallidamente candido e freddo d'ospedale al finale di Gelosia con quel corridoio altrettanto squallido e funereo; l'uno e l'altro film si concludono in un tono crepuscolare, "in minore", mediante ritmi affini, immuni d'ogni effetto superficialmente realistico o crudamente spettacolare.*

MARIO ORSONI

# NOTE E CORSIVI

## Neorealismo

Tanto si parla di neorealismo, che si rischia di farlo divenire un mito. Solo in questi ultimi giorni si sono avvicendati sul tema due o tre convegni. Uno, a Parma, concernente il cinematografo: i maligni hanno insinuato che proprio il fatto che se ne parli, in questa sede che ne vide i natali, significa che il neorealismo è già morto. Un altro convegno è stato tenuto a Roma, fra gli scrittori giovani e gli anziani. Anche qui la malizia ha mietuto i suoi allori: però è un fatto che anche gli scrittori si siano mossi per cercare un'intesa su certi orientamenti che, pure a non volerli definire neorealistici, interpongono un varco tra gli scrittori nuovi e i vecchi. E' innegabile, insomma, che, malgrado i pericoli — non ultimo, quello di cristallizzare con schematiche mode il flusso della produzione artistica contemporanea — qualche cosa di primaticcio stia lievitando nel sottosuolo irrequieto delle arti. Si chiami neorealismo o in altro modo, che cos'è? Per tentarne una spiegazione, è impossibile non cominciare *ab ovo*: ci perdoni, quindi, il lettore un'impresa così ardua e tediosa.

Il vero movente dell'arte è — a nostro avviso — il giudizio di valore che un individuo in carne ed ossa (l'artista) pronuncia sulla propria condizione umana: giudizio che può essere di adesione o di repulsa, di accettazione fiduciosa del proprio stato o di incoercibile scontentezza. Di qui il duplice significato dell'arte, intesa come glorificazione o come denuncia.

In ambedue i casi il giudizio farà capo alle cause che determinano l'assetto della propria condizione: le quali saranno cercate a volta a volta nella natura, nella società, nel passato o nel presente, in dati accessibili alla mente dell'uomo o altrimenti — come il destino — inaccessibili; in forze perscrutabili come la volontà consapevole o imperscrutabili come l'istinto. Qualunque sia la direttrice della ricerca, è però certo che la causa è l'indice di un rapporto, in quanto è principio di un'effettuazione.

Ora, questo rapporto — il rapporto di causalità inerente alla propria condizione — è sempre interumano: non esiste rapporto per l'uomo (cioè riferito all'uomo) che non lo leghi in qualche modo ai suoi simili. Prova ne sia che l'artista non intende mai parlare quale individuo, ma intende far sentire la sua voce come uomo, intende cioè che il suo giudizio sia valido per tutti e debba quindi essere compreso da tutti: non pertanto fa uso della parola o di altri mezzi analoghi, che sono stati approntati da lui ai fini di un'intesa reciproca.

Nella tragedia greca, ad esempio, l'indagine che il tragedia compie sulla propria condizione umana trae origine da un rapporto che lo vincola alla natura. La necessità (l'*ananche*) è la forza inoppugnabile della natura: ciò che è, statico e incontrovertibile. Posto crudamente dinanzi ad essa, lo spettatore è avvertito della sua sorte. Per un po' egli è rimasto rapito nelle spoglie dell'eroe tragico; ma ora che la tragedia è finita, può godersi tranquillamente la sua identità fisica, sana e intatta dai colpi del destino. Questo recupero delle proprie forze alla fine dello spettacolo è la *catarsi*, la purificazione che com-

pendia il compiersi della tragedia. Tuttavia essa sarebbe incompleta se alla pacificazione corporea non seguisse un insegnamento morale: indenne dal male, lo spettatore è dunque ammonito che, se non si farà veggente mercè l'uso assiduo della saggezza, incorrerà nella stessa sorte che ha colpito l'eroe.

Nel Cristianesimo, invece, l'indagine è spostata. Il rapporto è cercato tra l'uomo e Dio, tra la creatura e il Creatore. Quantunque tutto ciò che viene da Dio sia in se stesso buono, è nondimeno impossibile esimersi dai mali del mondo: bisognerà sopportarli, perché non è lecito all'uomo opporre violenza alla violenza, essendo egli in grado di compensare il male subito col bene, ossia con l'unica forza voluta da Dio e, quindi, accessibile, ad onta che appaia di continuo frustrata e contraddetta.

Ecco due esempi, dunque, in cui da un giudizio negativo sulla propria condizione, assediata dai mali e dagli orrori del mondo, si trae come conseguenza o la sopportazione dello *statu quo* o la difesa contro di esso. E' ovvio che la difesa sembri a prima vista un rimedio più umano e positivo; tuttavia anche la sopportazione non ha mai un valore meramente passivo: se così fosse non ci sarebbe bisogno di propugnarla; invece essa è invocata al fine di resistere all'avversità mercé il rinsaldamento delle proprie energie a mezzo della fiducia in Dio e d'un pervicace amore del prossimo. E' noto, infatti, come ai primi tempi del Cristianesimo questo umile principio, di per se stesso così incline ad esser frainteso con l'inerzia, si mostrasse all'opposto un efficace strumento di resistenza e di rivoluzione.

Non mancano, del resto, nell'arte greca come nell'arte cristiana, esempi di glorificazione. Basterebbe la scultura, pur tanto diversa nelle due epoche, che in Grecia è l'attestato dell'uomo che esalta plasticamente la propria identità corporea, e nel Cristianesimo — trasferendosi in Dio il termine ultimo della glorificazione — si muta in colloquio.

Ciò che tuttavia a noi interessa è che, quand'anche l'antico artista esprimesse il suo giudizio di consenso o di rifiuto sulle proprie condizioni imputandone più o meno direttamente l'origine alla natura o a Dio, egli intendeva nondimeno porsi come esempio agli altri uomini, avvertendoli del principio che avrebbe reso la sua, come l'altrui condizione, glorificabile o denunciabile, e spronandoli quindi al rispetto o allo scongiuramento o infine alla sopportazione dello *statu quo*.

Alla base di questo processo c'è un sistema che io chiamerei dell'*analogia*, per cui l'artista che indaga sulla propria condizione immagina che i risultati del suo giudizio possano essere estesi analogicamente agli altri uomini. D'altronde l'uomo antico, anche nei suoi atti più soggettivi, parte sempre dalle pregiudiziali di una vita associata, alla quale subordina — ancorché sperimentalmente — la sua condotta e le sue convinzioni.

Dove, invece, il senso della vita associata vien meno e l'arte, di conseguenza, tende ad esiliarsi dal mondo come una eccentrica prerogativa dell'artista, è nel Romanticismo. Il Romanticismo, perpetuando il rapporto tra l'uomo e la natura e tra l'uomo e Dio, non intende tuttavia pervenire né alla sopportazione né alla difesa né — d'altro canto — alla glorificazione, ma piuttosto alle tre cose insieme. L'artista romantico dissimula in certo modo il suo giudizio sulla propria condizione umana, presentandolo misticamente avviluppato all'esistenza (in realtà egli fonde e confonde il conoscere con l'esistere); talché l'opera d'arte — lungi dal porsi come un atto di glorificazione o di denuncia — viene ad essere la mera estrinsecazione della di lui personalità. La parola, peraltro, non è più uno strumento d'intesa ma una realtà espressiva, quasi fosse una nuova creatura apparsa sul mondo: il creatore

(l'artista) si identifica con l'oggetto creato (l'opera d'arte) e cade affatto, col rapporto fra i due termini, qualsiasi altra traccia di relazione e di analogia.

Diversamente l'artista d'oggi, orientato a cercare le cause stesse della propria condizione umana nel rapporto sui suoi simili, rifiuta il sistema analogico e intraprende il sistema dialettico, ponendosi non già come esempio ma come parte reale di un'unica compagine. In ciò consiste, a nostro avviso, il profondo significato del neorealismo. Non si tratta davvero di una recrudescenza naturalistica, quantunque per tanti versi (dovuti alla comprensibile incertezza con cui la nuova istanza tenta di farsi strada) sia facile la confusione; ma si tratta di una diversa impostazione del rapporto fondamentale, onde viene a porsi la ricerca delle cause che determinano l'assetto del proprio stato umano.

Rapporto che in passato appariva polarizzato tra l'uomo e la natura o tra l'uomo e Dio, vale a dire tra l'uomo e una forza che, per quanto potesse mostrarsi a lui immanente, finiva in ultima analisi per trascenderlo, ed ora invece, si suole ridurre alla tangibile portata dell'uomo, ripartendone i termini direttamente ed esclusivamente tra questo e i suoi simili. Quello che, insomma, era prima l'esito indiretto, ora è il principio; quello che era prima la finalità effettuale, nella quale gli uomini sarebbero apparsi come una proiezione dell'artista, assimilati a lui e tra di loro in un destino omogeneo facente capo alla volontà rivelata da Dio o ai disegni imponderabili della natura, è ora il seme causale, che divide gli uomini e li mette a confronto, caricandoli rispettivamente di responsabilità e di libertà; o che quantomeno li accomuna proprio in questa capacità di riduzione ch'essi mostrano nel commisurare esattamente i personali interessi, scartandone tutto ciò che non rientri nella ponderabilità di cause umane e pertanto, ove occorra, rimovibili.

Da ciò conseguono i seguenti corollari, che puntualizzano in modo inequivoco il neorealismo. Primo: che l'arte scaturisce consapevolmente dalle ragioni che covano o serpeggiano nella società. Secondo: che l'arte è sprone alla lotta, quand'anche tragga motivo da un giudizio di esaltazione del personale stato dell'artista, dacché causa dell'esaltazione è in ogni caso la fiducia nelle proprie forze. Terzo: che l'arte, per le ragioni anzidette, è più che mai umanistica, ponendosi l'artista non già come uomo in astratto, quale modello cioè di una umanità possibile, ma come uomo reale, quale egli individualmente e concretamente è, parte effettiva e non già esemplare di una società vivente. Quarto, infine: che l'arte è strettamente legata alla storia: per cui altre volte è stato detto — e con perspicace acume — che neorealismo vuol dire sostanzialmente una profonda conoscenza della storia.

NICOLA CIARLETTA

## La questione del film storico e il neorealismo

*Le molte idee, le molte indicazioni, le accademiche disquisizioni (anche queste non sono mancate) dei tre giorni di Parma, hanno dato l'esatta misura della confusione programmatica in cui si dibatte il realismo. Né poteva essere altrimenti, e questo convegno ha avuto proprio la sua ragione d'essere nella ricerca di una chiarificazione, che permettesse al cinema realista di continuare a vivere ed a svilupparsi, contro le minacce di involuzione o addirittura di estinzione che ci sono state mostrate, così palesemente, dal critico ed imme-*

diato confronto fra il primo tempo e il secondo tempo della rassegna antologica proiettata.

A Parma, dunque, si è discusso per trovare una generica teorizzazione del cinema realista, che sulla base delle esperienze realizzate, indicasse la strada da seguire, e questo, naturalmente, senza dimenticare la situazione della censura e degli orientamenti della produzione, che sembrano indirizzate verso l'abbandono di un cinema che ha per assunto specifico la ricerca della realtà nei suoi rapporti dialettici. Né le due cose: l'aspetto teorico, e l'aspetto politico-economico sembrano disgiunte, ché proprio attraverso una risoluzione organica del primo è possibile imporre una diversa considerazione del cinema realista al secondo, seguendo un programma comune di indirizzi e di ispirazioni, così come comune è stato il grido d'allarme contro ogni limitazione della libertà di cultura.

Dal convegno di Parma sono uscite essenzialmente due correnti: una tendente a considerare il cinema realista come "formula stilistica" di tipo immediato, documentaristico, didascalicamente esemplificatrice di una realtà più vasta; l'altra tendente a proporre il realismo e quindi il suo cinema come visione del mondo, come atteggiamento morale interpretativo di tutte le situazioni narrative possibili. In quest'ultima corrente sono stati compresi gli intervenienti di coloro che hanno proposto all'attenzione dell'assemblea il caso del film storico.

Il fatto che un tema come quello del film storico, finora considerato dalla critica come genere minore, di tipo essenzialmente commerciale e popolare (almeno, e non a torto, nel cinema italiano), sia stato discusso nel primo convegno del neorealismo, è, a mio avviso, un passo avanti, una conquista di maturità del realismo cinematografico italiano; è la nascita, cioè, di un interesse critico per le possibilità di estensione del realismo nel campo del passato. Il realismo, dunque, sarebbe capace di smantellare tra i tanti idoli del cinema italiano (e già ad opera sua molti ne sono crollati: da quello della magniloquenza dannunziana, a quello delle frivolezze cosmopolite) quello che fa della storia un museo ricco di mitici ed oleografici esempi, ma privo di qualunque legame, di qualunque tradizione viva ed operante nel presente?

Accettando la premessa, che fa del realismo un atteggiamento morale dell'artista di fronte alla realtà è chiaro come questo possa avvenire. Si tratta, infatti, di considerare — secondo i postulati critici del realismo — le congiunture e i fatti storici come espressioni concrete delle forze che muovono il mondo. Queste forze — la società in quel determinato tempo storico, cioè — si articolano, nella sintesi narrativa, entro due rapporti costanti: la presa di posizione contingente dei protagonisti di fronte allo svolgersi delle situazioni particolari, e il carattere della partecipazione alla realtà in sviluppo. Crolla in tal modo la concezione mitica della storia e i suoi personaggi non sono più dei cliché eccezionali che si muovono su sfondi fiabeschi. Il legame che si stabilisce tra situazione particolare e realtà generale, attraverso la scelta dei personaggi, fa considerare ogni azione con occhi contemporanei che riportano il presente al passato e viceversa. Così vista, la storia risulta necessariamente un processo senza soluzione di continuità fra passato e presente, in cui le premesse e i travagli del primo si riflettono nella comprensione e nella risoluzione del secondo. Ovviamente i modi narrativi di cui si serve il realismo per esprimere questa concezione non possono essere meccanici, anzi ciò che è tipico e caratteristico della tradizione culturale rimane come la prospettiva attraverso la quale sono identificabili i sentimenti essenziali di

*un certo tempo storico, ritrovabili nel presente. (Ad esempio testimonianza artistica dello spirito risorgimentale è la pittura del nostro ottocento, che con un'interpretazione corale dei fatti narrati va oltre la contingenza per tramandarci l'essenza di partecipazione collettiva ed entusiastica al movimento, così come era intesa allora e così come si riflette nelle idee e nei fatti del nostro presente).*

*Nella presenza e nell'esame di questi legami, nella enunciazione di questi rapporti di reciprocità, nella scelta del periodo, secondo un criterio di attualità storica risiedono le grandi possibilità del realismo di arricchire con nuovi temi la sua poetica, di ampliare in una nuova dimensione la sua forza critica, di confermare la validità del suo atteggiamento morale.*

PIERO NELLI

## UNA LETTERA «VERA,,

Sono restato a lungo perplesso circa l'opportunità di pubblicare o meno questa lettera indirizzata ad una Casa italiana di produzione e a me trasmessa per conoscenza. Avevo in animo di scrivere qualcosa sul cinema come costume, sui vari concorsi alla ricerca di nuovi volti, sugli « illusi » che scrivono lettere o inviano fotografie a tutti quelli che hanno una porta aperta in cinelandia, nella speranza di riuscire come i nuovi « Valentino » dell'anno: ma questa lettera mi ha fatto ritornare sui miei propositi. E' troppo amara e « poetica » perché si tenti comunque dell'ironia o della semplice critica di costume.

Pubblico perciò questa lettera senza commenti, senza utilizzarla come materia di indagine per un articolo, semplicemente come testimonianza viva e non « letteraria » di dolore e di miseria, di speranza e di sconforto. Il mittente si autodefinisce in calce alla busta « poeta, trageda, commediografo, drammaturgo e operista ». E ancora, « favolista, comico, romanziere eccetera ». Specifica, in fondo alla lettera, di esser nato a Verona, in località Ronco all'Adige (e ivi residente), il 12-8-1934 e di essere un « letterato autodidatta ».

Tragga il lettore le sue conclusioni.

(N. d. D.)

Egredi Signori,

*mi sarà di certo triste, scrivervi direttamente chiedendoVi aiuto, senza nemmeno essere conosciuto da Voi.*

*Ma, un sublime bisogno mi costringe: con tante cose che vedete al pligo della busta, non riesco ad essere compreso dai miei famigliari.*

*Sono porto a vivere nella deserta campagna, dove non tutti non pensano che al lavoro e a vivere quì trà le rane e i topi; ma io con la mia sensibilità tanto fine quanto delicata, continuo a studiare da mé stesso, senza un maestro che mi aiuti, perché le possibilità alla mia famiglia mancano.*

*Voi di certo riderete di mè quando dopo tanto vanto al di fuori, mi crederete incolto o quasi profano d'ogni cosa; ma se volete specifiche cognizioni intorno alle commedie rappresentate nei paesi aderenti al mio, sentirete il successo e il clamoroso applauso ch'ebbero.*

*Eddora ai vostri piedi; (come a quelli di Benedetto Croce, quando chiesi se il mio intelletto è sfruttabile; ch'ebbi la risposta — non ho mai conosciuto, che un ragazzo giovanissimo, fosse in grado di fare opere così altissime —) per piacere Vi chiedo aiuto: fatemi fare qualsiasi parte: SIA comica, sentimentale, altera servile, pur ch'io possa guadagnare per vivere, farmi una cultura impareggiabile — e — girare films, scrivere altissime opere Teatrali ecc.;*

*Sento proprio una voce che mi chiama al cinema, quasi tutti i giorni faccio da me solo prove e canto pezzi delle mie (opere) su musica di eccellenti opere; faccio prove come se dovessi cadere ferito, fandomi uscire le lacrime dagli occhi, con gas di cipolla, e lotto a spada con una costruitami di legno, su un palo d'una siepe, e quando sono solo a casa provo e recitare in versi proprio come il mio dolcissimo cuore mi detta.*

*E così spinto dalla natura sono costretto a scrivere ciò che la mia anima mi detta.*

*Devo studiare di nascosto e fuggire ogni cosa che mi comandano ricoverato nelle mia stanzetta, e tra gli sgridi effimeri e il pianto negli occhi: leggo e aprendo.*

*Piango amaramente per non poter realizzare il mio sogno il CINEMA, e liberarmi da questo occulto carcere dove ogni minima cosa ebbe da mè la sua poesia.*

*Se volete degnarVi di liberarmi da questo satanico luogo, io Vi prometto che vengo anche per le sole spese e vestimenta, pur di vedere il mio sogno realizzato.*

*Sono bellissima persona, occhi castani e pur i capelli, alto m. 1,74 e più ben messo del normale.*

*Lingua disciolta: senza balbuzie e parlo benissimo tutto l'Italiano meglio del mio Veneto dialetto.*

*Per piacere datemi subito risposta.  
con ossequio*

(Segue la firma)

# Contributi allo studio del neorealismo

## Ancora sul "discorso",

Ho letto sul n. 29 di *Filmcritica* gli articoli di Giorgio Narducci e Livio Damiani in risposta alla mia «Replica a un discorso». Le confesso che non sono amante delle lunghe polemiche, perciò — almeno per quanto mi riguarda — l'argomento potrebbe considerarsi già chiuso.

Mi permetta comunque di aggiungere due parole di precisazione in merito ad alcune frasi contenute nei suaccennati scritti. Secondo il Damiani io avrei con troppa leggerezza affermato che «l'anelito di Dio... non è palese nelle masse lavoratrici italiane... al punto di essere posto in risalto... prevalendo per diverse ragioni... una forte coscienza marxista...», definito retorica «la speranza nel soprannaturale, che si vorrebbe caratterizzatrice del periodo attuale», e che «l'unico precipuo problema dei lavoratori italiani è quello di assicurare quotidianamente il pane ai loro figli a volte senza riuscirvi».

Lasciamo stare le prime due affermazioni, in quanto il Damiani, evidentemente molto distante dal mondo dei lavoratori e dei braccianti, vedrebbe confermata la prima attraverso una piccola inchiesta di carattere giornalistico (da inviare magari a *Filmcritica* come utile contributo allo studio del neorealismo), e la seconda prestando maggiore attenzione alla stampa cattolica, ai bollettini parrocchiali e alle prediche dei ministri di Dio, (e non si può certo negare che attualmente queste non siano voci autorevoli destinate ad esercitare un'influenza considerevole sul modo di vivere e di pensare degli italiani); ma, di grazia, mi dica almeno il Damiani quale può essere la maggiore preoccupazione per un lavoratore, oggi, che persino in Parlamento si votano all'unanimità ordini del giorno in cui si richiede la sospensione dei licenziamenti nelle grandi industrie che giorno per giorno sono costrette a smobilitare?

In quanto al Narducci, io penso che prima di definire imperdonabili certe mie affermazioni (che a parer suo sarebbero gaffes, ma non riesce affatto a dimostrarlo), dovrebbe cercare di farsi perdonare dai lettori di *Filmcritica* i seguenti spropositi che rendono il suo «Discorso sul realismo» un vero pezzo da antologia:

- 1) Il neorealismo, com'è noto, origina in periodo bellico... con «Un pilota ritorna» di Rossellini;
- 2) che il neorealismo si sia irretito nelle maglie del mito comunista lo testimonia il fatto...
- 3) il neorealismo è amorale sempre, immorale spesso... perché esso stesso è miserabile spiritualmente;
- 4) nei suoi personaggi il problema del pane quotidiano è l'unico... Il loro tormento è fatto di pasta e patate, la pancia piena è il termine ideale della loro esistenza;
- 5) ed è logico, perché nel disprezzo di Dio il comunista scorge il superamento di una mentalità borghese; lo sfoggio dei teppistici «vammoriammazzo», la compiacenza pornografica delle case di tolleranza è un modo di rinnegare la cristianità, cioè la religione dei capitalisti;
- 6) si pensi alla protagonista di «Due soldi di speranza»... Nulla è più disgustante della scena in cui ella con un misto di superstizione, ma con una buona dose d'impudicizia volge la statua della Madonna con il volto verso il muro, per fare all'amore col suo fidanzato. Ci si trova dinanzi alla bestialità per antonomasia...
- 7) il neorealismo non è morto, è nato morto; voleva dire una parola nuova ed ha calcato le orme di quella sorta di simbolismo decadente che è il realismo socialista, voleva mostrarci l'uomo e ha rappresentato l'animale... è un incitamento all'odio... è risultato una inversione barbarica.

Poi, a perdono avvenuto, potremo eventualmente riprendere il discorso.

Inoltre, per dimostrare errato il mio giudizio con cui definisco la Chiesa cattolica conservatrice, il Narducci si limita a citare le varie Encicliche e le *Rerum Novarum* dei papi, e i discorsi di Don Sturzo (colui che ebbe addirittura a proporre tempo fa un listone elettorale anticomunista comprendente democristiani, monarchici e fascisti!).

La natura della rivista mi evita di fare qui alcune interessanti considerazioni sul significato politico e sul valore sociale di quei documenti, perciò anch'io sono costretto a ricorrere a citazioni pregando il Narducci di meditarle profondamente con obiettività: la Storia d'Italia, per esempio, oppure la Storia del movimento operaio dal 1848 ai giorni nostri, la Storia del papato, o un qualsiasi trattato sulla posizione del Vaticano nei confronti dei movimenti progressisti sviluppatasi in Europa e negli altri continenti del secolo scorso in poi.

Per concludere, ritengo che certi giudizi negativi sul realismo italiano siano generati da ben definite posizioni ideologiche, che trasformano coloro che li esprimono in efficaci strumenti per gli attuali dirigenti politici dichiaratamente contrari alla nuova corrente artistica. Ne è di esempio l'articolo pubblicato circa due anni or sono dall'on. Giulio Andreotti sulla rivista « Libertas », in cui il giovane e solerte sottosegretario rimproverava De Sica per avere — a suo giudizio — reso un cattivo servizio alla nazione realizzando « Umberto D. ». Per contro il film veniva premiato al festival di Punta d'Este.

Posizioni ideologiche che precludono una maggiore ampiezza di vedute al di sopra dei contrasti politici, e che portano fatalmente a definire « Cielo sulla palude » opera esemplare (questo sarebbe dunque il modello per il futuro realismo?), e a vedere riflessi nell'involuzione di Rossellini « lo squilibrio di idee di questo periodo negli artisti italiani » (?) e conseguentemente « la crisi del neorealismo » (Livio Damiani).

Sarebbe sufficiente vivere alcuni giorni fra il popolo, fra gli operai, i braccianti, i disoccupati: soffrire insieme a loro e comprendere i loro problemi, le loro assillanti preoccupazioni; vederli lottare quotidianamente per la sicurezza del lavoro, per un pezzo di pane, per un po' di tranquillità e di leggero benessere. Oh! quanti spunti per magnifici film potrebbero uscire! Quante verità! Quante realtà!

Ma, parliamoci chiaro, è possibile oggi per un artista parlare di queste cose? Portare ancora sugli schermi questi problemi? Oggi, che si voleva perfino proibire a Zampa di satirizzare i fascisti. Decisamente, no. E ne sanno qualcosa De Santis, costretto a rinunciare a « Nostro pane quotidiano », e Visconti, che non può portare a termine la progettata trilogia de « La terra trema ».

E allora non si venga a parlare di squilibri di idee negli artisti italiani, — che le idee loro le hanno ben chiare, — e di crisi del realismo (nato morto, secondo il Narducci!): parliamo piuttosto della « guerra al realismo ».

Perché, intendiamoci, il realismo è una cosa ben definita, inconfondibile: una corrente artistica che si è già inserita nella storia con una sua propria fisionomia, coi suoi pregi e anche i suoi difetti, ma con il preciso compito di indagare nella società alla luce cruda e reale dei fatti e degli avvenimenti. Così, almeno penso, lo intendono i teorici, i critici, gli studiosi di problemi cinematografici, e la stragrande maggioranza del pubblico. Altri, invece (pochi in verità), vorrebbero che fosse tutt'altra cosa. Vorrebbero.

LUCIANO CUSSINI

## Cinema e letteratura

*Alberto Moravia con la sua particolare e acuta sensibilità critica, capace di cogliere gli aspetti caratteristici del costume contemporaneo enucleandoli intorno ad un racconto, ha capito come oggi non sia più il tempo della mentalità malata incapace di scuotersi da un vago torpore quasi piena di un piacere malsano nel crogiolarsi dentro la propria miseria di "Gli indifferenti", ma un periodo incapace di coraggio sia nel male come nel bene, mosso solo superficialmente dagli interessi umani e sociali ma conservatore nel fondo, in una parola conformista ed ambiguo con "Il conformista".*

*Lo scrittore ha colto in questo modo una delle costanti della nostra società solo apparentemente sollecita ai problemi più urgenti, in verità chiusa alle abitudini, alle glorie e alle idee fatte, alle solite distinzioni e divisioni.*

*L'hanno dimostrato le critiche al neorealismo, il fenomeno più importante della cultura italiana contemporanea.*

*La sua coraggiosa ricerca della verità attraverso una critica sociale aperta e decisa ha disturbato troppo i conformisti e i loro interessi, tanto che si è andato formando un movimento di opposizione, basato su stroncature superficiali, senza importanti "pezze d'appoggio", su alcuni risentimenti e concetti più che su motivazioni critiche.*

*La realtà colta solo nei suoi aspetti tristi e amari non può essere poesia, si disse, come se ormai il concetto dell'artista che trasforma liricamente il suo mondo d'ispirazione non fosse acquisito da ogni estetica: non può esserci copia poiché l'occhio del regista sottolinea*

alcuni particolari invece di altri dando loro i signifiati particolari e nuovi della sua sensibilità, liberandoli così da ogni crosta naturalista.

Si parlò di dignità nazionale offesa, come se non fosse esempio di una matura democrazia il guardare le proprie piaghe discutendole in via di un risanamento, invece di chiudere gli occhi con la mano in un atto di giudaismo e passare oltre; si parlò della diseducazione del pubblico che sarebbe rimasto sfavorevolmente impressionato, incapace com'è con un atto di riflessione critica, di giungere ad intuire la lezione di civiltà insita nella critica neorealista; si parlò di neorealismo "amorale sempre, immorale spesso, ma non perché parla della nostra miseria materiale bensì perché esso è miserabile spiritualmente" dimenticando la scoperta veramente cristiana degli altri, del volto degli operai che lavorano, dell'uomo sofferente in cui è dato trovare l'ultima traccia del passaggio di Dio sulla terra, sotto aspetto umano, della speranza che brilla negli occhi pieni di luce dei personaggi del cinema Italiano del dopoguerra.

E' giusto oggi che il neorealismo per motivi di "pressioni" esterne cercanti di inquinare le acque è in un momento di attesa più che di involuzione, ricercarne le origini chiarirne l'importanza storica presentandone lo sviluppo e il valore artistico.

\* \* \*

Una dittatura è sempre un fenomeno di immaturità politica.

Il fascismo oscurò molti punti di un costume civile come la tolleranza, la giusta e obbiettiva esamina degli avvenimenti, l'interesse non retorico per i problemi sociali; né chiarì qualcuno dimostrando che era sbagliato l'isolarsi dei cattolici dalla vita politica, errata l'incomprensione dei marxisti verso le necessità della nazione per una fuga negli schemi dottrinali che predicano solo la lotta di classe e non una possibile collaborazione in vista di un bene comune futuro, rendendo evidente l'inaridimento della politica della classe borghese liberale.

Sbandierò i grandi ideali, li gonfiò nascondendo le necessità concrete.

Molti si lasciarono illudere, particolarmente i giovani, rimasti senza una documentazione libera che permettesse di scegliere la via da seguire, distinguendo le cose vere da quelle sbagliate.

Il fascismo trovò facilità nel prosperare poiché ognuno ha i semi della superbia e dell'illusione dentro di sé ma non seppe fermarsi al tempo giusto intradando la dittatura verso la democrazia (se questo è mai possibile per una dittatura).

Vennero la guerra, le battaglie perdute, i segni della morte. Allora mancando l'eccitazione della vittoria che impedisce di considerare le cose nel loro giusto valore, colorando tutto di rosa, si scoprirono le città distrutte, i quartieri colpiti pieni di gente libera solo nella disperazione, i soldati che allo sfasciarsi dell'esercito tornavano a casa o erano portati prigionieri in Germania, il poco pane, la miseria.

L'evidenza delle cose rivelò il malcostume degli anni di prima, le illusioni sbagliate e finalmente oltre alle facciate di marmo delle "Case del Fascio" vennero conosciuti i borghi poveri, i paesi senza acqua e senza luce, gli acquitrini della pianura, la povertà della montagna.

Gli uomini più sensibili volendo pagare gli anni di silenzio nella sottomissione produssero quel fenomeno dell'esame di coscienza di una società che fu la guerra di resistenza, a cui gli intellettuali parteciparono attivamente con la presenza o idealmente con il consenso.

Dopo i giorni della disperazione furono quelli della scoperta della realtà.

I registi presero appunti nella memoria, gli scrittori nei loro fogli d'album.

In ogni paese, specie nel Nord, era venuto il mondo a svegliare le coscienze, "c'era stata gente di tutte le parti, meridionali, toscani, cittadini, studenti, sfollati, operai — perfino i tedeschi, perfino i fascisti erano serviti a qualcosa, avevano aperto gli occhi ai più tonti, costretto tutti a mostrarsi per quello che erano, io di qua tu di là, tu per sfruttare il consadino, io perché abbiate un avvenire anche voi".

Uomini di varie posizioni scesero a combattere per liberare il paese dai tedeschi, per costruire un nuovo ambiente sociale e in quei giorni, vestiti d'abiti vecchi, sporchi, non si pensò al vicino come ad un povero o ad un ricco, solo come ad un amico. "Si capisce, in tutto quel quarantotto s'era fatto anche del male, s'era rubato ed ammazzato senza motivo, ma mica tanti, sempre meno della gente che i prepotenti di prima hanno messo loro su una strada o fatto crepare". Con la liberazione ognuno volle mostrarsi migliore di quanto non fosse. Non ancora presenti le polemiche esterne che avrebbero più tardi invelenato i rapporti, si tentò di costruire un mondo migliore, arginando la crisi sociale dell'ambiente italiano, in uno sforzo comune che vedeva insieme gli uomini schierati da una stessa parte durante

la Resistenza e cioè i cattolici, i marxisti, i liberali e i repubblicani storici. Anche gli intellettuali collaborarono e fra i più pronti nell'indicare i mali da emendare, delle piaghe da coprire furono i registi che scoprirono la realtà nel suo svolgersi, sottolineando, per non dimenticare troppo presto, l'esperienza di libertà di quei giorni.

Nacque il neorealismo; si sviluppò il periodo della denuncia. 1945-48.

Il realismo di questo periodo non fu scuola, ma intuizione dei vari problemi della nostra società intesi ed espressi secondo sensibilità di uomini di diversa formazione ed indirizzo che si interessarono più che di chiarire la propria posizione ideologica, di scoprire le cause di una crisi dell'ambiente. Un bisogno di verità e di documentazione partì in modo non chiaro ma sentito dall'intimo; furono idee, sentimenti riflessi nel volto di tutti, negli occhi dei bimbi, nel viso delle donne, dei partigiani tornati alla casa rabberciata alla meglio, stanchi ma coscienti dei loro diritti.

La macchina da presa inquadrò case, piazze, strade di periferia e tra esse la vita della "povera gente" di cui importarono le storie piuttosto del come raccontarle.

Rossellini presentò la trilogia della guerra: "Roma città aperta", "Paisà", "Germania anno zero"; De Sica parlò dei fanciulli abbandonati in "Sciuscià"; Vergano sentì il valore delle giornate partigiane del cielo bigio di Lombardia, dei giorni in cui si era "uomini o no". Al cinema si affiancò la narrativa, fatta più sciolta, disorganica nello sviluppo del racconto, meno soggetta al conformismo della costruzione, più interessata alle cose da dire piuttosto al come dirle. Anche qui non scuola ma diverse personalità che vivevano in un clima comune.

Vittorini risolse la realtà in lirismo, in un tono alto ed epico, pieno di immagini e di simboli quasi alla ricerca di un nuovo mito, in cui il realismo superava i pericoli della cronaca minore e della polemica inutile per diventare stile, ampio e sereno. "Uomini e no": squarcio sulla guerra di Resistenza; "Le donne di Siracusa", in cui Vittorini dichiara che la terra è di chi l'ha lavorata rendendola fertile non del padrone fuggito nel momento del pericolo. I beni sono di chi ha sudato su essi.

Pavese portò ad una tematica comune il proprio dolore personale, sentimenti profondi, paesaggio e personaggio, vigne, terra e fatica, sudore, i falò che bruciano tutto ma non la disperazione e le disgrazie degli uomini. Pagine piene di pietà per la condizione umana, liriche aperte in cui la denuncia sociale si raccoglie a meditare sull'uomo e il suo dolore; "Il compagno" che rappresenta il desiderio e l'incapacità della comunicazione; "La luna e i falò" ossia l'inutilità del ritorno al passato in cerca di un conforto quando l'oggi è solo aridità, e della speranza non è rimasto che un po' di cenere simile a quella dei grandi falò; Moravia con "La romana" iniziò lo studio di una Roma minore, popolare, sensuale: piccole strade, grandi casamenti, occhi lucidi, facce costruite sopra un difetto, personaggi sempre un po' ambigui. La scrittura in prima persona è più disarticolata e meno costruita di quella abituale a Moravia, ma il tutto non convince, pare quasi una deformazione del neorealismo.

Nomi minori completano la corrente: Renata Viganò con "L'Agnes va a morire" opera mancata dove però tra le righe si intuisce il senso della guerra partigiana, certa concretezza, ore e ore di stasi e di noia tra l'umido e il freddo dell'inverno; Berto, Italo Calvino, Bernari, Seminara, Vasco Pratolini che però stempera le sue innegabili capacità, i suoi personaggi concreti e curati, l'atmosfera sofferta e rattenuta di certe viuzze fiorentine basse e strette, di certi palazzi e chiese che appaiono improvvisate verso S. Frediano, di certe osterie toscane in un racconto che si snoda secondo una narrativa di stampo e di tono tradizionale e vecchio, legata spesso alla "cronaca nera". Si pensi ad "Un eroe del nostro tempo".

Ma il neorealismo veramente importante perché conosciuto da migliaia e migliaia di persone (anche questo dato ha grande importanza nello svolgersi di una avventura culturale) fu il cinematografico con cui dopo tanti anni la nostra cultura si sganciava da quella europea e seguiva una sua strada.

Non più avventure cerebrali come è stato per gran parte dei movimenti di questo secolo incompresi da menti semplici e non preparate, ma racconti naturali, scrivi, forse un po' troppo lontani dall'abitudine dello spettacolo.

Per questo anticommunismo i primi film realistici, troppo nuovi e "rivoluzionari" non furono al momento della loro "pubblicazione" compresi dall'opinione comune.

FRANCESCO BOLZONI

# IL LIBRO DEL MESE

(a cura di LUIGI QUATTROCCHI)

## PLATONE

Il libro che oggi si impone su tutti gli altri alla attenzione di ogni lettore avveduto è quello stesso libro che da 23 secoli ha costituito alimento degli spiriti degli uomini di ogni generazione da allora succedutasi, libro come pochi costituito non solo nella storia della cultura ma nella storia stessa del costume e della civiltà, intesa nella più ampia accezione del termine. Si tratta dell'insieme delle opere di Platone, capolavoro ineguagliato di poesia e di pensiero, complesso davvero unico di scritti collegati in una vivente organicità dialettica di sviluppo e sorretti da una vena creativa di vitalità superlativa solo molto di rado e di poco mortificata.

Il 1953 è stato l'anno centenario della morte di Platone, avvenuta nel 347 a. C., anno 53° del IV secolo. Ma nonostante si trattasse di tanto personaggio, non si è inteso da parte dei più di commemorare ufficialmente tale data, non già perché il lungo lasso di tempo abbia diluito l'interesse, ma, al contrario, perché è talmente presente a tutti la figura del grande pensatore-poeta di Atene, che specificamente commemorarlo è sembrato non necessario, in quanto innumeri sono tuttora i lettori delle sue opere e fiorentissimi gli studi a lui dedicati. Tuttavia, quest'anno, più o meno occasionalmente, è risultato tra i più proficui per la produttività che l'interessamento portato alle opere di Platone ha fatto tra noi registrare. Infatti, risulta da poco pubblicato uno studio dello scrivente dedicato alla *Idea del bello nel pensiero di Platone* (Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1953, 12°, p. 140), che tende ad una sua validità per la notevole messe di informazioni che vi si contengono. Frutto di più lunga e di più paziente fatica, è apparso mesi addietro il primo dei due volumi contemplati delle *Opere politiche di Platone* (Torino, U.T.E.T., 1953), curato da Francesco Adorno, giovane studioso fiorentino che si dimostra qui insolitamente preparato e capace quindi di lavorare con buon profitto allo studio filologico e alla traduzione degli scritti di Platone, primo fra tutti quella grande *Repubblica* che è uno dei punti di arrivo

del pensiero e della poesia in Platone e nella storia della umanità intera.

Ma impresa ancor più vasta, tale anzi da apparire poco meno che monumentale, è quella cui si è sobbarcato Enrico Turolla, grecista di buona fama e appassionato cultore di studi platonici. Turolla 22 anni or sono decise di intraprendere la traduzione dell'intero *corpus* delle opere platoniche, dialoghi, apologia e lettere, e da allora, con una dedizione quasi incredibile, si è studiato di mantener fede a quell'impegno, per il quale ha profuso gran parte delle energie della sua età matura. Oggi, finalmente, Turolla ha potuto avere la soddisfazione di vedere compiuta la sua fatica, da cui sono nati tre ponderosi ed eleganti volumi pubblicati dalla Rizzoli di Milano, a tale titolo davvero benemerita. Sarà così possibile avere, raccolte in maneggevole veste editoriale e tradotte in unità di stile, tutte le opere di Platone, presentate con un corredo critico che può apparire pesante ma che, per lo studioso, non può non risultare utilissimo.

Era dall'epoca di Marsilio Ficino che, in Italia, non si tentava e non si riusciva in una impresa del genere, quella della traduzione dell'intero *corpus* platonico compiuta da parte di un solo studioso, e condotta a termine con buoni risultati. Se Turolla sia riuscito a rendere in pieno il senso autentico della parola di Platone, o meglio, essendo ciò evidentemente impossibile, se sia riuscito a tradurre e non a tradire, sia pur relativamente, il suo autore, è cosa difficile a dirsi adesso; e sarebbe inoltre di cattivo gusto puntualizzare la critica su un lavoro di tale ampia mole che sola possibile considerazione che possa immediatamente farsene è quella di una quasi attonita stima. E, qualunque sia poi per apparire il valore intrinseco del lavoro compiuto da parte di Enrico Turolla, sta di fatto che in nessuna maniera più degnamente poteva commemorarsi il 2300° anniversario della morte di Platone, genio supremo fra tutti nella storia del pensiero, della cultura, del costume, della civiltà umana.

L. Q.

# CINEMA BIBLIOTECA

(a cura di GIUSEPPE FERRARA)

## Piccola biblioteca del cinema

La collana di cui questi volumetti fan parte, — la *Piccola biblioteca del cinema* — ha un titolo al quale forse il comitato di redazione, e gli stessi autori degli « studi », danno un significato troppo letterale. Alla piccolezza dell'edizione formato tascabile, si aggiunge l'assoluta brevità delle monografie (non superano le trenta pagine) riducentesi quindi ad articoli, i quali, se pure interessanti, mai esulano da un certo carattere di provvisorietà e indeterminatezza. Da qui, nonostante l'aggiunta di biografie, filmografie, bibliografie e riproduzione di fotogrammi dei film, l'insoddisfazione che coglie il lettore e il conseguente giudizio di scarsa positività da assegnare alle pubblicazioni: tanto più che le stesse bibliografie risultano incomplete e confuse (diversi nomi in ordine alfabetico, senza ombra di ragionamento), e le filmografie riuniscono indiscriminatamente, rispettando solo l'ordine temporale, tutti i film ai quali il regista ha preso parte, sia come direttore, che come attore, sceneggiatore o supervisore. Di questo affastellamento filmografico soffre soprattutto la scheda per De Sica, dove le undici opere da lui dirette vengono a mescolarsi e confondersi con le moltissime altre alle quali ha in vario modo partecipato: molto meglio sarebbe stato (come fece R. Chiti in *Rassegna del film*, anno 1°, n. 2) distinguere la regia dall'interpretazione, dalla sceneggiatura e dalla produzione.

D'altra parte, proprio il volumetto su De Sica è anche quello che più soffre, nel suo complesso — saggio introduttivo compreso — di quel carattere di provvisorietà cui s'accennava prima, derivante dall'impostazione troppo superficiale di tutta la collezione: non ci vuol molto per accorgersi che André Bazin ha visto solo quattro film di De Sica, e che proprio da questo fatto deriva il suo disagio (\*) di fronte alla personalità dell'autore, la cui evoluzione storica non è neppure accennata (come sarebbe possibile, per Bazin!), e sul quale si danno solo delle interpretazioni contenutistiche, o meglio, abbozzi d'interpretazioni, con leggero sapore filosofico, poggiando l'accento su « l'origine stessa della sua arte che è la tenerezza e l'amore » (pag. 20), al quale « non vi si mescola mai la pietà, neppure per il più povero e il più miserabile perché la pietà è una violenza fatta alla dignità di colui che ne è l'oggetto » (pag. 21). Sapore filosofico che si ritrova anche più tardi (« Ho parlato di amore, avrei potuto anche dire poesia... la poesia non è che la forma attiva creatrice dell'amore, la sua proiezione sull'universo »), e, inizialmente, nella definizione del realismo italiano, invero una delle più esatte che si sian date fin'ora: « Sia per servire gli interessi di una tesi ideologica, di un'idea morale o dell'azione drammatica, il realismo classico subordina i prestiti della realtà a delle esigenze trascendenti. Il realismo italiano non conosce che l'immanenza. E' dal solo aspetto, dalla pura apparenza degli esseri e del mondo, che esso mira a dedurre a posteriori gli insegnamenti che essi racchiudono in sé. E' una fenomenologia » (pag. 12). Così, Bazin continua, mentre tradizionalmente l'attore doveva esprimere qualche cosa, e l'avvenimento narrato aveva una durata astratta, quella drammatica, il realismo italiano « richiede all'interprete di essere prima che di esprimere », e soprattutto capovolge « la struttura del racconto », imponendo « di rispettare la durata vera dell'avvenimento »: « il neo-realismo è una posizione ontologica prima che estetica » (pag. 13). Ma il saggio del critico francese, pur offrendo preziose notazioni, non ha una vera sostanza costituzionale: il suo svolgimento appare disorganico, dando non solo il senso dell'approssimativo (« io non miro ad altro che a delle approssimazioni critiche », pag. 11) ma anche della divagazione.

Dall'altro lato, se lo studio su Rossellini vien condotto dal Mida con rigore ed esattezza maggiori, per cui il processo in senso creativo del regista è abbastanza chiarito, manca al

(\*) Disagio (riflettentesi nel lettore) che la nota complementare e posticcia di Guido Aristarco, su *Stazione Termini*, accentua, confermando ancora una volta la provvisorietà della pubblicazione.

saggista quello che Bazin invece possedeva: una precisa coscienza del movimento neorealista. Certe frasi, che dovrebbero essere molto più esaurienti, non sono che generiche: « La realtà acquistava una nuova dimensione; il documento diventava racconto. Un metro nuovo, veramente inedito, per il film » (pag. 17). Romperla con la tradizione « non è tutto per Rossellini » e occorre specificare come e perché avvenne questa rottura, non divagarvi intorno: « Rossellini aveva dimostrato che il cinema non aveva leggi, non aveva limiti, poteva superare il racconto comunemente inteso fino a quel giorno, aveva con sé gli attributi per fare a meno degli attori professionisti e poteva diventare finalmente un'arte completa, un'arte capace di svolgere dei problemi, di rappresentarli allo stesso modo e con la stessa forza di ogni altra arte » (pag. 27). Parole leggermente banali, queste, che possono con poche variazioni esser ripetute per Chaplin per Eisenstein, per Vigo, e che son lungi dal cogliere la portata della rivoluzione rosselliniana; la quale sembra essere colma di verità, di quella verità che ha la vita stessa in quanto è, e non solo di lezioni morali, come Mida costantemente asserisce: *Roma, città aperta* sarebbe così soprattutto un « messaggio, antifascista, sereno, vibrato e combattivo », mentre in *Germania, anno zero*, Rossellini direbbe « con alte e vibrato parole a tutto il popolo tedesco che non c'è possibilità di ricostruzione materiale e soprattutto morale se non si riconoscono gli errori commessi, e che non c'è riscatto per chi vuole perseverare in una negazione della personalità umana ». Nell'arte di Rossellini, anche se moralmente impegnata, non c'è pretesa pedagogica: o meglio, l'insegnamento etico non è il suo scopo precipuo o il merito maggiore: analizzare i suoi film come trattazioni storiche o lezioni di alta moralità è fortemente inesatto, almeno dal punto di vista critico. Questo elogio: « ci sembra ch'egli (Rossellini) abbia colto un aspetto di quel particolare momento storico, con la sua solita e particolare ricettività alle atmosfere, ai drammi collettivi. Il migliore elogio, crediamo, che è possibile attribuirgli » (pag. 24), farebbe senza dubbio piacere a uno storiografo, ma non ad un artista. Ed è appunto all'artista Rossellini, al perché della sua realtà estetica, che il pur garbato lavoro di Mida non ha rivolto analisi concrete: da qui, se non superficialità, un'indeterminatezza presente in ogni pagina del breve saggio.

In conclusione, i due libretti (senza insistere sull'assurdità di certi paragoni, per cui De Sica viene avvicinato al *douanier* Rousseau (!) e Rossellini, tra l'altro, a Cellini, Boccaccio, Hemingway), pur proponendo temi attualissimi e non mancando di analisi e notizie utili, non rispondono all'assunto propostisi: uno studio esauriente su V. De Sica o su R. Rossellini ha ancora da essere scritto.

GIUSEPPE FERRARA

# SCHEDE CRITICHE

(a cura di RUDI BERGER)

## I Gioielli di Madame de...

E' il caso di occuparsi brevemente, in occasione dell'apparizione de « I gioielli di Madame de... », del suo regista, quel Max Ophüls che comunemente viene chiamato « viennese » mentre in effetti è originario della Sarre. Ma « viennese » egli è considerato perché a Vienna fanno capo le sue opere più riuscite, o per l'ambientazione o per la derivazione letteraria delle opere stesse.

Agli interessi letterari, infatti, Ophüls è rimasto legato fin dal suo lontano « Liebelel » (Amanti folli), forse il suo capolavoro, tratto da un lavoro del romanziere e commediografo viennese Artur Schnitzler (la commedia venne presentata in Italia col titolo « Cristina »). Nel film stupì una straordinaria sapienza di tocco, una capacità rarissima di rievocazione precisa e delicata; sentimenti e fatti, ossia un amoruccio preso sul serio soltanto dalla ragazza, ed un adulterio con duello finale e morte del giovane ufficiale, risultavano privi d'ogni retorica, d'ogni artificio e crescendo artificialmente drammatico, ma per contro interamente assorbiti e quindi giustificati dall'atmosfera, dal clima dell'epoca, ossia psicologicamente validi. Fu una delle più perfette e pure realizzazioni che lo schermo aveva dato in quegli anni, ed eravamo nel 1932. Più tardi Ophüls venne in Italia e girò quella discutibile « Signora di tutti » tratta dal romanzo di Salvator Gotta e che lanciò Isa Miranda. In Francia girò un « Da Mayerling a Serajevo » che conservò soltanto poche qualità del precedente « Liebelel ». Emigrò poi in America, ed anche da laggiù pensò a Vienna ed ancora ne evocò l'ineffabile grazia, con una calligrafica ma rispettosa ricostruzione, basandosi ancora una volta su un autore spiritualmente legato a quella città, lo Stefan Zweig di « Lettera di una sconosciuta ». Grazie a lui, Hollywood, altrimenti così poco ortodossa nel prendersi confidenza con luoghi ed epoche a lei lontane, fu, una volta tanto, scrupolosa. Ricordo certe decorazioni d'interni, con appesa alla parete una fotografia di Gustav Mahler...

In seguito, il regista fece ritorno in Europa, e pochi anni or sono, a Venezia, abbiamo

avuto la gradevole sorpresa di vederlo impegnato in una spregiudicata impresa: aveva operato uno strano ma perfettamente azzeccato connubio tra atmosfera e fluidità viennese e spirito parigino; aveva preso cioè di nuovo un lavoro di Schnitzler, « Der Reigen » (« La ronde »), e con un cast di eccezionale ricchezza, aveva composto il più elegante e vaporoso « girotondo » erotico che mai lo schermo aveva prodotto. « La ronde », mescolando gaiezza e causticità con perizia stilistica esemplare, aveva riscosso uno strepitoso successo, che mi rifiuto a credere fosse dovuto soltanto al suo argomento scabroso. Per qualche verso, Ophüls pensava comunque che con qualche modifica, quella formula poteva essere utilizzata ulteriormente. Stavolta si rivolse a Maupassant, ossia a tre sue novelle. Ma l'esperimento non diede i frutti sperati; soltanto uno dei racconti, « La maison Tellier », riusciva a tratti a trasferire sullo schermo lo spirito mordente del grande novelliere con un adeguato linguaggio cinematografico, e penso specialmente alla cerimonia in chiesa.

Stupisce ora un poco, e non poco rincresce, che Ophüls, dopo essersi cimentato tanto assiduamente e con risultati complessivamente positivi, con autori quali Schnitzler, Zweig e Maupassant (per tacere di una sua lontana riduzione cinematografica della « Sposa venduta » di Smetana), abbia fatto ricorso ad una scrittrice di moda quale Louise de Vilmorin. Non siamo, per fortuna, ancora arrivati alle avventure di Caroline Chérie, ma la strada, temo, potrebbe essere anche quella. Il regista è rimasto bensì fedele alla sua « époque », che evidentemente gli è congeniale; come abbiamo visto, un tardo ottocento visto con nostalgico e trepido affetto, ed ha conservato quell'eleganza civile, quell'educazione del gusto che formano a sua inconfondibile caratteristica. Notate con quanta perizia i movimenti della macchina da presa e tutta la stesura del racconto nascondono talvolta la meccanicità dell'intreccio, con quanta discrezione viene giustificato il continuo intervento dei gioielli che sono il *leit-motiv* di tutto il film. I gioielli, arbitrariamente, per il solo capriccio dell'autrice, e non della protagonista, determinano la vicenda: sono gli orecchini, segretamente ven-

duti, che rendono edotto il generale della prima innocente leggerezza della moglie; sono essi che, in seguito, ci mostrano la natura reale dei rapporti esclusivamente esteriori dei coniugi, quando il generale con quegli orecchini congeda la propria amante. E quando poi, dopo una complicata peripezia sempre basata su quelle gioie, il marito è già da tempo al corrente della tresca tra la moglie ed il diplomatico italiano, sono sempre ancora i gioielli che gli dimostrano che stavolta non si tratta di un capriccio ma di una passione seria. Ed infine, sono i gioielli che pongono fine all'amore tra gli adulteri. Tutto ciò sarebbe una sforzatura talmente trasparente, che basterebbe per togliere alla narrazione qualsiasi basamento psicologico e liquidarlo su un piano artistico. L'abilità della regia, tuttavia, la vaporosità dei passaggi e delle immagini, un dialogo tutt'altro che dozzinale, ed una leggera ironia che sovrasta ogni cosa, e della quale specialmente Vittorio de Sica nella parte del diplomatico italiano si rende interprete insostituibile con una recitazione quanto mai sobria, un poco stilizzata e quasi auto-critica, fanno in modo che l'artificio spesso non è avvertito. A questo giuoco, che resta comunque sostanzialmente superficiale e fatuo fino alla fine, malgrado il finale melodrammatico che giunge a sorpresa, si sono del resto adeguati con notevole elasticità e disinvoltura anche Charles Boyer e Danielle Darrieux. Il talento del regista è dunque fuori questione, il suo gusto ornamentale è riconfermato, ed una sua raffinata abilità rievocativa pure. C'è soltanto da augurarsi che torni presto ad applicare tali sue qualità ad occasioni più degne.

## Le vacanze di M. Hulot

Ho da confessarvi un piccolo fatto personale. Andando a vedere, e a rivedere, l'ultimo film di Jacques Tati, « Le vacances de Monsieur Hulot », mi è capitato qualcosa che avrei preferito non fosse avvenuto. Osservai il film, ed allo stesso tempo non ho potuto fare a meno di osservare le reazioni del pubblico. Un pubblico diviso: chi mostrò di gradire moltissimo quanto si svolgeva sullo schermo, e chi, visibilmente annoiato, rimpianse i soldi spesi per il biglietto d'ingresso. Fu allora che incominciai ad accorgermi che qualcosa nel mio carattere o nel mio sistema nervoso non doveva essere a posto: immediatamente, ad ogni parere espresso da chi mi stava attorno, mi venne voglia di dissentire, e non importava se il giudizio fosse favorevole o contrario al film. Un fenomeno simile, finora mi era capitato, inevitabilmente, soltanto quando si discute di politica: in quei casi, più il mio interlocu-

tore s'entusiasma o si scandalizza, e più sono portato ad assumere automaticamente, senza neppure volerlo, un atteggiamento diametralmente opposto. Ma finora non vi ho fatto caso, visto che la politica è lontana dall'appassionarmi; che il fenomeno però si ripetesse al cinema, mi mise in sospetto. E come ognuno che si sente colpevole, cercherò ora di addossare la colpa agli altri, ossia un po' alla gente, ed un poco anche al film, il quale, ve lo dico subito, in gran parte mi è piaciuto. Incomincerò a prendermela con quelli che nel film di Tati scorgono derivazioni da Ridolini e da Chaplin. Non mi pare proprio che le cose stiano così. Strano accoppiamento, questa citazione, comunque: come se, parlando d'un'opera letteraria qualsiasi, fosse lecito affermare che essa deriva da Pitigrilli e da Petrarca. E poi, queste « vacanze » del Signor Hulot non sono affatto una meccanica successione di motoree peripezie come le comiche mute di Ridolini, e tanto meno contengono l'amaressa, e la pietà, e la dimessa poesia delle opere lontane di Charlie Chaplin. Semmai, una derivazione chiara bisogna ricercarla in tutt'altra direzione, del resto anche geograficamente assai più vicina ed attendibile: questo film proviene, in quanto a stile, da quell'intellettualismo tipicamente francese che, a suo tempo, quando il cinema da muto stava per trovare la voce, aveva aperto la carriera cinematografica a Clair (« Entr'acte ») e a Prévert. E chi ha visto, molti anni or sono, « L'affaire est dans le sac » non potrà ora fare a meno di rintracciare evidentissime parentele. Il che significa che, a distanza di tanti anni, ci troviamo di fronte nuovamente ad un film nettamente espressionista, non soltanto nell'inquadratura generale, ma soprattutto nella cadenza delle immagini, una cadenza lenta e volutamente disarticolata, che crea di sovente un'atmosfera di dormiveglia. Elemento poi d'importanza eccezionale per il clima suggerito dal film, è l'impiego sorprendente, a volte addirittura geniale, della colonna sonora, tutta attutita. Anche qui, come già nel primo film di Tati, « Jour de fête », il dialogo esiste soltanto come un dato « supposto »: lembi di frasi giungono al nostro orecchio che non riesce ad afferrare il filo d'un discorso. I personaggi acquistano una nuova dimensione, immersi come sono in una campana di vetro. Eppure è proprio mediante il sonoro che il film riesce ad ottenere i suoi peculiari effetti: fin dall'inizio, l'indistinto brontolare degli altoparlanti alla stazione che crea confusione tra i viaggiatori, l'impressione indefinibile che provoca quel sordo sbatacchiare della porta nell'alberghetto, la palla da ping-pong che rimbalza rapida sul pavimento, il perpetuo ripetersi del disco, l'asmatico chiasso della macchina antedelviana di Monsieur Hulot, il quale in tutto il film non pronuncia che il proprio

come. Le trovate, per tre quarti del film, sono godibilissime, e fanno parte di una piacevole satira d'ambiente piccolo-borghese, non tanto innocua quanto si potrebbe pensare a prima vista: pensate alla zitellona anglosassone sportiva entusiasta, al « comandante » pensionato, all'occhialuto studentello immancabilmente immerso in letture o discussioni politiche, alla coppia assai gustosa, costituita dalla « passeggiatrice » indolente e stanca, e seguita sempre a rispettiva distanza dal mite e rassegnato marito; o pensate soltanto a quella radio nell'albergo, che trasmette notizie « importantissime » tra l'indifferenza generale, o alle luci che si accendono puntualmente di notte, ogni qual volta il riposo dei brevi e pacifici villeggianti è interrotto da qualche avvenimento perturbatore. Mille argute, minuscole osservazioni, apparentemente disordinate, in un film che non ha trama. Peccato che non tutta l'opera è fatta di esse soltanto, che da sole avrebbero costituito un eccellente ritratto critico. A volte sono interrotte da « gags » più massicce, e se quello del giocatore di carte, e quello

damente realizzati, altri, come quello del funerale, o quello dei giuochi d'artificio scatenati dal tranquillo protagonista, abbassano il livello del film e finiscono per spogiarlo del suo tono allusivo, della sua particolare e rarefatta atmosfera, in cui l'allegria è tanto spesso smorzata dalla melanconia e dove proprio i personaggi più convenzionali acquistano un rilievo saporito. Quel tono lieve, quasi crepuscolare, torna comunque nelle ultime sequenze, volutamente dimesse, che segnano la fine delle vacanze. Chi era riunito per un paio di settimane si congeda cerimoniosamente, la spiaggia è ormai deserta, la macchina di Hulot parte. Per la ragazza, che in treno torna in città, e di cui si era un poco invaghito, egli non è già altro che un buffo ricordo... Curioso film, dove il sorriso, l'aperta risata, ed una sottile, quasi inavvertita pena s'accompagnano; curioso film che può far rabbia e piacere quasi allo stesso tempo. Certamente, val la pena di vederlo: qualsiasi impressione vi faccia, non le dimenticherete immediatamente.

RUDI BERGER

# IL CIRCUITO cinematografico

# E.C.I.

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

## LOMBARDIA

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

## EMILIA

BOLOGNA	- Metropolitan
PARMA	- Edison

## TOSCANA

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



## LIVORNO

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

## MARCHE

ANCONA	- Goldoni
ANCONA	- Metropolitan
JESI	- Olympia

## LAZIO

ROMA	- IV Fontane
ROMA	- Metropolitan
ROMA	- Palazzo Sistina

## CAMPANIA

NAPOLI	- Corona
NAPOLI	- Metropolitan
SALERNO	- Apollo



# CARNAVAL di Henri Verneuil



Fernandel, Jacqueline Pagnol in un film prodotto da Marcel Pagnol e diretto da Henri Verneuil.  
Altri interpreti sono: Mireille Parrey e Saturnin Fabre. (Zeus Film)



(GEVACOLOR)

con MICHELINE PRESLE · GINO CERVI · ROLAND ALEXANDRE · ALBA ARNOVA

Regia di **RAYMOND BERNARD**

una coproduzione FRANCO · ITALIANA C. C. F. C. ROYALTY FILM PARIGI · LUX FILM ROMA

Distribuzione **LUX FILM**