

# FILMCRITICA

mensile della federazione italiana dei circoli del cinema

*Direttore* EDOARDO BRUNO



LIRE 100

3

Barbaro, Bruno,  
Chiarini, Kezich,  
Lawson, Ojetti, Quaglietti

# FILMCRITICA

mensile della federazione italiana  
dei circoli del cinema

VOLUME 1, numero 3

FEBBRAIO 1951

## CONTIENE,

DIFENDIAMO L'ARTE NEL CINEMA	• 69
IL CINEMA E I GIOVANI	Chiarini 71
SOPRATUTTO LA SINCERITÀ	Ojetti 73
IN PERICOLO IL CINEMA NAZIONALE	Quaglietti 74
JOHN FORD, UN SUDISTA DEL NORD	Kezich 75
L'ARTE DEL FILM	Barbero 82
AL SERVIZIO DELLA SOCIETÀ	Lawson 85
PUDOVKIN A ROMA	90
VITA DEI CIRCOLI	92
I FILM	Bruno 95
MIRACOLO A MILANO	
La critica	99
Storia del soggetto	101
Pastore	103
Temi di discussione	106

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

Redazione: Via Nazionale 46 - Telefono 48.09.72

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

abbonamento annuo lire mille

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

"Filmcritica", è iscritta al N. 1803 del Registro Stampa in data 16-10-1950

IN COPERTINA: "Miracolo a Milano,"

Olivetti

presenta

## Lettera 22



*"Una macchina da  
scrivere nelle nostre  
case..."*



# DIFENDIAMO L'ARTE NEL CINEMA

*I film suscitano ogni giorno di più la discussione e la polemica. Il nuovo cinema italiano, dal suo primo film ha sollevato l'interesse d'un numero sempre più vasto di spettatori d'ogni ceto e d'ogni mestiere. Un film, ancor prima d'uscire, muove la discussione ovunque, non solo tra i cineasti ed i critici, ma nelle case, come negli uffici e nelle fabbriche. Queste potenti forze polemiche che scaturiscono dalla rinnovata coscienza dello spettatore, dalla sua attiva collaborazione con l'artista, dal vedersi egli stesso raffigurato nelle grandi opere del cinema italiano, vanno maggiormente organizzate e orientate per la difesa dei valori d'arte dello spettacolo cinematografico, ogni giorno messi in pericolo dalle mediocri produzioni degli speculatori. Già da qualche anno la parte più cosciente e attiva degli spettatori ha creato le sue organizzazioni. I Circoli del Cinema si sono costituiti perchè il pubblico si educi allo studio delle opere della storia del cinema, e all'analisi dei grandi film sorti dalla realtà contemporanea. Essi vogliono che lo spettatore trovi nella sua stessa coscienza critica la forza per elevare il livello della produzione cinematografica. I cineasti, che più di tutti conoscono l'importanza di una intelligente collaborazione del pubblico, invitano anzitutto gli spettatori, ma anche i produttori e gli esercenti, ad appoggiare e sostenere l'opera dei Circoli del Cinema.*

Michelangelo Antonioni - Umberto Barbaro  
- Alessandro Blasetti - Mario Camerini -  
- Luigi Chiarini - Luigi Comencini - Giuseppe  
De Santis - Vittorio De Sica - Luciano Emmer  
- Pietro Germi - Alberto Lattuada - Carlo  
Lizzani - Gianni Puccini - Roberto Rossellini  
- Libero Solaroli - Aldo Vergano - Luchino  
Visconti - Luigi Zampa - Cesare Zavattini.



## COMMENTO

Con il manifesto per la difesa dell'arte nel cinema, i migliori cineasti italiani, i creatori dei film più significativi della storia della nostra cinematografia, hanno voluto dimostrare il loro riconoscimento per l'opera svolta in questi cinque anni dai Circoli del Cinema e portare ad essa un contributo morale di potenziamento. Lo sviluppo culturale e organizzativo di questo movimento, la sua concreta azione in difesa del cinema italiano, la sua attività costante e sempre più larga per la diffusione del buon cinema, ne hanno fatto lo strumento più vitale ed efficace per realizzare un maggior legame tra spettatori e cineasti, per elevare il livello medio dei film, per attuare quella « intelligente collaborazione col pubblico », per difendere l'arte nel cinema.

Le prime firme sono state quelle di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Ed è infatti con *Ladri di biciclette* che per la prima volta i Circoli del Cinema fecero sentire in qualche modo l'importanza della loro funzione e il crescente peso della loro influenza nell'opera di popolarizzazione e di sostegno di quel capolavoro che minacciava di essere sommerso, nelle sale cinematografiche italiane, dalla invadente marea di prodotti hollywoodiani o di passare in sordina tra l'indifferenza. Innumerevoli ormai, e non più isolati episodi, sono le iniziative che i cento Circoli del Cinema italiani prendono continuamente, nelle forme più varie e con risultati sempre migliori, per sostenere i film di valore artistico, italiani e di tutti i Paesi del mondo. In decine di provincie, alcuni film vengono proiettati o hanno successo, soltanto per l'intervento dei Circoli del Cinema, nuova struttura della vita culturale. Le discussioni, i dibattiti, i referendum, arricchiscono la vitalità culturale dello spettatore cinematografico, portano un contributo critico originale, di grande valore perché collettivo, risultato di una coscienza culturale popolare sempre più diffusa.

I migliori cineasti italiani sanno tutto questo, ne hanno realisticamente valutato l'importanza. Il loro invito a sostenere ed appoggiare l'opera dei Circoli del Cinema è rivolto a tutto il pubblico, ma anche, e in forma particolare, al mondo cinematografico, ai produttori, agli esercenti. Sia questo invito di sprone anche a tutti i Circoli del Cinema, a tutti i loro dirigenti e soci, perché intensifichino e migliorino la loro attività; la arricchiscano di nuove iniziative, allarghino la sfera della loro influenza culturale.

Oggi, questo nostro cinema è apprezzato e conosciuto in tutto il mondo. I nostri migliori film hanno proposto la discussio-

ne su alcuni problemi della realtà sociale, hanno affrontato i temi offerti dalla storia recente, hanno esaltato le vicende della liberazione dei popoli, le lotte per una vita migliore. Anche in Italia, malgrado il *dumping* di una cinematografia basata sui film fatti in serie come scatole di conserva e sulla tematica dell'evasione, della violenza, dell'esaltazione dell'avventura e della guerra, i nostri migliori film hanno saputo trovare la strada di un diretto legame col pubblico, imporsi superando gli ostacoli dell'indifferenza e del sabotaggio. Questi successi, in Italia e in tutto il mondo, hanno suscitato e suscitano ancor di più oggi, la reazione ed i rabbiosi attacchi di chi, volendo negare una realtà, vuol soffocare le manifestazioni artistiche, preferendo evidentemente la sciatteria e la volgarità, all'arte che si esprime — come è sua condizione — sulla base del realismo.

A due anni di distanza dalla vittoriosa battaglia sostenuta dagli artisti, dagli operai, dai produttori e dai Circoli del Cinema per la difesa del cinema italiano, ecco ripresentarsi la necessità di una lotta. Si tenta di colpire il cinema italiano migliore ed i suoi artisti con tutti i mezzi: pressione perché sia abbandonata la tendenza realistica, forse per tornare ai famigerati telefoni bianchi, come se il realismo fosse una formula e non un'esigenza; attacchi aperti, sia a mezzo della censura o di una specie di censura preventiva, sia tentando di non assegnare i contributi fissati dalla legge, come nei recenti casi di *Il cammino della speranza* e di *Luci del varietà*; ora, il più grave e indicativo episodio, l'ignobile e concertato coro di insulti a *Miracolo a Milano* e a De Sica da parte di una critica che non ha saputo nascondere la sua impotente rabbia per una favola che, sul piano dell'arte, dimostra la sua profonda sostanza realistica.

In questo stesso momento, negli Stati Uniti, dove i nostri film, sia pur chiusi in un piccolo circuito di sale per pubblico ristretto, stanno realizzando sempre maggiori successi, si proibisce in una città *Ladri di biciclette*, a New York *Il miracolo* di Rossellini, e via di seguito. In Italia, l'esigenza di risparmiare per finanziare il riarmo, mette in pericolo il 18% di rimborso sulla tasse erariali stabilito dalla legge sul cinema per i film nazionali.

I Circoli del Cinema dimostrano attraverso una più intensa attività, diffondendo il manifesto dei cineasti, facendolo conoscere a tutto il pubblico cinematografico, di saper validamente difendere l'arte nel cinema.





# IL CINEMA E I GIOVANI

di LUIGI CHIARINI

L'articolo che pubblichiamo riassume la relazione e le conclusioni esposte dal Chiarini al dibattito sul tema «Il cinema e i giovani», svoltosi recentemente a Roma, per iniziativa del Circolo «Chaplin». Dato che l'argomento è di viva attualità, ed è stato e sarà oggetto di discussioni parlamentari in vista della presentazione di una legge sul cinema per i ragazzi, contiamo di proseguire nei prossimi numeri la discussione con altri interventi.

SE si vuole porre concretamente il problema del cinema in rapporto alla gioventù occorre, a mio parere, domandarsi prima di tutto quali siano le condizioni e il livello dello spettacolo cinematografico in Italia e quali le conseguenze dannose sul pubblico in generale e su i giovani in particolare e cosa sia possibile fare per eliminarle. Certo, anche in un ideale paese in cui i film mirassero all'arte o unissero sempre un valore educativo a quello spettacolare e ricreativo il problema sarebbe ugualmente sentito, ma si porrebbe in modo assai diverso e, direi, su un piano strettamente pedagogico e formativo di specifica competenza della scuola e della famiglia. Voglio dire che in questo caso, più che porsi un problema di carattere generale, che sarebbe astratto, incomberebbe agli adulti, insegnanti e genitori, di guidare i giovani, in base a valutazioni particolari differenti da individuo a individuo, anche nei confronti dello spettacolo cinematogra-

fico così come avviene per le letture, il teatro e gli stessi divertimenti. Non occorrerebbero, comunque, norme di generale profilassi.

Purtroppo questa condizione ideale è ben lontana dal verificarsi qui in Italia, come del resto in molti altri paesi, per un complesso di ragioni tra cui fondamentale quella di considerare lo spettacolo cinematografico come un fatto interessante essenzialmente l'industria e il commercio, da contenere nei suoi aspetti negativi entro certi limiti, piuttosto vasti e vaghi di pubblica moralità.

Per questo motivo il maggior numero di film che si proiettano nei nostri cinematografi, ricercando il successo di pubblico in funzione degli incassi, si basano o su una forte emotività che trova la sua più facile espressione in scene truculente di violenza o su una larvata e stimolante lascivia, mascherata magari col più marcio romanticismo.



E il peggio è che codesti film, per la maggior parte stranieri, contribuiscono anche alla corruzione della nostra individualità nazionale in quanto introducono usi, costumi, abiti mentali diversi dai nostri che se sono espressione di una civiltà meno antica e più rozza, lasciano pur tuttavia il fascino del nuovo e la seduzione di un facile ottimismo che concepisce la vita come godimento e successo. La nostra legislazione d'altronde, col non vietare o mettere limiti al doppiaggio, fornisce la possibilità a tutti questi film della traduzione in lingua italiana rendendoli non solo di generale comprensione, ma dando per così dire la cittadinanza italiana, attraverso il veicolo della lingua, anche a quegli usi e costumi e abiti mentali e a quei facili ideali di vita. Questa media o mediocre produzione, che rappresenta la stragrande maggioranza dei film, è, nel migliore dei casi, saporifera, addormentatrice dell'intelligenza, della sensibilità e delle facoltà critiche e, quindi, ugualmente diseducativa in quanto rende lo spettatore passivo, riducendolo a quello che gli psicologi chiamano uno stato di ipnosi. E siccome anche per il mercato dei film vale la legge di Grasham — la moneta cattiva scaccia la buona — ne consegue che i film d'arte, o quelli che comunque hanno una dignità artistica e una problematica, vanno facendosi sempre più rari e perchè meno apprezzati da un pubblico diseducato e perchè in fondo tutti i governi, cor cui gli uomini del cinema devono più o meno fare i conti, non sono mai troppo teneri verso quanti hanno come diceva Cerniscevski « l'audacia di pensare con la propria testa ».

Non è qui il caso di ricordare tutti gli studi fatti da psicologi, educatori, criminologi sulle conseguenze dannose di codesti spettacoli cinematografici, studi documentati, il più delle volte, da centinaia e centinaia di casi tipici, e per non presentare il quadro a tinte troppo fosche, e perchè ogni provvedimento lettore può con la propria esperienza rendersi conto, senza eccessivi moralismi, di tali conseguenze. E non parlo nemmeno di quei fatti vistosi che la cronaca quotidiana ci offre e la cui relazione con certi generi di film è più che evidente, ma di quella influenza più sottile e nascosta che subisce inconsapevolmente la grande massa sana del pubblico anche se non esplose drammaticamente come negli individui tarati. Fatti di cronaca nera come la rapina avvenuta a Roma nell'agenzia di una banca, col suo tragico epilogo per le vie di Bologna, non impressionano tanto per il richiamo che viene subito alla mente dei film di « gangsters » — e nel caso specifico può anche non esserci stata un'influenza diretta — ma per la curiosità

morbosa che suscitano, così viva da suggerire la realizzazione di un film con la fedele ricostruzione della vicenda delittuosa: così il circolo si chiude nella sua magica perfezione e lo schermo che ispira il delitto lo consacra anche alla popolarità del pubblico, nell'attutito senso morale, magari in un alone di mito romantico.

Non ricordo bene, ma mi pare fosse Briand, alla Società delle Nazioni a dire, rivolto al delegato di un paese bellico che deplorava le conseguenze dell'irrequietezza europea: « Voi prima vi diletate a rompere i vetri di casa e poi vi lamentate per le correnti d'aria ». Sarebbe meglio avere le finestre intatte piuttosto che difendersi dalle intemperie, appiccicando dei fogli di carta agli infissi. E' quello che accade pressapoco oggi quando si propongono provvedimenti legislativi per difendere la gioventù dalle influenze nocive del cinema. E tanto per cominciare si stabiliscono restrizioni e divieti che, anche se non resteranno lettera morta per la stessa difficoltà di applicazione, non raggiungeranno certo l'effetto che ci si propone: giacchè nessuno mette in dubbio le buone intenzioni e la migliore volontà dei rappresentanti parlamentari cui si deve l'iniziativa.

E intanto si domanda: qual'è il criterio che ha fatto stabilire nel progetto parlamentare l'età di 16 anni come limite del divieto generale di assistere agli spettacoli cinematografici? E per quali motivi tale limite è stato ridotto a 14 anni in un successivo schema elaborato con i competenti uffici quando non soltanto gli psicologi, ma chiunque abbia un minimo di conoscenza della gioventù sa bene che l'età critica, in questo senso, quella cioè più facile alle suggestioni delle letture e degli spettacoli, più proclive a farsi trascinare dall'allettamento dei cattivi esempi, più distaccata dalla influenza degli adulti, maestri e genitori, è caso mai al di sopra dei 16 anni, anzichè al di sotto?

La verità è che stabilire una norma restrittiva d'ordine generale in base agli anni serve ben poco, giacchè sono numerosi e diversi gli elementi che giocano nella formazione della personalità, e se neppure per lo sviluppo fisico si possono fissare regole valide per tutti tanto meno ciò è possibile per quanto riguarda il processo psicologico, che è determinato da tanti e tanto diversi fattori (sesso, istruzione, ambiente naturale e sociale, famiglia ecc.). D'altra parte, si sa, che tutte le cose proibite stimolano la curiosità del ragazzo ed eccitano la sua fantasia e che l'educazione è un fatto, anzi un atto, positivo, un processo che liberamente



realizza un'unità tra l'adulto e il fanciullo al di fuori di ogni repressione della personalità di quest'ultimo.

Molto più lodevole e concreto appare l'intento di favorire la produzione di film particolarmente adatti ai giovani, purchè nella valutazione di codesti film non si cada nell'errore di considerare il ragazzo come una frazione di uomo e non si scambi per una qualità l'eventuale « infantilismo » di certi lavori, che lo spirito critico della gioventù avverte immediatamente. Giacchè se è vero che non tutti i film che possono vedere gli adulti sono adatti per i fanciulli non è, però, altrettanto vero il contrario. Un buon film per i giovani dovrebbe sempre, come è per la letteratura, risultare un film a carattere popolare, capace, cioè, di interessare e divertire il fanciullo che è in ognuno di noi. E non è detto che anche questo fanciullo non sia da difendere, perchè anch'esso è innocente e malizioso ad un tempo, dai brutti e dai cattivi film.

Il problema dei giovani e il cinema è certamente assai complesso giacchè investe aspetti non soltanto educativi, ma anche culturali, didattici, ricreativi, igienico-sanitari ecc. ed è naturale che ne senta l'importanza chi ha a cuore la gioventù, che è la vita, l'avvenire della nazione, ma è problema che può essere risolto solo in una visione generale e organica della funzione del cinema nella vita moderna, superando le contraddizioni di un sistema che tende a conciliare, troppo empiricamente le ragioni commerciali e industriali con quelle sociali.

Questa breve nota non vuole proporre soluzioni, che potranno essere esaminate e motivate in un articolo a parte, ma prospettare soltanto alcuni aspetti salienti e concreti del problema che non si risolve con palliativi, inutili da una parte e tardivi in un certo senso, dall'altra.

Dice un proverbio veneziano: « Pezo el tacón che 'l buso! »; il che non significa che si debba andare stracciati, ma che ci vuole quando ci vuole un vestito nuovo. E in effetti è tutta la legislazione sul cinema che andrebbe riveduta e con essa la funzione degli organismi parastatali in questo settore affrontando con l'occasione anche il problema del film nella scuola, che non va ristretto, come troppi ancora credono, al settore del cinema didattico.

Occorre, insomma, considerare il cinema come un fatto di cultura. E' così anche se la parola può fare dispiacere a qualcuno.

LUIGI CHIARINI

## SOPRATUTTO

# LA SINCERITÀ

di PASQUALE OJETTI

**D**i solito si parte dall'erroneo presupposto che i fanciulli al cinema siano meno intelligenti e quindi meno esigenti degli adulti, confondendo la mancanza di esperienza con una comprensione ridotta. Il bambino, il fanciullo, il ragazzo, non si staccano crescendo dal loro mondo; avviene purtroppo esattamente il contrario, cioè: il mondo si stacca da loro e le fiabe cui credevamo incondizionatamente ci si rivelano ad un tratto semplici fandonie. Eccitare la fantasia e far apparire le difficoltà della vita superabili mediante l'intervento d'un Mago o di una Fata benefica è, ai fini pratici, quanto più negativamente educativo si possa pensare.

E qui il discorso si fa, per forza di cose, alquanto scabroso, vediamo perciò in pratica cosa accadrebbe se l'educazione di un bimbo dovesse formarsi nel « creda » assoluto di un intervento superiore ( la Fata) pronto a liberarlo (lui, bimbo buono) dall'intrico di un labirinto o dalle minacce di un Orco. Il bambino, divenuto ragazzo e poi uomo, educato nella credenza fallace, rimarrebbe strumento passivo in attesa della Fata benefica. Ma quel mondo, e quegli interventi — non dimentichiamolo — li abbiamo creati noi, stabilendo una equa percentuale di Orchi e di Fate, opponendo alle unghie degli uni la magia bacchetta delle altre, sicchè la lotta è quanto meno ad armi pari e a parità di combattenti. Amaramente e a caro prezzo sconterebbe la credulità infantile chi trasportasse questa nella vita, chè purtroppo nel quotidiano incontro d'interessi, ben poche sono le Fate e tanti gli Orchi. Anzi i travestimenti cui ricorre la fantasia del favolista sono di gran lunga inferiori a quelli cui si adattano gli Orchi della realtà che adoperano sorrisi melliflui, sguardo rassicurante e benevoli colpetti sulla spalla. Ecco quindi da scartare il primo e più usato contenuto dei film così detti « per ragazzi », al quale aggiungono tutti gli intenti eroici, retorici, patriottardi, che eccitano gli spiriti giovanili alla inutile violenza ed alla strage.

Noi pensiamo che innanzi tutto sia necessario preparare gli uomini cui affidare il compito della realizzazione di così delicato lavoro, ricordando ad essi che l'insegnamento contenuto nel film deve essere anzitutto universale e tale da preparare alla risoluzione dei problemi sociali su



un piano di eguaglianza. Dire ai ragazzi che non esistono aristocrazie, nè divisioni razziali o confessionali; che ogni uomo all'atto del nascere è eguale agli altri, abbia la pella gialla, nera o bianca; che per questo non esistono disparità di diritti o privilegi.

Si insegni questo, ma lo si dica chiaramente; e allora non basteranno le sale di spettacolo già esistenti a contenere l'affluenza del pubblico, perchè saremmo noi genitori a condurre i nostri figli al cine-

ma anche senza godere della riduzione del biglietto. A tutti noi è cara la loro vita, quella morale e quella materiale; ed ho sempre pensato assolutamente falsa la vecchia storia delle madri spartane o dei padri che impongono ai figli di giurare odio contro qualcuno.

Se è sentita la predicazione della fratellanza e dell'eguaglianza sociale, aspirazione e promessa di ogni governo, lo si dimostri coi fatti e si passi all'azione.

PASQUALE OJETTI

## IN PERICOLO IL CINEMA NAZIONALE

di LORENZO QUAGLIETTI

**D**UE anni fa, al termine di una vera e propria battaglia sostenuta dai lavoratori, dagli artisti e dai produttori, unitisi nella difesa del nostro cinema, il Governo si decise a varare una legge con la quale si stabiliva, tra l'altro, la programmazione obbligatoria del film italiano per 80 giorni all'anno e la destinazione alla produzione di un contributo pari al 10% degli incassi conseguiti da ogni singolo film, oltre ad un premio supplementare dell'8% (sempre calcolato sugli incassi) ai film con particolari requisiti artistici. Mentre si stabiliva l'esclusione dalla programmazione obbligatoria e dal beneficio del contributo del 10% per i film assolutamente manchevoli anche dal semplice lato realizzativo, si concordava fin dalla prima riunione del Comitato tecnico previsto per l'attribuzione delle previdenze finanziarie, che la dizione « per particolari valori artistici », dalla legge usata per indicare i film meritevoli del premio supplementare dell'8%, doveva riferirsi genericamente a quelle pellicole cui fosse riconoscibile un maggiore impegno produttivo. Così, per quanto non ancora adeguate alle effettive necessità della nostra cinematografia, sottoposta ad una forma pressante di concorrenza, sleale se non illecita, da parte del film straniero (americano, in special modo), queste provvidenze, strappate con i denti, hanno portato ad una certa sistemazione nella vita, niente affatto tranquilla, del cinema italiano, permettendogli anche di affrontare imprese di particolare importanza artistica.

D'improvviso, al Comitato tecnico suddetto è stato impartito l'ordine di « stringere i freni ».

Non è questa la sede per avanzare ipotesi — forse non troppo difficili — sui motivi che hanno indotto i competenti ministeri a reclamare questa politica di « risparmio » proprio mentre si stanziavano somme enormi per il riarmo; sta di fatto che è possibile ritenere eccessivamente affrettata e poco accorta la soddisfazione dimostrata da

certi colleghi sui quali forse ha agito l'aspetto negativo offerto da alcune assegnazioni del premio supplementare dell'8%.

Sì, d'accordo: dare un premio, dalla legge riservato alle pellicole di notevole e particolare rilievo artistico, a « Tototarzan », « Le sei mogli di Barbablù » « Alina », è cosa sconcertante. Può dunque accadere, sulle prime, di condividere il principio restrittivo suggerito dai ministeri, poichè a noi tutti piacerebbe l'eliminazione dalla produzione delle avventure che ancora ci sono. Ma il giudizio deve cambiare se l'istituzione dei contributi e dei premi nel suo insieme, la si esamina in rapporto agli scopi, ai fini che l'hanno determinata.

Noi chiediamo: questi contributi e premi (che in pratica sono solo un parziale, irrisorio rimborso da parte dell'Erario dei molti miliardi che esso incamera attraverso lo spettacolo cinematografico) hanno conseguito i loro fini istituzionali, volti al potenziamento quantitativo ed al miglioramento qualitativo della produzione? Non pare dubbio, se è vero — come può essere dimostrato — che la nostra produzione è raddoppiata di numero; se è vero che, nel suo complesso, essa ha raggiunto un livello medio non disprezzabile, tanto da riacquistare la perduta fiducia, lo svanito interesse degli spettatori.

Oggi capita di vedere affollatissime le sale cinematografiche in cui si proiettano film di produzione nazionale; gli indici degli incassi, che le nostre riviste di categoria non trascurano di sottolineare, parlano un analogo, lusinghiero linguaggio e così le statistiche delle « teniture ». Molti elementi, insomma, concorrono a rendere pienamente valida la certezza di una ripresa industriale della nostra cinematografia, appoggiata da un ancora insufficiente, ma comunque proficuo protezionismo (programmazione obbligatoria) e da un concreto aiuto finanziario (contributo e premio).

E dal lato artistico? Si dice che troppi sono ancora i brutti film. Non è lecito



# JOHN FORD

## UN SUDISTA DEL NORD

di TULLIO KEZICH

affermare il contrario. Ma è facile convincersi che in questo caso la qualità sta nella quantità: sarebbe bello, certo, produrre solo film belli sotto tutti i punti di vista solo film di risonanza internazionale: tutti Ladri di biciclette e tutti Il cammino della speranza.

Ma il fatto è che, oggi come oggi, con un mercato che invaso dalle pellicole americane, solo in casi eccezionali consente l'ammortamento del prezzo di costo del film italiano, la produzione può lasciarsi tentare dal bel film solo possedendo, com'è proprio del sistema commerciale ed industriale della nostra società, adeguate garanzie, una base sicura di partenze, quale solo la continuità e la quantità della produzione possano dare: Rovere fa i film di Macario per poter fare Il cammino della speranza.

L'obbiezione è scontata: nessuno vuol togliere il premio supplementare ai film che ne siano meritevoli, secondo la lettera della legge. Ma, intanto, è stato dichiarato che le restrizioni sono dettate dalla necessità di risparmiare. Quale sarebbe questo risparmio?

Non sono certo le poche avventate assegni del supplementare 8% a gravare sul bilancio della specifica gestione. Un criterio di esclusione efficace, ai fini del risparmio, non toccherebbe, dunque, per ovvie ragioni, né le pellicole scadenti (che continuerebbero ad avere il contributo del 10%), né le eccellenti (salvi eventuali tentativi in contrario del genere Il cammino della speranza, e Luci del varietà), alle quali non si pensa di togliere l'8% di premio supplementare.

L'economia desiderata si potrebbe ottenere, dunque, solo ai danni di quei 50-60 film di medio livello, di buon artigianato, senza ambizioni, anche senza gravi peccati, costituenti il nucleo fondamentale della produzione, quella i cui incassi, opportunamente integrati dal contributo e dal premio, possono invitare il produttore intelligente, sensibile alle cose dell'arte, ad intraprendere più impegnative opere.

Ecco perché un richiamo alla lettera della legge, proprio ora che il film italiano sta dimostrando la propria vitalità, gareggiando validamente con la più celebrata produzione straniera, costituisce un pericolo da non sottovalutare, evidente a chiunque abbia veramente a cuore proprio lo sviluppo artistico del cinema italiano. Non sarebbe meglio, almeno, lasciare le cose come stanno, dato che già non stanno nella situazione più favorevole? Altro che limitare le agevolazioni già riconosciute dalla legge! Il nostro cinema sente il bisogno di iniziative ben più concrete ed efficienti, quali il contingentamento dei film stranieri e lo sviluppo del credito cinematografico. I produttori e i lavoratori del cinema sono di questo avviso e non si può dire che non abbiano pienamente ragione.

LORENZO QUAGLIETTI

L'INDAGINE critica attuale, in sede teorica come in sede storiografica, sta muovendo nel senso di una generale revisione dei valori. Abbiamo già visto ridurre a termini debiti certe proposizioni esclamative un tempo riferite all'opera di alcuni registi (e ci vengono in mente i nomi di Vidor, di Duvivier, di Pabst): ma in altri casi, la chiarificazione è ancora di là da venire, ed i giudizi nuovi recano traccia dei pregiudizi antichi.

Fra i registi che attendono dalla critica una definizione precisa ed aggiornata, John Ford occupa un posto eminente: e non a sproposito Guido Aristarco ha recentemente accennato all'esistenza di un « mito di Ford » (1). Nel quadro degli studi cinematografici manca una trattazione meditata e comprensiva di tutta l'opera fordiana: donde la necessità d'una serie di lavori preparatori, che presentano un aspetto filologico particolarmente difficoltoso ed ingrato.

Parlando di John Ford, la critica abitualmente si riferisce all'opera di questo regista successiva al 1934 e ad un film — *The Lost Patrol* (« La pattuglia perduta ») — che inaugurò la collaborazione del Nostro con lo scrittore Dudley Nichols. Non si considera a sufficienza che *The Lost Patrol* è, secondo l'autorevole numerazione del Wootten (2), il 78° film di Ford: particolare non trascurabile, che denuncia l'esistenza di un grosso problema filologico accantonato dalla critica europea quanto placidamente ignorato da quella americana.

Prima di *The Lost Patrol* (3), la nostra memoria registra una pallida immagine di *Arrowsmith* (« Un popolo muore », 1931):

(1) Cfr. Bianco e nero a. XI, II pag. 81.

(2) William Patrick Wootten: *An Index to the films of J. F., Sight and Sound-Index Series No. 13* (febbraio 1948).

(3) Dopo *The Lost Patrol*, viceversa, le opere di Ford sono ben conosciute in Italia. Molti film, anche minori, sono stati recentemente rieditati, grazie alla loro consistenza spettacolare. Non sono stati pubblicati in Italia *The Plough and the Stars* (1937) — i paralipomeni a *The Informer*, tratti da un dramma di Sean O'Casey — e *The Grapes of Wrath* (1940), per il quale esiste un « veto » d'esportazione.



ma i riferimenti della critica ad opere anteriori sono da considerare azzardati e privi, comunque, di serio fondamento. Un discorso su Ford soffre, innanzitutto, di questo limite.

Certo, il rimpianto per i film che non conosciamo va inteso — salvo qualche nota eccezione — in sede puramente storica. Ford non ha da esibire quarti di nobiltà per quel che riguarda la propria origine artistica e, come regista impegnato e consapevole, nasce forse dall'incontro con Nichols e dalla feconda collaborazione che ne derivò.

Appena dopo *The Lost Patrol*, infatti, la critica può distinguere fra i film girati da Ford con interesse e per gusto personale, e quelli fabbricati alla svelta e su commissione.

Dall'ormai lontano ed irrilevante *Drums Along the Mohawk* («La grande avventura», 1939), Ford ha tuttavia mortificato il proprio talento di confezionatore d'opere mediocri, almeno fino al recente *When Willie Comes Marching Home* («Bill, sei grande!», 1950).

*When Willie Comes Marching Home*, a cui una parte della nostra critica ha accordato eccessiva considerazione (4), può essere l'avvio di un discorso interessante, per quel suo ironizzare senza autentica intenzione polemica su certa mentalità patriottarda e militarista. Siamo di fronte ad una farsa ridanciana e squallida in cui tutto — dalla grossolanità dell'umorismo alle esibizioni canore del protagonista Dan Dayley — fa pensare a certi spettacoli d'arte varia organizzati dai soldati per i soldati stessi. L'incalzare delle trovate può esser ritenuto divertente, ma la sostanza polemica non va oltre quella di certe farse militari tipo *La consegna è di russare*.

D'altra parte, non ci saremmo attesi da Ford un interessamento più realistico ad un tema come la parodia dell'eroismo. Anche i più recenti «western» di questo regista contengono lieviti che a tutta prima si potrebbero definire antimilitaristi. Per esempio in *She Wore a Yellow Ribbon* («I cavalieri del Nord-Ovest», 1949) frequenti sono le puntate contro la burocrazia dell'esercito e contro la rigidità delle impalcature gerarchiche: ma è sempre una satira interna, quasi un bonario umorismo di casta.

Ford, autentico «Pine Tree Man» del Maine, appare imparentato a certo spirito borbonico del «Dixie», forse attraverso l'atavico sanfedismo irlandese. Frank S. Nugent ha testimoniato, in un articolo biografico pubblicato anche da «Cinema» (5), dell'esistenza di uno zio materno di Ford — tale Mike Connolly — che servì

onorevolmente sotto le bandiere del generale Robert E. Lee. «Ford è sempre stato orgoglioso di suo zio Mike, e rimase un simpatizzante dei Confederati...» dichiara Nugent: che ci fa sapere, fra l'altro, come Ford avrebbe dovuto, secondo il desiderio materno, seguire la carriera ecclesiastica.

In *She Wore a Yellow Ribbon* Ford fa morire eroicamente un ex ufficiale sudista sotto il nome di Smith, semplice soldato di cavalleria: ed il ricordo dello zio Mike, basta forse a giustificare la commozione di quelle eseguite svolte in un'atmosfera notturna assai suggestiva, con le note — appena accennate — della canzone funebre «Oh, Bury me not», seguite dalle salve di fucileria.

Omaggi di tal genere al valore sfortunato dei Confederati abbondano nell'opera di John Ford: ed appaiono particolarmente significativi quando si considera che, in Ford, Nord e Sud sono veramente i termini di un conflitto ideologico fra civiltà moderna e «ancien régime», fra democrazia e legittimismo.

In *Stagecoach* («Ombre rosse», 1939), i personaggi nobili sono visti con gli occhi dei personaggi plebei. Hatfield, «gambler» dal sombrero immacolato, e la fragile e volitiva Lucy Mallory, con gli occhi dell'ex galeotto Ringo Kid, della prostituta Dallas e dell'alcoolizzato Doc Boone (6). Si noti che Boone definisce «guerra di ribellione» il conflitto civile del 1861-65, mentre Hatfield insiste sdegnato per la dizione «guerra per la Confederazione del Sud». Il contrasto, fra i viaggiatori della diligenza, è di natura politica e sociale, prima che psicologica.

Lucy Mallory è considerata come una superstite «vera signora», estranea alla giungla in cui vivono e soffrono i Ringo, le Dallas, i Boone. Il destino di Hatfield è scritto nella sua natura di ex gentiluomo, e nel profilo del personaggio non manca una punta d'estetismo decadente: egli si muove in un'aura da «Götterdämmerung» che lo avvicina ai classici ufficiali «nobili» di

(4) Ci è capitato di leggere persino un paragone fra *When Willie Comes Marching Home* e... il *Falstaff* di Verdi. E su un settimanale a grande tiratura.

(5) Frank S. Nugent: *John*, «il ribelle» su *Cinema* n. 23, pag. 169 e segg.

(6) Allo stesso modo i rudi marinai del «Glencairn» in *The Long Voyage Home* («Lungo viaggio di ritorno», 1940) vedono il loro compagno Smitty (una copia conforme di Hatfield), nobile ufficiale degradato dall'alcool.





« Wagonmaster » (La carovana dei Mormoni) di J. Ford (R.K.O.)



Renoir in *La grande illusion* («La grande illusione», 1937), («Je ne sais pas qui va gagner cette guerre, mais je sais une chose: la fin, quelle qu'elle soit, sera la fin des Rauffenstein et de Boeldieu...») (7).

Renoir, pacifista e uomo di sinistra, considera con rispettosa soddisfazione il crollo delle classi privilegiate: ma per quanto la fine di Hatfield sia analoga a quella di Boeldieu (salvo la resa ideologica di quest'ultimo, che conferisce al suo sacrificio un che di raffinato e masochistico), Ford non cessa di considerare i passeggeri nobili della «Overland Stage» con un'ammirazione che ha in sé una punta di rimpianto.

Nei momenti d'emergenza (quando Lucy è colta dalle doglie del parto o quando la corriera, fra Apache Wells e Lordsburg, è assalita dagli indiani di Geronimo), i «nobili» accettano la solidarietà, più volte ricusata, dei «plebei». Il pericolo comune lega tutti i personaggi, con una sola ma significativa esclusione: il banchiere Gatewood, nazionalista e parolajo, egoista, vigliacco e ladro (8). La «vera signora» rinuncia ai propri pregiudizi quando avverte la bontà della prostituta, e ne ha bisogno: ma alla fine del viaggio Lucy e Dallas tornano ad essere l'espressione di due mondi incomunicabili.

Un merito essenziale di *Stagecoach* è certo questo: di delineare con forza inconsueta un contrasto sociale, ed in termini così obbiettivi da lasciarlo irrisolto. L'indicazione morale del regista è forse affidata alla cortese mediocrità di quel Peacock del quale nessuno ricorda il nome: gli accenti di evangelica sopportazione che Ford mette in bocca al piccolo viaggiatore di commercio fanno pensare che l'equivoco per cui Peacock viene spesso ritenuto un religioso non sia una pura nota umoristica o di colore.

Il commento morale del piazzista è tuttavia marginale ed intonato: non incide negativamente, col peso di un messaggio, sulla sostanza di *Stagecoach*. Più spesso, Ford si adagia su una delle formule correnti nella normale produzione pseudostorica di Hollywood: e, in un empito d'evangelismo soddisfatto, proclama l'avvenuta conciliazione fra Nord e Sud.

Si veda, in proposito, la sequenza iniziale di un film scadente, *The Prisoner of Shark Island* («Il prigioniero dell'isola degli Squali», 1936), dove Lincoln in persona — per festeggiare la vittoria degli unionisti — ordina alla banda di suonare «Dixie».

Ford tralascia, dunque, la drammaticità di un'insanabile contrapposizione per cercare — su un piano superficiale e meramente spettacolare — uno decorativo e

commovente «embrassons nous». Qui la «routine» fa davvero sentire il suo peso, ed il mestierante (più o meno abile) prende definitivamente la mano all'artista.

Non c'è da meravigliarsi, quindi, se buona parte del Ford «sociale» — tralasciamo *The Grapes of Wrath* (1940), di cui ci manca la conoscenza diretta — si svolge sotto il segno di un paternalismo alquanto antiquato. *Tobacco Road* («La via del tabacco», 1941) rovescia indiscutibilmente il significato del romanzo di Caldwell e del dramma di Kirkland, fino a gravarlo d'un messaggio reazionario: ogni polemica è disolta nel ritmo grottesco di un ironico ballo dei poveri, coronato da una specie di «happy end». Quanto al grosso e lacrimoso *How Green Was my Valley* («Come era verde la mia valle», 1941), ricordiamo una recensione di Sadoul che stabiliva un azzeccato paragone fra il tono di questo film e quello dell'opera di George Ohnet.

L'atteggiamento di Ford è ambiguo anche nei riguardi del problema razziale. In *Shark Island* trionfa la concezione sudista dei rapporti fra bianchi e negri; il servo del dottor Mudd, l'unico negro simpatico del film, è presentato comicamente e la sua stessa lealtà è intesa nei limiti abietti d'una schiavistica devozione. In *Fort Apache* («Il massacro di Forte Apache»), i pellerossa sono considerati con una certa obbiettività, inedita o quasi nel genere «western». In *She Wore a Yellow Ribbon* il capo «Pelle di Volpe» parla il medesimo linguaggio di pace dell'anziano ufficiale bianco. In *Wagonmaster* («La carovana dei Mormoni», 1950) troviamo degli indiani arcigni ma ospitali. Su un contrasto di razza era impieniato il commerciale *The Hurricane* («Uragano», 1937), storia dei mari del Sud in cui il regista si schierava apertamente per il nativo Terangi contro de Laage, governatore bianco rigidamente legalitario. Ma la difesa era fatta in nome di un utopistico ritorno allo stato di natura (9) e l'ultima parola spettava comunque, nel film, ad un prete (Pa-

(7) Cfr. *La grande illusion: un film de Jean Renoir*, La nouvelle édition, 1949 pag. 98.

(8) Sul personaggio di Gatewood cfr. alcune acute osservazioni di Ugo Casiraghi nelle note di *Umanità di Stroheim ed altri saggi*, Poligono, 1945).

(9) L'utopia dell'evasione nella natura è ricorrente nell'opera di Ford. Cfr. la battuta di Doc Boone in *Stagecoach*, dopo la fuga di Ringo e Dallas: «Così, si sono salvati dalle delizie della civiltà...».



dre Paolo) ed alle forze scatenate della natura.

Al fondo dell'itinerario contraddittorio di Ford sta infatti una forma d'irrazionalismo mistico che cerca di contrabbandare le proprie ingenuità e le proprie confusioni attraverso un conformismo bigotto. E' il caso di *The fugitive* («La croce di fuoco», 1947), opera agiografica e manierata in cui Ford rinuncia a quella fisicità che è la caratteristica più spiccata del suo stile. Tutti i personaggi (con la sola eccezione del «Gringo», il bandito americano evaso nel Messico) risultano improbabili ed inconsistenti, certo come riflesso di un'impostazione astratta e del travestimento operato da Nichols sul romanzo di Graham Greene *The Power and the Glory*. Il «fuggitivo» di Ford è un frigidissimo predestinato al martirio, in tutto diverso dal problematico personaggio di Greene, un prete fornicatore ed ubriaccone che non si sente tagliato per la santità.

*The fugitive* rappresenta la massima involuzione di Ford, ed è il sintomo di un impegno presuntuoso e fuori dei limiti artigianali. E' tempo per la critica di sceverare Ford dalle sue ambizioni: e di studiarlo concretamente, nella sua singolare natura d'artigiano di talento. Una natura, si noti, che finisce sempre per salvare il regista: tanto che al melenso *The fugitive* segue, nella filmografia fordiana, l'ottimo *Fort Apache*.

L'accomodantismo ideologico, il populismo paternalistico e cattolicheggiante trovano un diretto conguaglio nello stile, che perde ogni mordente, si fa stucchevole ed elzeviristico (come, appunto, in *The fugitive*) o retorico (come nel famigerato finale di *Fort Apache*, dove Ford idealizza il personaggio del colonnello Thursday, obbiectivamente ed acutamente criticato nel corso del film) o semplicemente sciatto (come in *When Willie Comes Marching Home*). Un discorso di revisione sull'opera di Ford non può prescindere, secondo noi, da considerazioni di questo genere. Merita probabilmente un discorso a parte il Ford «western», per l'antica consuetudine del regista coi temi, gli ambienti ed i personaggi della cronaca del Far West: una consuetudine che sempre si traduce in un sicuro impegno artigianale, pur manifestandosi in una parte più e meno altrove.

L'errore di una parte della critica è stato quello di chiedere per lungo tempo a Ford un «engagement» in senso politico precisamente opposto a quelle che sono le tendenze del regista. Inutile cercare a tutti i costi un Ford militante per l'Unione anziché per i Confederati, laico anzi-

ché cattolico, democratico anziché legittimista. Un tale Ford non esiste, e l'ipostatizzarlo è valso solo a creare dei miti come quello di *Tobacco Road* «film socialista» suffragato da testimonianze imprecise ed interessate.

Meglio cercar di spiegarsi Ford così com'è. E rilevare, piuttosto, come all'autore di *Stagecoach* troppo spesso venga meno quel fervore d'artista che rappresenta — secondo una lucida formula di Elio Vittorini — un «engagement naturale». E' proprio la mancanza d'un tale tipo di «engagement» che fa scivolare il lavoro di Ford su un piano facile, non troppo distante — in definitiva — da quello su cui operano tanti suoi anonimi colleghi di Hollywood.

TULLIO KEZICH

N. d. R.

Caro Kezich,

*le tue note ci sembrano particolarmente opportune, ora che i Circoli del Cinema sono in grado di proiettare e discutere un numero abbastanza rilevante di film di Ford. Esse contribuiranno ad alimentare i dibattiti, che costituiscono uno degli aspetti più significativi dell'attività dei Circoli. Ma, proprio in funzione delle discussioni, si pone l'esigenza di alcuni chiarimenti. Tu hai trascurato, per esempio, nel modo più assoluto un film importante come The Informer. Perché? Forse per limitare le tue considerazioni a quel «sudismo del Nord» del titolo? Però ad un certo punto tu pure varchi i confini dell'Unione, approdando al «paese qualunque» di The Fugitive o, addirittura, alle isole dei Mari del Sud (Hurricane). Lo fai per studiare l'atteggiamento di Ford verso i problemi razziali, il suo «naturismo» (Hurricane), oppure l'irrazionalismo mistico che traspare in certo suo modo di deformare alcuni dei testi letterari cui s'è rivolto (The Fugitive). E' proprio quest'ultima tendenza che ci sembra tipica della parabola di The Informer, chiara sempre, inequivocabile nel finale, pesantemente simbolico e conformista. Inoltre ci sembra che tu voglia far dare i quarti di nobiltà fordiani dall'epoca della sua prima collaborazione con Dudley Nichols, cioè da The Lost Patrol. Dei 77 film precedenti infatti — pur ammettendo alcune «note eccezioni» — non ti occupi o perché li ritieni interessanti solo da un punto di vista filologico, (ma li hai visti questi film?), oppure perché non ti fidi del materiale critico finora esistente. Ci viene il sospetto che sia proprio questo motivo di diffidenza a provocare il tuo intenzionale silenzio.*



Risposta alla N. d. R.

## A PROPOSITO DI CERTE MANIE

Cari amici della Redazione di *Filme.it.ca*,

Il «*Sudismo del Nord*» di cui ho parlato a proposito di Ford non ha, naturalmente, significato geografico, nè politico in senso contingente. È una formula che definisce, a mio avviso, l'atteggiamento contraddittorio di Ford rispetto ad una realtà che, se è quella dei giorni di Appomatox, è anche la nostra, e pertanto ci interessa da vicino. Ulysses Grant e Robert Lee c'entrano, dunque, fino ad un certo punto. I confini dell'Unione non c'entrano affatto, ed il «*sudismo d.i Nord*» riguarda — senza dubbio — anche *The Informer*, in che misura? Non sarebbe difficile scodellare una risposta affrettata, ma permettetemi — piuttosto — di gettare alcune basi per una risposta quasi esauriente. Su *The Informer*, infatti, non ricordo testimonianze critiche soddisfacenti (a parte i meriti di un articolo di Casiraghi, Perché «il traditore» tradisce?): un'analisi del film di Gypo Nolan è da fare. Non si dovrà dimenticare, allora, che *The Informer* segna il ritorno di Ford alla propria natura d'irlandese, alla storia, alla vita politica, alla cultura del paese d'origine. Una definizione critica di questo film implicherà un'approfondita conoscenza della storia delle rivendicazioni nazionali irlandesi (ed un relativo giudizio sulla politica britannica e sui movimenti come quello dei «*Sinn Féin*»). Inoltre, si renderà opportuno l'inquadramento del film di Ford nell'atmosfera culturale irlandese cui, in certa misura, appartiene. Si potrà stabilire, credo, una parentela fra *The Informer* e le produzioni dell'«*Abbey Theatre*» di Dublino (l'«*Irish Literary Theatre*» di Yeats e Lady Gregory): ed anche vedere quanto la sceneggiatura di Nichols rispetti i termini del racconto originale di Liam O'Flaherty. L'analisi di *The Informer* potrà così condurre ad un discorso su tutto il Ford «irlandese». *The Plough and the Stars* è tratto infatti dalomonimo dramma di Sean O'Casey, ed è noto che per questo film Ford avrebbe scelto tutti gli interpreti fra gli «*Irish Abbey Players*», se i produttori non gli avessero imposto la Stanwyck e Preston Foster. Bisognerebbe tener presente anche il contrasto fra i marinai irlandesi e britannici, adombrato in *The Long Voyage Home*. Non manca di significato, infine, il progetto recente per cui Ford realizzerebbe *The Quiet Man* alle Aran, le isole della baia di Galway dove Yeats mandò il giovane Synge a purgarsi d'ogni decadentismo letterario,

guardando in faccia la realtà d'un popolo di pescatori che era il suo. Non ho parlato di *The Informer* nel mio articolo solo perché il «*Sudista del Nord*» è appena un'indicazione del senso in cui dovrebbe svolgersi, secondo me, la revisione di Ford. Una semplice, e nemmeno ordinata, raccolta di appunti. Altri film ho trascurato: per esempio, *The Were Expendable* («*I sacrificati*», 1945), al quale pure Lindsay Anderson ha dedicato un lungo, circostanziato e discutibile saggio in *Sequence*. (Per Anderson, *They Were Expendable* è «*a heroic poem*»; per noi, viceversa, è un film in cui troppo frequente risuona l'inno «*Myne eyes have seen the Glory*», e Ford — per stare con gli occhi fissi alla Gloria e ad altre astrazioni maiuscole — perde di vista l'uomo).

Quanto ai settantasette film di Ford precedenti *The Lost Patrol*, ripeto: ho visto solo *Arrowmith*, del quale conservo il ricordo che ho dei miei compagni delle scuole elementari. Per questo, cari amici, ho preferito lasciare un bel vuoto ed infarcire il discorso ai «*forse*», anziché allineare disinvolute illazioni su questo o quel film. L'attività critica pre-suppone, secondo me, almeno una conoscenza: quella dell'opera ai cui si discute. Altrimenti, ci si muove sul piano del vaniloquio. Sembrano lapalissiane, ma qual'è la realtà degli studi cinematografici?

Ve lo immaginate — che so? — un Luigi Russo che discute e chiarisce Mastro Don Gesualdo senza aver letto il libro? Od un Massimo Mila che elabora illazioni su una nuova sinfonia di Prokofiev, che non ha mai sentito? Sarebbe assurdo. Eppure, nel campo dei nostri studi succede proprio questo. Troviamo critici e storici sempre disposti ad infesare le pagine delle riviste con analisi ai film che non hanno visto, o hanno visto — per la prima ed ultima volta — ai tempi in cui Mussolini portava il cappello duro. Qui il discorso, voi capite, non riguarda solo i settantasette Ford (a proposito: e se fossero settantotto?). Riguarda la serietà, la concretezza, l'essenza del nostro lavoro. Quando i documenti mancano, bisogna scegliere: o lavorare di fantasia, o archiviare il discorso in attesa dei testi. Io sono per la seconda soluzione (sarà perchè, in definitiva, manco di fantasia). Vorrei sapere cosa ne pensano i dirigenti dei Circoli del Cinema che, nel compilare i programmi dei film che ancora non conoscono, sono i più direttamente danneggiati da quest'inflazione di testimonianze antiquate, imprecise, non documentate.

Cari amici, vi ringrazio dell'interessamento e vi saluto.

T. K.





« Viale del tramonto » (Sunset Boulevard) di Billy Wilder - Fotografia: John F. Seitz -  
Musica: Franz Waxman - Interpreti: Gloria Swanson, William Holden, Erich von  
Stroheim, Nancy Olson - (Paramount)



## L'ARTE DEL FILM

di UMBERTO BARBARO

**F**RANCAMENTE io trasecolo: che un vorace, divoratore di carta stampata, come Glauco Viazzi, non si sia trovato d'accordo con me nel caratterizzare questa antologia di Guido Aristarco (1) « un compendio dei materiali e delle teorie affermate in Italia già nel 1932 e ribadite, approfondite e divulgate, dal 1936 alla Liberazione, per opera del Centro Sperimentale di Cinematografia e della rivista *Bianco e Nero*: compendio pressochè completo e, salvo veniali inesattezze e refusi, serio e corretto » (2) mi sembra un po' grossa. « «Noi non condividiamo l'opinione di chi ha detto che *L'Arte del Film* finisce coll'essere un compendio delle posizioni sostenute dalla rivista *Bianco e Nero* » (3), scrive il Viazzi: ed io, senza farmi intimidire dal suo maestatico *noi*, sono costretto ad ammonirlo che questa non è materia opinabile, ma proprio *matter of fact*; e che se lui non se n'è accorto, o se n'è dimenticato, libri e collezioni di riviste stanno lì, facilmente accessibili, a controllarlo.

Libro pressochè serio e corretto: e il Viazzi mi costringe a precisare che, probabilmente, egli non sarebbe stato indotto a formulare quella sua strana *opinione* se la puntigliosa filologia dell'Aristarco non fosse venuta di colpo meno quando si trattava di citare le fonti reali della maggior parte dei brani da lui scelti per la sua antologia: che vengono da *Bianco e Nero* e da quella cerchia. Queste citazioni, almeno in certi casi, sarebbero state utili al lettore e doverose. Per esempio: una mia vecchissima traduzione dello scritto di Eisenstein sulla sceneggiatura e la novella cinematografica invertiva i primi due periodi, per ragioni di chiarezza, molti altri li fondeva, per le stesse ragioni, eliminando gli innumerevoli *a capo*, e veniva a prendere un *andatura* distesa che l'originale, specie di manifesto d'avanguardia, non aveva. Tutto ciò permane nel brano riportato dall'Aristarco, e non basta qualche sinonimo, in sostituzione di qualche paroletta a far credere a una nuova versione. I brani dell'Arnheim, riportati come da *Film als Kunst*, sono una riedizione del sunto che io ne feci alla Cines, e che, coll'autorizzazione dell'Autore, ripubblicai, anni dopo, su *Bianco e Nero*:

presentare un sunto fatto da un altro come una traduzione dall'originale è piuttosto curioso. Le versioni da Pudovkin, pregi e difetti, sono le mie, e non c'è dubbio che sarebbe stato utile per il lettore italiano sapere che quei brani fanno parte di volumi editi anche in italiano, nella loro intierezza: e altrettanto dicasi per i capitoli di Béla Balázs de *Lo Spirito del Film* e così via discorrendo. Anche gli editori, che si sono visti riprodurre, a cinquantine, pagine di loro proprietà, avrebbero avuto il diritto — mi pare — alla modesta contropartita di una citazione.

Piccolezze? Forse. Che io non avrei nemmeno rilevato se Viazzi non mi avesse costretto a mettere i puntini sugli «i», a spiegare cioè in che modo questo libro, invece di essere pressochè serio e corretto, avrebbe potuto essere serio e corretto *tout-court*.

Sempre poi per quanto mi si riferisce: secondo Aristarco io avrei derivato dai russi il concetto di tesi come asse della collaborazione, il che non è esatto. L'argomentazione è mia e può aver avuto qualche importanza da noi, in pieno formalismo e crocianesimo; ma io sono debitore di tante eccellenti idee ai teorici sovietici, che non mi dispiace che l'Aristarco dilati, anche oltre il vero, questo mio debito. Mi sorprende però che egli mi faccia dire che la tesi è l'asse *ottico* della collaborazione, perchè l'asse ottico qui c'entra come i consueti *capoli a merenda* e la frase non ha più alcun senso.

In tema di refusi, mentali o tipografici che siano, io non ho detto che la suddivisione del racconto cinematografico in spazi e tempi è *dogmatica*, ma civettando con la terminologia delle vecchie rettoriche, la dicevo *diegmatica*, che vuol dire un'altra cosa. E, per finire, e non si finirebbe davvero così presto, scrivere «montaggio *tout-court*, montaggio di pezzi brevi» è una bella svista.

- (1) Guido Aristarco, *L'Arte del Film*, Antologia storico-critica, Milano 1950.
- (2) Umberto Barbaro, *Due libri di cinema*. *L'Unità*, Roma 9 settembre 1950.
- (3) Glauco Viazzi, *L'Arte del Film*, Cinema Milano, 15 ottobre 1950.



Tanto per le veniali inesattezze ed i refusi che, a guardar meglio, risultano molto più numerosi, e assai meno veniali, di quanto non mi fossero sembrati d'acchito. Tali comunque che, in contiguità con lo sfoggio di una così arrovellata filologia, fanno un po' l'effetto di una celebre acconciatura di Charlot (Charles Spencer Chaplin, direbbe Aristarco): in marsina sì, ma senza pantaloni e con le scarpe sfondate.

Nella mia recensione dell'antologia di Aristarco io indicavo un problema che da quei vecchi materiali emergeva naturalmente, offrendo un campo di indagine particolarmente attuale: in sostanza mettevamo in guardia l'Aristarco dal cercare di connettere una moderna teoria del cinema colle estetiche dell'idealismo, colle quali essa ha ben poco a che spartire; e gli davo modo così, dopo tante sue trascrizioni e compilazioni, di trattare finalmente un problema vivo e di aprire su di esso, una discussione. Problema così vivo che immediatamente un lettore non specialista lo fece suo domandando a *Vie Nuove* perchè io sostenessi la vanità del pensiero idealistico in base al quale il film non può esser considerato un'arte, se contro la mia tesi stanno le precise dichiarazioni di Gentile e di Croce.

Io risposi con dati e con argomenti, sperando che la discussione si allargasse e si inserisse nel quadro della generale revisione in atto della cultura italiana (4).

#### *Fin de non recevoir.*

I miei argomenti non interessano Aristarco che non si è chiesto se per caso io non avessi ragione, nemmeno in base alla matematica, (che neanche essa è un'opinione). Giacchè nella sua antologia su ventuno scritti undici sono di scrittori marxisti, sette sono dichiarati, nella prefazione, in sottoscrivibili, due (Pasinetti e Rotha) non hanno importanza teorica ed uno (Chiari) è gentiliano, ma con tante riserve.

Invece di raccogliere il mio invito Aristarco lancia la proposta di una *revisione dei principi critici* in base alle idee esposte nella sua prefazione. Ne scrive su *Cinema* e il bollettino *Cineclub*, del Circolo del Cinema di Reggio Calabria, indice un referendum.

C'è un apporto personale di Aristarco alla teoria dell'arte del film ed io non l'avevo tenuto in giusto conto? Ed infatti Glauco Viazzi (loc. cit.) dichiara che «i vecchi strumenti non sono più efficaci» e che le posizioni di Aristarco «sono un primo utile stadio per il superamento delle vecchie posizioni e per l'entrata (sic) in un nuovo terreno teorico e critico» (loc. cit.).

A me non resta che nuovamente tra-secolare giacchè in quella prefazione si nega lo *specifico* filmico, si nega valore esclusivo al *cinema cinematografico*, si accettano i nuovi apporti della tecnica meccanica, colore, suono, stereoscopia, e si constata che certi film sembrano aprire una nuova via per il cinema. Per cui, interpellato dal bollettino di Reggio Calabria, rispondo:

1. - Il problema centrale del referendum di *Cine-Club* io me lo sono già posto e, una dozzina di anni fa, gli ho dato una risposta colla quale mi sembra concordino oggi molti, tra cui l'Aristarco. Si può vedere nel mio *Soggetto e Sceneggiatura* il capitolo *I requisiti cinematografici del soggetto* e, in particolare, la sezione *Lo specifico cinematografico*. Vi dicevo: «Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere in esso solo un valore di tendenza. Come se si sostiene il teatro teatrale o la pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore in questa affermazione di tendenza significherebbe postulare nuovamente l'esistenza di *limiti* e negare quindi l'unità dell'arte. Abbiamo invece visto, che nella sua più alta e vera essenza l'arte è una: così che, per poco conformi siano a certe tendenze i quadri di Leonardo, per letterari che possano essere, nessuno può certo per questo cancellarli dalla storia della pittura».

Queste tesi le ho poi ribadite in varie occasioni molte volte; per esempio, recensendo un volume di S. A. Luciani in *Bianco e Nero* (a. VI, n. 8): «Noi che tendenzialmente siamo per il teatro arte figurativa, teatro liberato dall'ingombro dei testi e dalle insuperabili strettoie dell'interpretazione, siamo anche per il cinema cinematografico; ma questa nostra tendenza non giunge alla *tendenziosità* di farci negare possibilità diverse».

2. - Non è buona critica quella che prende come base per il giudizio delle opere d'arte *la normatività tecnicistica di una data tendenza*; e quindi neanche della tendenza che, presupponendo uno specifico filmico, sostiene l'artisticità *esclusiva* del cinema cinematografico e puro.

3. - Il progresso tecnico del cinema ha creato nuove tendenze — e per quello che io ne penso si può vedere il mio scritto: «*Ancora della terza fase ossia dell'arte del film*» in *Bianco e Nero*.

La negazione teorica di uno *specifico* delle arti singole come base della loro artisticità è sostenuta tanto dall'ultima estetica idealistica quanto da una più moderna e

(4) *Vie Nuove*, Roma A. V n. 38, sett. 1950.



consapevole estetica: problema interessante sarebbe vedere, oggi, in quale di esse una posizione così antiformalistica possa stare legittimamente e senza contraddizione; comunque anche solo approfondire storicamente il problema, cioè ripercorrere la strada che ha portato alla sua giusta soluzione, credo varrebbe di più che non continuare vanamente a segnare il passo su di essa».

Rinunziando ad una discussione su di un piano veramente teorico, io proponevo dunque qualche ricerca sulla storia del problema agitato nuovamente da Aristarco: ricerca davvero interessante, Giacchè si potrebbe prender la massa dalle discussioni cinquecentesche tra pittura e scultura e ricordare come Michelangelo *ghignendo* dicesse che le due arti hanno lo stesso scopo, solo, che, per entrambe, è difficile conseguirlo: si potrebbe ricordare come Lessing ponesse i suoi *limiti* tra le arti e come questi limiti siano stati negati dalle posteriori estetiche, e in Italia, particolarmente, per opera del Croce. Avvicinandosi al problema nei confronti del cinema, e in particolare alla terminologia impiegata in queste ricerche, si potrebbe ricordare come l'affermazione di uno specifico delle singole arti è stato caratteristico dei formalisti russi e che Bucharin considerava questo concetto come base anche della sua teoria sociologica dell'arte che egli aveva derivato da Plechanof e che costituisce un vero travisamento del marxismo. A questo errore pagherà il suo tributo anche Pudovkin, indotto dal Kuliesciof, che cercava, agli esordi della sua carriera, lo specifico filmico, nel senso formalistico del *primò*, cioè del procedimento artistico, e lo identificava nel montaggio. Posizioni poi abbandonate per più approfondite ricerche. Mentre la difesa coerente e pugnace della specificità filmica e l'opposizione ai progressi della tecnica meccanica è dell'Arnheim, abbozzata nel *Film als Kunst* e ribadita nel *Nuovo Laocoonte*. Si potrebbe infine, ed è strano che non si sia già fatto, ricordare le teorie del Lebedef, che ha scritto un intero libro sull'argomento *Sul problema dello specifico cinematografico*. E infine la discussione e le risoluzioni più recenti dei cineasti sovietici.

Un buon campo, lavorare nel quale varrebbe più davvero che non atteggiarsi a scopritori. E volete vedere in che modo? *Arte del film* pag. XIV: «... si disse che Chaplin rimane sostanzialmente anticinematografico per lo scarso valore che in esso ha l'elemento montaggio, caratteristica comune a tutti i suoi film», mentre «niente è più errato che l'identificare la mancanza di montaggio, nella sua acez-

zione più o meno comune, con la mancanza di artisticità. Senza contare che, se in Chaplin l'elemento montaggio ha uno scarso interesse, nello stesso autore una fondamentale funzione assume, ad esempio, l'impiego del materiale plastico». Quel tale che disse sono io, nelle note a *L'Attore nel film: Modello insuperato di visione cinematografica*, solo per quanto si riferisce alla scelta del materiale plastico in funzione narrativa e psicologica... con tutto ciò il film rimane sostanzialmente anticinematografico per lo scarso valore che in essa ha l'elemento montaggio».

Mi sembra che dare di un autore una immagine deformata con una citazione tronca, e polemizzare con questo fantasma, sostenendo, con argomenti a lui plagiati, la tesi a lui plagiata, sia una bella prova di spigliatezza.

Spigliatezza che si ripete quando, a pagina XXII, Aristarco ricorda *qualcuno* che «ha voluto sostenere di una terza fase o terza strada, quasi a voler giustificare, talvolta, una involuzione». Quel *qualcuno* sono io e non ho parlato affatto di involuzione: e che, cinque anni fa, dicevo (un po' meglio, mi si consenta) quello che Aristarco dice oggi, e con gli stessi miei esempi: *Enrico V, Les enfants du Paradis, Ivan il Terribile* (che ho fatto proiettare io per la prima volta in Italia al Festival del Quirino del 1945).

La cosa prende un aspetto particolarmente piccante se si ricorda che alla mia tesi aderirono Pietrangeli, Puccini, Carancini e molti altri, mentre l'attuale zelatore di Aristarco, Glauco Viazzi, era pieno di dubbi e di riserve e si chiedeva pensosamente: «Qual'è il terreno di crescita di questa terza via?». Ci volevano cinque anni di ponzamenti perchè egli scoprisse l'entrata nel nuovo terreno.

Lo specifico cinematografico in Aristarco non si nega esteticamente, ma come specifico di ieri, al quale va sostituito uno specifico di oggi. La posizione della critica che giudica le opere in base alla loro maggiore o minore rispondenza ad una normatività tecnicistica rimane immutata e solo la normatività cambia.

Aspettiamo ancora qualche altro lustro.

Viazzi poi, deciso proprio a girare il mondo senza sapere da che parte si levi il sole, aggiunge che il torto di Aristarco è quello di credere che le teorie si svolgano secondo un *flusso continuo*, mentre «la nuova teoria nascerà dal ribaltamento dialettico delle vecchie posizioni».

Ma ribaltamento dialettico sembra significhi per lui solo cambiare le carte in tavola.

UMBERTO BARBARO



# AL SERVIZIO DELLA SOCIETÀ

di JOHN H. LAWSON

LA svolta che ebbe luogo nel terzo decennio del secolo fu decisiva per il cinema americano. Non si trattò di un fenomeno improvvisato ma d'una trasformazione lenta e graduale, emersa dall'incrociarsi di molte correnti e di tendenze disparate. Si inserì in quella trasformazione della vita e del pensiero americano operatosi durante gli anni burrascosi che sarebbero poi sfociati nella seconda guerra mondiale.

Il ritmo di questo processo si accelerò nel 1937. Quello fu l'anno degli scioperi bianchi, dello sviluppo dei sindacati, dei profondi contrasti sulla politica estera americana; l'anno del martirio spagnolo e dell'asce anticomintern, l'anno del discorso di Roosevelt per la messa al bando degli aggressori.

La proiezione di *The Life of Emile Zola* (1937) fu accolta dal *New York Post* con questo commento editoriale: « Il caso Dreyfus precorse i processi per l'incendio del Reichstag... Il cinema sta acquistando un'importanza del tutto nuova ». Nello stesso anno, *The Plough and the Stars*, composto dagli stessi uomini che avevano fatto *The Informer*, raccontava un altro episodio della rivoluzione irlandese. *The Good Earth* narrò della coraggiosa lotta del popolo cinese contro l'invasore nipponico e contro i suoi stessi oppressori.

Uno sguardo ai film prodotti nel decennio successivo servirà a scoprire in quale direzione si volse, durante la crisi, il pensiero cinematografico e quali li-

mitazioni furono imposte alla scelta della materia. *Blockade* (1938) lanciò un appello alla « coscienza del mondo » perchè insorgesse contro la minaccia creata dall'invasione fascista della Spagna. Il produttore di *Blockade*, Walter Wanger, intendeva girare un altro film sulla Germania nazista, con lo stesso sceneggiatore e lo stesso regista dell'opera precedente. La sceneggiatura era pronta, le costruzioni già fatte e gli attori scelti quando le pressioni delle banche costrinsero il produttore a rinunciare alla impresa. Della minaccia nazista non si parlerà che nel 1939, quando uscirà *Confessions of a Nazi Spy*. Lo stesso anno vide la produzione di un film che affrontava coraggiosamente i problemi di politica interna, *Mr. Smith to Washington*.

Per un decennio il popolo americano aveva discusso il problema della miseria e della disoccupazione, affrontando la triste realtà di quel « terzo della nazione » privo di una casa decente e di un vitto bastevole. Eppure i film che avevano affrontato l'argomento non erano andati a fondo. Nel 1940, *The Grapes of Wrath* mostrava gente vera che lottava contro la vera fame. Nello stesso anno uscì il capolavoro di Chaplin, *The Great Dictator*.

Dal punto di vista strutturale e sociale, i due film provocarono nel cinema quella della crisi politica gravità è paragonabile a quella della crisi politica che travagliava la nazione.

Gli speculatori che avevano il controllo dell'industria non erano riusciti a impedire la sporadica apparizione dei film progressisti. Il pubblico cinematografico, da quello delle prime visioni a quello delle sale di periferia, era progressista, simpatizzava per Roosevelt, guardava con orrore all'avanzare del fascismo. Ma non militava effettivamente dalla parte delle forze del lavoro, non si rendeva esattamente conto delle cause del disagio economico della società e della disoccupazione cronica. Anelava alla pace senza comprendere la manovra delle forze che trascinavano il paese verso la guerra. Fino a quando il pubblico si mantenne in una posizione genericamente progressista ma sostanzialmente amorfa, fu possibile contenere entro i limiti ragionevoli il contrasto tra la funzione del cinema in quanto arte popolare e gli interessi particolaristici che imponevano alla produzione determinati indirizzi. Ma il contrasto si fece più aspro non appena si acuitò la tensione politica.

Per i cineasti, questo non era un problema astratto. Erano in gioco la loro onestà artistica, la loro libera visione creativa, era in gioco la stessa possibilità di comunicare con il pubblico. *The Grapes of Wrath* e *The Great Dictator* sconfinavano in settori della lotta sociale che erano rigorosamente vietati sin dal giorno in cui era nato il cinema americano. In entrambi i casi, la posta in gioco era troppo decisiva



perchè si potesse giungere ad una presa di posizione veramente sostanziale e impegnativa. E di fatto entrambi i film cozzano contro un grave *impasse* quando raggiungono il punto culminante. In *The Grapes of Wrath*, i contadini dell'Oklahoma sono fermamente decisi a trasferirsi in California ed a superare tutte le difficoltà che incontreranno sul cammino; laggiù vogliono ricostruire la famiglia e trovare una nuova possibilità di vita. Ma alla fine, Tom abbandona la madre per sfuggire alla polizia e non può dichiarare la propria fede che in chiave mistica: « Me ne andrò in giro, nel buio. Dovunque guarderai, mi potrai vedere. Dovunque si combatterà per dar da mangiare alla gente affamata... là ci sarò io. Negli urli dei pazzi... nel riso dei bimbi quando hanno fame e sanno che la sinistra è pronta, ci sarò io. E quando la nostra gente mangerà la roba che avrà fatto crescere con le sue mani, e abiterà nelle case che avrà costruito, ecco, anche lì ci sarò ».

Otto anni prima di *The Grapes of Wrath*, un altro uomo scompariva nel buio alla fine di un altro film. In *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, l'ultima parola della vittima — « rubando » — puntualizzava una situazione sociale senza speranza. Anche la situazione di Tom Joad sembra disperata. Però, egli rifiuta di credere che la speranza sia morta.

Non si tratta solo di una differenza tra film che si basano su temi diversi. E' in atto, invece, una trasformazione di criteri sociali, di atteggiamenti di fronte ai problemi della vita. Le parole di Tom costituiscono un'affermazione della volontà, rivelano una inten-

zione sociale. Non si possono, però, tradurre in azione. Il film dimostra che la sua fede non è chiara. La madre gli dice: « Non capisco, Tom ». Ed egli risponde: « Neanche io. C'è sto pensando ». La sua poetica, istintiva sensazione non può essere tradotta in termini concreti, propulsivi.

Anche *The Great Dictator* termina con una dichiarazione formale. Il miserabile vagabondo trionfa temporaneamente sulle forze del male, ma lo può fare grazie al caso che permette al barbiere di sostituirsi al dittatore.

Il trucco non offre vie d'uscita e Chaplin, per ottenere l'effetto voluto, è costretto a spezzare il tessuto narrativo e a parlare direttamente agli spettatori. In nessun altro modo l'artista potrebbe esprimere la sua istintiva convinzione che il trionfo provvisorio deve in qualche modo trasformarsi in definitivo, e che la volontà umana deve essere all'altezza dei compiti che le sono stati affidati.

In tal modo il problema tecnico del perfezionamento della struttura filmica risulta indissolubilmente legato alla interpretazione sociale del problema stesso. La maggior parte dei produttori e dei registi hollywoodiani era incline ad evitare qualsiasi problema contemporaneo. Al tempo stesso, però, non poteva ignorare la crescente influenza del documentario, che gareggiava vittoriosamente con i film a soggetto contrapponendo ad essi i cortometraggi di attualità e la dinamica propaganda di *The March of Time*. Il mondo in crisi penetrava rumorosamente in ogni cinema, mortificando l'irrealtà dei film a soggetto.

Il documentario come forma d'arte nacque per opera di Robert Flaherty.

Ma il suo sviluppo più significativo lo ebbe in Inghilterra, all'inizio del decennio di crisi. Grierson, Rotha, Anstey ed altri registi girarono documentari per incarico di enti governativi o di complessi industriali: *Drifters*, per esempio, *Uncharted Waters*, *Granton Trawler*, *Rising Tide*. Da notare un fatto straordinario: numerosissimi documentari di quell'epoca erano imperniati sulla vita di mare. Le navi e gli uomini sulla distesa delle acque non costituivano soltanto uno sfondo pittorresco ma fornivano anche una vivida immagine del lavoro umano. Joris Ivens girò in Olanda *Zuider-Zee* (1930) e, nel Belgio, *Borinage* (1933), sulla vita dei minatori.

Nel 1935, Paul Strand, visto che negli Stati Uniti ci si disinteressava della produzione documentaristica, si recò nel Messico per cercarvi chi volesse finanziargli un film. Il governo messicano lo incaricò di girare *Redes*, in cui si descriveva la vita dei pescatori del golfo di Vera Cruz. Nel 1936, la United States Resettlement Administration assunse Pare Lorentz per girare *The Plow that Broke the Plains*, sul problema della conservazione del suolo. Per incarico del governo, Lorentz fece altri due film: *The River*, nel 1938, e *The Fight for Life*, nel 1940.

Gli artisti del documentario ci hanno lasciato pagine indimenticabili sull'opera e la lotta dei popoli che difendono il loro paese contro l'aggressione fascista; *Spanish Earth*, *Heart of Spain*, *Return to Life* trattavano della guerra civile spagnola. Ivens girò in Cina *Four Hundred Millions*.

Paul Rotha ebbe a scrivere che « il cinema è finalmente nato quando ha



saputo liberarsi dai bilanci dei teatri di posa.... Il metodo documentaristico può essere definito l'atto di nascita del cinema creativo». In genere si può dire che il film a soggetto non ha tenuto conto della lezione del documento. Alcuni film, per reazione, fecero leva sulla propaganda. Nel 1939, *Gone With the Wind* travisò la storia americana con la stessa impudenza con cui, molti anni prima, l'aveva travisata *The Birth of a Nation*, propalando gli stessi miti sulla guerra civile e le sue ripercussioni.

Hollywood non poteva, tuttavia, tradire il carattere del popolo americano. Il fascino femminile, l'attrazione sessuale e gli spettacoli sontuosi distoglievano certo l'attenzione dal Pantidemocratico « messaggio » di *Gone With the Wind*, ma i risultati delle elezioni dimostrano con sufficiente chiarezza che la maggioranza del popolo sosteneva il programma progressivista di Roosevelt. Molti cineasti si rivolsero al teatro con la speranza di trovarvi temi già coerentemente sviluppati che non ponessero istanze « politiche » imbarazzanti. Le commedie dell'epoca si imperniavano su problemi di una certa consistenza umana, ma non scavavano nella realtà con la spietata acutezza del documentario cinematografico. Non mostravano la morte dei fanciulli sotto una pioggia di bombe, o la incessante lotta del popolo per conquistarsi, con le sue sole forze, la libertà. Per questo, le riduzioni di opere teatrali non potevano stare a confronto con il documentario. I drammi scelti per la versione cinematografica mostravano uomini impotenti o sottomessi. *The Petrified Forest* giustificava la violenza irrazionale co-



« Via col vento » travisò la storia americana con la stessa impudenza con cui anni prima l'aveva travisata « La nascita di una Nazione »....

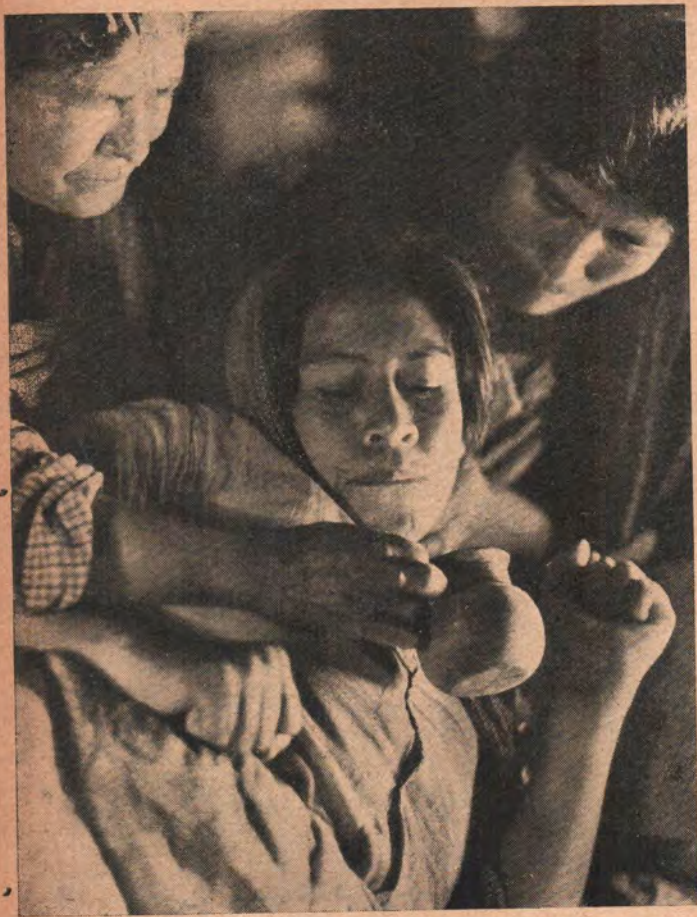
me la sola arma possibile contro la disperazione. *Craig's Wife* presentava un ritratto di donna che basava la propria vita sulle più pedestri sciocchezze. *You Can't Take It With You* esaltava allegramente la vita irrazionale. Persino il titolo di *They Knew They Wanted* ironizzava sulla futilità di qualsiasi aspirazione; in definitiva qui si dimostrava che gli uomini debbono fare il migliore uso di ciò che hanno, anche se è l'opposto di ciò che pensavano di poter avere.

Queste opinioni contrastavano con il « messaggio » dinamico dei cortometraggi di attualità che si proiettavano nelle stesse sale, e che mostravano uomini de-

cisi a ribellarsi contro l'impotenza, a sfidare il destino, a morire affinché potesse vivere il loro ideale.

Il problema della volontà umana, sia per gli artisti del cinema che per gli altri americani, fu risolto dalla nostra entrata in guerra contro l'Asse. La nazione si ritrovò unita, nella fierezza comune, per una causa comune a tutti i cittadini. Gli avvenimenti bellici non avrebbero potuto essere plausibilmente presentati attraverso generalizzazioni convenzionali sull'eroismo e sul patriottismo. Occorreva scoprire le molle dell'azione nella fede dell'individuo, nella consapevolezza della necessità sociale.





« *Forgotten Village* » di Klyne e Steinbeck

In un discorso significativamente intitolato: « *An Approach to Character: 1943* », Robert Rossen disse in un'assemblea di scrittori che nel cinema la creazione del personaggio si era uniformata ad uno « schema di disperazione e di sconfitta ». Egli sentiva che i vecchi personaggi « non erano più veri e i loro atteggiamenti non più validi, poichè la società li aveva mutati a tal punto che essi non si comportavano più allo stesso modo di prima ».

Questa frase ci fa tornare in mente un ottimismo che è stato presto dimenticato. Tuttavia è bene ricordare che lo sviluppo artistico del cinema durante la guerra si basò su un concet-

to nuovo della funzione sociale dell'uomo, concetto che dava a sua volta un senso di funzionalità al film, e un posto in seno alla cultura che mai prima aveva ottenuto.

Senonchè la struttura economica dell'industria cinematografica — e della società americana — non è uscita trasformata dal conflitto. Come le altre industrie, la produzione cinematografica godette della prosperità determinata dalla guerra. I profitti crebbero vertiginosamente. La collaborazione diretta allo sforzo bellico della nazione non doveva interferire con le operazioni speculative. Riepilogando un esame statistico dei film prodotti nei tre anni che se-

guirono Pearl Harbour, Dorothy B. Jones giunse a questa conclusione: « L'analisi dei film prodotti ad Hollywood durante la guerra dimostra, che, su un totale di 1313 film programmati negli anni 1942, '43 e '44, quarantacinque o cinquanta hanno arrecato un contributo significativo, sia all'interno che all'estero, ad una più esatta valutazione del conflitto in corso. Ciò vuol dire che circa il 4 per cento della produzione cinematografica di quegli anni, o, meglio, uno su dieci film di guerra, ha agito in tal senso ».

I migliori film di tal genere si imperniavano su episodi di combattimento. Fu prodotto un gran numero di film sul nemico, ma la rappresentazione che vi si faceva dei tedeschi e degli italiani « tendeva a creare figure stereotipate come quella del solito clichè del gangster ». Scarsi e di mediocre qualità furono i film sul fronte interno e sulla produzione americana, e « fecero assai poco per nobilitare e interpretare agli occhi degli americani la guerra sul fronte interno ». A parte alcune onorevoli eccezioni come *Joe Smith*, *American* e *Tender Comrade*, Hollywood esaltò o volse al ridicolo il sentimento profondo con cui l'americano medio guardava alle sue responsabilità belliche. Il mutamento verificatosi nelle abitudini di vita delle donne venne esaurito con un paio di giochetti di dubbio gusto in *Blondie for Victory* e *Swing-Shift Maisie*. Qualche progresso lo si fece nel porre al bando certa avvilente tipizzazione dei negri che aveva screditato gli schermi americani. Ma nessuno tentò di descrivere la vita e l'attività dei negri e degli altri gruppi di minoranza.

Hollywood non era pre-



parata a ritrarre i mutamenti dei rapporti umani avvenuti sotto l'urgere della guerra. Era ancora troppo legata alla formula sesso-denaro per poter ammettere l'esistenza di altri fattori. Come nel '30 s'era studiata di evitare i problemi del lavoro e della disoccupazione, così ora non poteva scoprire alcun « valore narrativo » nella mobilitazione industriale che stava trasformando la vita di milioni di americani. La difficoltà di tradurre in immagini il significato della guerra sotto l'angolo visuale del popolo che affronta esigenze ed impostazioni nuove, si fece ancor più insormontabile allorché Hollywood tentò di ricostruire l'ideologia e i metodi del nemico. La corruzione fascista, la degradazione della personalità umana divennero, nelle sue mani, una maschera impersonale, un'uniforme rigida e sterilizzata, una svastica.

Il fronte di battaglia, invece, offriva un ambiente dinamico, nel quale la lotta dell'individuo per servire il proprio paese e per sopravvivere acquistava un significato più preciso e pertinente. I problemi psicologici furono semplificati dalla continua presenza della morte, ma la decisione personale di ogni soldato affondava le sue radici, inevitabilmente, nel substrato sociale; poteva influire sulla vita dei suoi compagni d'arme, sul successo di un'operazione, sulle sorti della guerra. Il fatto puro e semplice che gli uomini sopportassero quei sacrifici poichè credevano in ciò che facevano, non poteva essere tradotto in azione visiva senza analizzare la fede di ognuno e l'ambiente sociale da cui essa era scaturita.

Il nuovo tipo di eroe, di cui Rossen nel 1943 disse

che si era liberato dai « vecchi schemi della disperazione e della sconfitta », lo si ritrova sintetizzato negli elenchi delle perdite e delle motivazioni delle ricompense al valore. I film di guerra più notevoli indugiavano non tanto sulla morte dell'individuo quanto sulla sua « vita, presentando l'esteriore drammaticità della battaglia come l'atto culminante di una volontà che aveva tratto origine dalla comunità americana, dalle forze che resero inevitabile la decisione suprema. In *Pilot No. 5* la scelta di un uomo per il compimento di una pericolosa missione si basa su una rassegna della sua esperienza personale del fascismo in una piccola comunità americana. In *Thirty Seconds Over Tokyo*, l'importanza del bombardamento nel determinare una svolta del conflitto è suggerita dal semplice significato umano che esso ha per chi partecipa all'azione. Alcuni film (*Sahara*, *Story of G. I. Joe*, *A Walk in the Sun*) sfruttarono una situazione bellica per inquadrarvi uno studio di più vasti problemi di comportamento e di responsabilità umana.

In tutti questi film, lo stile, la struttura e il contenuto risentono l'influenza del documentario, che ricevette uno straordinario impulso e fu grandemente arricchito e potenziato dalla guerra. L'unità creativa di certi film inglesi come *Target for Tonight*, era la conseguenza diretta di una fruttuosa esperienza documentaristica. Ma anche gli sceneggiatori e i registi hollywoodiani che prestarono servizio presso le forze armate o presso l'*Office of War Information* e collaborarono con gli artisti provenienti dal documentario, dimostrarono di sapere afferrare esattamente il significato della nuova for-

ma d'arte. A molti di costoro parve che questa forma nuova offrisse possibilità d'arte che il film a soggetto aveva loro negato.

La forma documentaria presenta una infinita varietà di tipi, ma il suo impiego durante la guerra può essere suddiviso in quattro branche principali: il documentario storico, il documento militare, il documento sociale ed il film didattico. Un esempio del primo tipo è la serie di *Why We Fight*, in cui si espone tutto il complesso di avvenimenti che condussero all'entrata in guerra dell'America. Era necessariamente composto di brani di « attualità », per cui l'opera creativa vera e propria consisteva nell'organizzazione del materiale e nel commento. Il secondo tipo si imperniava su una campagna o su un avvenimento bellico singolo: fra gli esempi migliori possiamo citare *The Fighting Lady* e *San Pietro*. Il documento sociale ritraeva un aspetto della vita americana o qualche particolare dello sforzo bellico della nazione: la trasformazione della vita agricola in *Walley of Tennessee*, l'arrivo di un gruppo di profughi in un villaggio del New England, in *The Cummington Story*. Il film didattico comprendeva parecchie specialità, dall'insegnamento tecnico vero e proprio (e qui la varietà degli argomenti era pressoché infinita), all'esposizione di nozioni generiche, alla formazione morale del cittadino e del combattente. I disegni animati furono usati con ottimi risultati per l'insegnamento della balistica nella famosa serie di « Trigger Joe ». Una narrazione efficace, ricca di analisi psicologiche assai profonde, fu alla base di *Resisting Enemy Interrogation*.



Con i tesori accumulati grazie all'esperienza bellica, il cinema americano poteva guardare con fiducia al futuro.

## PUDOVKIN A ROMA

L'articolo che pubblichiamo a parte del volume «Teoria e tecnica della sceneggiatura» (edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1951). Ci sembra interessante, ai fini di una maggiore comprensione, riportare qui le note di premessa con le quali P.A. chiarifica la sua concezione intorno alla storia del cinema:

« Per ragioni pratiche possiamo suddividere il mezzo secolo di storia del cinema in sette periodi. C'è da augurarsi che questi sette periodi non debbano coincidere con le sette età shakespeariane dell'uomo, per chiudere un ciclo che va dalla prima alla seconda infanzia e al completo oblio. Questi cinquant'anni debbono piuttosto essere considerati come l'adolescenza di un'arte che soltanto ora si sta avvicinando alla soglia della maturità.

I titoli dei capitoli indicano il carattere di questi sette periodi: 1) l'epoca delle sale con l'ingresso di 5 centesimi, 1898-1909; 2) l'inizio della produzione a Hollywood e il contemporaneo profilarsi delle influenze europee, 1908-1914; 3) la guerra e la progressiva ascesa del cinema americano sul mercato mondiale, 1914-1919; 4) il periodo della prosperità e la apparizione delle sale cinematografiche in tutte le principali vie delle città americane, 1919-1928; 5) lo avvento del film sonoro, 1928-1936; 6) il rilievo sempre più grande dato alla funzione sociale del cinema prima e durante la seconda guerra mondiale, 1936-1945; 7) la crisi del dopoguerra, 1945-? ».



Blasetti a nome del cinema italiano brinda a Pudovkin dicendo tra l'altro: « Se oggi il cinema italiano ha raggiunto risultati tanto importanti lo deve anche all'insegnamento dei grandi maestri russi ».

Di passaggio a Roma con l'attore Cercassof reduce dalle trionfali accoglienze ottenute in India dove si sono svolti vari festival del cinema sovietico, Pudovkin ha presenziato alla proiezione del film *Tempeste sull'Asia* organizzata in suo onore dai Circoli romani del cinema. Il successo riportato da questo film, giustamente considerato tra le opere più brillanti della cinematografia, ha determinato una calorosa manifestazione di amicizia all'indirizzo degli illustri ospiti.

Intervistato da un giornalista romano, Pudovkin ha dichiarato: « Dopo aver girato *Zukovski*, il mio primo film a colori, non riesco a vedere più in « bianco e nero ». Attualmente ha allo studio un film su Majakowski per l'interpretazione di Cercassof.





« All'ovest niente di nuovo » di Lewis Mi'estone (Universal)



# VITA DEI CIRCOLI

## La terra trema (o quasi) a Palermo

Dopo tre anni dalla premiazione di *La Terra Trema* a Venezia, il pubblico palermitano non ha ancora potuto vedere il film. La casa distributrice lo tiene in magazzino, pare a disposizione di chiunque lo voglia contrattare, ed è vero che a Catania, Trapani, Siracusa, Messina, il film è stato regolarmente proiettato, ma non appena un esercente palermitano sta per fissare il film si verifica sistematicamente qualche impedimento e la proiezione continua ad essere rinviata sine die. Molte voci curiose si sono diffuse in merito, circa gli strani interessi che impedirebbero l'uscita del film in città.

Anche il Circolo del Cinema di Palermo è stato vittima per lungo tempo di questa incredibile situazione. Non essendosi potute concludere le trattative per la presentazione della copia integrale (con parlato siciliano) in tutti i Circoli del Cinema d'Italia (e si noti che anche per queste trattative Palermo era stata dovuta praticamente escludere), non fu poi nemmeno possibile per tutto un anno ottenere dalla casa distributrice l'edizione commerciale per proiettarla in anteprima. Quando sembrava che un esercente avesse impegnato il film, il Circolo del Cinema palermitano

tentava di organizzarne la visione in anteprima nello stesso interesse del lancio del film, ma qualche intervento dell'ultima ora arenava sempre le trattative.

Per rompere questa situazione viziosa, il Circolo di Palermo ha preso allora l'iniziativa di proiettare il film fuori città, e precisamente a Monreale, località per la quale sembrava non vigessero i poco comprensibili veti (ufficiosi ma efficacissimi) dato che il film non è uscito a tutt'oggi in visione pubblica) che ne impedivano la proiezione a Palermo.

Domenica 7 gennaio il Circolo si è quindi trasferito a Monreale, organizzando delle corse speciali di filobus e trasportando non soltanto i suoi più che 350 soci, ma anche un numero notevole di invitati per dare il massimo rilievo all'avvenimento. Il successo della manifestazione è stato grande e alla fine della proiezione è stata sottoscritta una petizione all'A.G.I.S. perchè facesse presente agli esercenti locali il vivissimo desiderio della popolazione palermitana di poter finalmente vedere il film più siciliano che sinora la cinematografia italiana ci abbia dato.

e contro e seguire la scorribanda dei pareri; la discussione conclusiva dell'ultima serata ha però fatto il punto riunendo a sintetizzare in alcuni particolari interventi le concrete impressioni che la nuova cinematografia ungherese ha lasciato nel pubblico. Il cinema magiaro svolge ora una attività per la diffusione della cultura e delle istanze sociali che sono alla base della democrazia popolare. Il cinema affronta perciò dei problemi come quello della collaborazione nelle fabbriche («Anna Szabò»), quello del riscatto da ogni servilismo feudale di cui è improntata la parte più sana della storia recente del popolo magiaro («Un palmo di terra»), il problema dell'arte, non più racchiuso entro i limiti ermetici di una espressione accademica od aristocratica, ed alcuni hanno ravvicinato «La canzone siberiana» che porta il titolo di «na» al film ungherese «Cantando la vita è bella» ed infine il racconto popolare in cui il folclore non annebbia l'uomo, anzi lo pone in evidenza e lo valorizza per quel suo affrancarsi da ogni convenzione, come fa «Matteo, guardiano di oche», che si ride bonariamente di tutti, ma soprattutto di chi lo caricò ingiustamente di legnate approfittando della sua ingiusta autorità.

## La rassegna del cinema ungherese a Livorno

Nei giorni 10, 11, 12 e 13 di gennaio si è svolta a Livorno, a cura del locale Circolo del Cinema, una «Rassegna del cinema ungherese», organizzata con la collaborazione della Legazione d'Ungheria a Roma. Hanno assistito alle manifestazioni le principali autorità cittadine e provinciali.

La manifestazione livornese ha avuto una larga risonanza nell'ambiente culturale cittadino ed i 750 soci del Circolo hanno partecipato alle proiezioni con molto interesse, dimostrato anche dalla assiduità ed eccezionale

lunghezza delle discussioni. Nella prima serata è stato presentato «Anna Szabò», nella seconda «Un palmo di terra», nella terza «Cantando la vita è bella». Ha chiuso il ciclo «Matteo, guardiano di oche». Nutriti applausi alla fine di ogni proiezione ed in special modo per «Un palmo di terra» e per «Matteo, guardiano di oche», hanno creato una atmosfera accesa nel pubblico che ha seguito scrupolosamente i dibattiti.

Sarebbe lungo riportare gli argomenti pro



## Un dibattito su Miciurin a Roma

Il Circolo di Cultura Cinematografica «Charlie Chaplin» ha presentato nel corso della sua attività il film a colori di Dovgenko «Miciurin». La presentazione del film è stata accompagnata da un referendum e seguita da un dibattito rivelatosi di estremo interesse. Hanno risposto al referendum il 10% dei soci. Di questi il 60% si è pronunciato in modo nettamente favorevole, mentre un 20% ha dato parere negativo e l'altro 20% ha preso una posizione favorevole con riserva.

Il dibattito, indetto per il giorno successivo alla proiezione, ha visto la presenza di un folto numero di soci e tra i presenti, alcuni dei quali intervenuti nella discussione, si notavano personalità del mondo della critica e del cinema. Ricordiamo tra gli altri: Umberto Barbaro che ha tenuto la presidenza, Callisto Cosulich, che è stato il relatore del dibattito, Virgilio Tosi, Niccolò Numeroso, Giulio Cesare Castello, ecc.

La relazione di apertura di Cosulich ha inteso inquadrare storicamente il film, riportandosi alle polemiche avutesi nell'U.R.S.S. intorno alle teorie Miciuriniane. Ha poi aggiunto un buon numero di osservazioni di carattere generale sul cinema sovietico e sul suo indirizzo nel dopoguerra, per permettere una giusta posizione iniziale nella valutazione del film. Cosulich ha concluso con alcune note biografico-critiche sulla figura del regista.

Immediatamente dopo si apriva il dibattito con una serie numerosa di interventi di cui, per ragioni di spazio, non possiamo che ricordare quello di Giovanni Leto che, dalla premessa che il giudizio di un film non può partire che dall'analisi del linguaggio cinematografico (inquadratura e montaggio), giunge a conclusioni negative nei confronti del film. In contrapposto Luigi Cocheo afferma che a base di ogni film sta il contenuto e che di fronte a questo gli altri elementi passano in secondo piano.

Prende quindi la parola Umberto Barbaro che inizia col notare come in nessuno degli interventi si sia affermato che il film «Miciurin» è un'opera d'arte completa. Affronta quindi il problema dell'arte e della non arte, polemizzando con questo concetto e con l'affermazione che la forma equivale ad una somma di dati tecnici. Rispondendo ad alcuni quesiti posti, afferma come l'arte non sia che una forma di conoscenza della realtà e come essa colga gli aspetti tipici di questa realtà. Ma per far questo deve agire al lume di un'idea e l'artista deve proporsi una finalità precisa. Ricorda che la forma non debba scadere di fronte al contenuto, e come quella sia il modo di espressione di questo.

Giulio Cesare Castello, che parla subito dopo afferma che la tecnica è in funzione del mondo che si vuole rappresentare e che nel

caso del «Miciurin» manca assolutamente questo rapporto. Accusa il film di scadere da una parte nella retorica politica e dall'altra nei difetti più smaccati dei film biografici di tipo statunitense. Il suo giudizio è nettamente negativo.

Barbaro risponde ribattendo con esempi e paralleli storici le affermazioni del Castello.

Cosulich conclude affermando che «Miciurin», come «La terra trema», «Enrico V» eccetera, deve essere visto con occhi e con giudizi nuovi, storicamente,

concretamente. E' impossibile giudicare il film a brani e non inquadralo invece nella polemica sulla biologia e la teoria di Miciurin e di Lisenko.

Solo così si riesce a comprendere anche i numerosissimi valori formali e alcuni originali espedienti narrativi, che, altrimenti, potrebbero rimanere oscuri o, peggio, originare malintesi. Nel film la eterna lotta dell'uomo con la natura viene proposta in termini nuovi, per la loro sostanza polemica.

## Il consiglio direttivo della F.I.C.C.

Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, riunitosi in Roma il 4 febbraio '51 — premesso che la conservazione dei film di valore artistico è una funzione di pubblica utilità che le Cineteche debbono assolvere, con le biblioteche ed i musei, e che la proiezione di questi film nei Circoli del Cinema per la diffusione della cultura cinematografica co-

stituiscono ormai un problema di importanza nazionale — ha preso in esame la situazione attuale dei rapporti con le Cineteche, votando all'unanimità il seguente

### ordine del giorno

«Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema constata con vivo rammarico che la Cineteca Italiana di Milano non ha raccolto le proposte ripetutamente





avanzate dalla F.I.C.C. per una più stretta collaborazione tra i due Enti e che la stessa Cineteca ha invece tentato di sottrarre in modo offensivo per la F.I.C.C. qualche Circolo al vincolo federativo offrendo loro un gruppo di film a condizioni lesive dell'autonomia culturale, organizzativa ed amministrativa dei Circoli stessi;

constata inoltre che l'azione della Cineteca di Milano pregiudica la posizione dell'Italia in seno agli organismi internazionali costituendo una violazione dell'accordo tra Federazione Internazionale Archivi del Film (F.I.A.F.) e Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, concluso a Roma nel 1949 e recentemente ratificato con gli scambi di liste dei film proposti dalle Cineteche per la distribuzione internazionale ai Circoli del Cinema;

delibera in nome del superiore interesse della cultura cinematografica, di fare un ulteriore tentativo al fine di rendere possibile la distribuzione a tutti i Circoli del Cinema italiani dei film conservati nelle Cineteche e fa presente la necessità di non dilazionare oltre, sotto nessun pretesto, l'incontro tra le parti per la definizione di un accordo; pertanto:

1. - rivolge invito affinché la Presidenza del Consiglio dei Ministri — Direzione Generale dello Spettacolo — voglia designare un suo rappresentante al fine di prendere atto delle reciproche volontà, data la importanza del

problema sul piano nazionale;

2. - ritiene che, ove l'accordo non fosse raggiunto per mancanza di volontà da parte della Cineteca di Milano, sarà costretta ad orientarsi verso altri Enti

per i quali invocherà l'appoggio dello Stato e delle Federazioni internazionali degli archivi dei film e dei Circoli del Cinema;

3. - si rivolge, infine alla Direzione Generale dello Spettacolo affinché essa interponga

i suoi autorevoli uffici per la più sollecita realizzazione del progetto di accordo tra la Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia e la F.I.C.C. per la valorizzazione stessa del patrimonio filmistico del C. S. C.

## NOTIZIARIO



Il Consiglio Direttivo della F.I.C.C., oltre il problema delle Cineteche, ha discusso di altri importanti problemi organizzativi e culturali. I Circoli del Cinema ne saranno informati attraverso un « Bollettino interno » di cui è stata decisa la pubblicazione per migliorare e rendere più completi i rapporti tra i Singoli Circoli e la Federazione.

\* \*

Continua con successo la « Rassegna del Cinema Ungherese », nel quadro dei panorami delle varie cinematografie nazionali che la F.I.C.C. ha chiesto di poter realizzare con la collaborazione delle rappresentanze diplomatiche di tutti i più importanti Paesi.

Nel mese di febbraio, la « Rassegna del Cinema Ungherese » è annunciata in sette città.

\* \*

A seguito di particolari accordi sono entrati

nel circuito dei Circoli del Cinema due film di particolare interesse. Himlaspelet di Alf Sjöberg (Svezia), scritto, sceneggiato, interpretato da Rune Lindström nel 1934 e desunto da un dramma teatrale che lo stesso Lindström ha tratto dalle storie illustrate nel 1700 da un pittore contadino di un villaggio della Delecarlia. Con questo film il regista Sjöberg s'è imposto come una delle personalità più forti della cinematografia svedese. Al film sarà abbinato « Manniskor iståde » (Gente in Città) del noto documentarista svedese Arne Suckdorff.

\* \*

L'Ecole buissonnière di G. P. Le Chanois (Francia), interpretato da Bernard Blier. Con questo film, il giovane regista si è messo in luce tra le migliori e più preparate nuove energie del cinema francese. Con uno stile quasi sempre spoglio di ricercatezza o di errori di gusto il regista affronta un argomento quanto mai interessante: quello

dell'educazione dei giovani, dell'insegnamento scolastico, proponendo il problema in termini polemici, sviluppando la polemica stessa nel quadro del film, facendoci cioè vedere praticamente quale è la soluzione che egli propone. Il film è particolarmente adatto per servire di base ad un dibattito sulla scuola, sui metodi pedagogici, sulla necessità di un loro rinnovamento, quindi permette l'impostazione del problema « cinema e scuola », in quanto il film viene a parsi senza dubbio (anche se in L'école buissonnière non se ne parla) come uno dei più importanti mezzi di una moderna didattica. Sarà dunque quanto mai interessante, per i Circoli del Cinema che proietteranno questo film, invitare alla proiezione, e poi ad un pubblico dibattito, i maestri, gli insegnanti, le varie autorità scolastiche locali. Sarà un'occasione di più per far conoscere a queste categorie intellettuali l'opera e l'attività culturale del Circolo del Cinema.



# I FILM,

Giungla di asfalto  
Viale del Tramonto  
Tutti gli uomini del re

Ci si domanda spesso, dividendo nettamente la produzione di Hollywood da quella degli « indipendenti », quale sia il vero cinema americano. Ma si sbaglia se si crede di poter dare all'interrogativo una risposta unilaterale in favore dell'uno o dell'altra produzione. E si sbaglia appunto perchè la struttura di una società, trova sempre un riflesso nei film, comunque siano stati concepiti. Vorrà dire che nei film della normale produzione sarà più facile trovare quel tanto di falso, di ipocrita, di convenzionale che caratterizza l'attuale società americana, con il suo *tutto va bene*, con il suo ottimismo che non è poi altro che un modo per nascondersi i più gravi problemi economici e morali; l'altro aspetto, quello per intenderci della denuncia di un certo modo falso di concepire l'esistenza, dell'invito alla riflessione, dell'invito a risolvere certi nonsensi economici, come la disoccupazione, la miseria e la fame, lo troviamo in tutte le produzioni degli « indipendenti » — sabotate dal governo e impedito nell'esportazione — (Sidney Meyers, Paul Strand, Leo Hurwitz, ecc.), e in alcune tra le più coraggiose produzioni « normali ». Ma in queste ultime, più che le denunce, più che le proposte, troviamo le contraddizioni, troviamo infiltrate d'improvviso certe situazioni poste come dati di fatto, ma in realtà prodotti di una certa struttura economica, riflesso di un mondo morale non del tutto clorofornizzate come si vorrebbe far credere. L'esplosione contro certi presupposti convenzionali in questi film non viene posta come ribellione collettiva, rimane allo stato individuale: e si sa, quando la ribellione ad un certo modo di vivere, di concepire l'esistenza è solo un fatto individuale, allora, molto spesso, essa assume l'aspetto di rivolta verso la malavita. Il ribelle in questi casi non è quindi che un *gangster* od una prostituta o, nel migliore dei casi, un pazzo nevrastenico.

Così si spiega la tendenza *nera* o *gialla* dei film americani veristi, così si spiega il fatto che tutti i film realistici (o di tendenza realistica) americani abbiano per protagonisti piccoli o grandi delinquenti, in ogni caso poveri diavoli ai margini della società. Ma ognuno di questi personaggi



« Giungla d'asfalto »

è, nonostante tutto, assai più vicino ai problemi del *modo di vivere* americano che non lo scherzoso giovanottone o la deliziosa bambola bionda dalla casa sempre in festa che non hanno, all'infuori dell'amore e della psicoanalisi, altro consistente problema da porsi. Certo, il giorno che qualche regista riuscisse a cogliere di questo personaggio, invece, che l'aspetto individuale, quello collettivo, allora certamente non tarderemmo a scorgere la vera essenza di una realtà americana, la vera umanità di un popolo laborioso.

Abbastanza indicativi per una esemplificazione di questo nostro discorso ci sembra siano alcuni film — tra i più interessanti certamente — programmati di recente e cioè *Giungla di asfalto*, *Viale del Tramonto* e *Tutti gli uomini del re*.

John Huston — il regista di *Giungla di asfalto* — è piuttosto noto perchè si tenti di ripercorrerne, sia pure a brevi tratti, i lati essenziali. Certamente sia dal lontano *In questa nostra vita*, in cui palesemente rivelava l'adesione a certo mondo divenuto





« Tutti gli uomini del re »

poi caro al Wyler di *Piccole volpi*, sia pur con una impostazione più progressista (per la prima volta nel cinema americano si tratteggiavano le linee per un serio discorso — peraltro non ancora condotto a termine — sul problema negro) e quindi all'interessante *Stanotte sorgerà il sole* — interessante anche perchè, rara parentesi nel film realistico americano, i protagonisti invece di gente di malaffare sono partigiani rivoluzionari) Huston ha sempre cercato di svilupparsi — e, anche le sue prime sceneggiature (vedi *Il conquistatore del Messico*) lo testimoniano — su una linea direttiva che, prescindendo dalla semplice ricerca formale giungesse alla sostanza delle cose indagando nell'animo dei suoi personaggi validi, soprattutto, per quel senso di insofferenza e di insoddisfazione che caratterizzava ogni loro singolo atteggiamento. Insoddisfatto era il personaggio della Davis in quel lontano film (anche se di una insoddisfazione da superdonna, tendenza pericolosa del cinema americano); insoddisfatto il cercatore d'oro del *Tesoro della Sierra Madre*, insoddisfatto il « maggiore » de *L'isola di Corallo* (quando combattevamo credevamo di combattere per una patria libera che non avesse più bisogno di gangster...). L'unica molla valida per ciascuno di questi eroi — anche se molti altri concepiti su di un piano di un arido schematismo letterario — era quindi l'insoddisfazione, per un certo modo di vivere per il fallimento di una esistenza in una società che — almeno in rapporto a certe esigenze — non offriva una vera e propria autonomia, quindi libertà.

Queste istanze sia spirituali ma più concretamente dettate da una insufficienza economica, sono state sviluppate in modo ancor più consistente in *Giungla d'asfalto*. E non tanto per l'efficacia dei personaggi, compiutezza di ogni loro atteggiamento, si intende nei limiti di un personaggio « vinto ». Dix in questo senso è il più interessante. Il dottor Riedenschneider il più accurato. Luigi, il più sconcertante.

Questo Luigi, accetta il suo mestiere di scassinatore, con la stessa moralità con la quale accetterebbe di fare il banchiere od il medico, l'editore od il giornalista. Ha un bambino e una moglie, e lavora per loro con la stessa onestà di un professionista. Nessuno gli ha fatto capire il suo errore. E perchè poi, dovrebbe essere un « errore » se tutti i suoi vicini, tutti gli abitanti di questa assurda — ma purtroppo reale — città americana si comportano in maniera simile. Lasciati liberi di dar sfogo agli istinti, si diventa veramente dei ribelli, ma ribelli che lottano solo per un pezzo di pane momentaneo e non per ac-



quistarsi una libertà. Huston ha voluto darci un racconto i cui personaggi sono tutti dei *gangsters*, tutti dei ribelli, degli isolati. Non per questo sono tutti cattivi: c'è il buono, il cattivo, l'uomo d'onore, il farabutto; è tutta una piccola tragica società alla quale ha dato consistenza.

L'evasione per uno di questi personaggi — e per tutti se vogliamo — l'unica via d'uscita, non è che la morte perchè di più non possono sperare questi uomini vissuti ai margini, senza educazione, senza ideali.

L'evasione di Dix era la fattoria (un modo un po' rettorico per denunciare confusione e approssimazione di sentimenti) ma anche, per lui alla fine la vera evasione, la liberazione, non è che la morte. Di chi è la responsabilità di tutto ciò? Huston non lo dice. Egli si limita a porre in essere una condizione umana. Non trae la morale: prospetta dei casi, affronta certe situazioni unicamente narrative. Anche De Santis, con *Non c'è pace tra gli ulivi* poneva una « condizione umana » ma alla fine prospettava la soluzione: l'unità, la solidarietà. Gli eroi di Huston sono, invece, dei solitari: belle parole, bei gesti ma nessuna solidarietà vera, umana. Lo abbiamo già detto: « la solidarietà non è virtù innata ma frutto di una educazione morale e politica ». L'unico attimo di spontaneità che rasenta la solidarietà può essere quello di Doll che decide di accompagnare Dix nella sua fuga verso i campi. Ma in fondo anche lei è la solita eroina di tanti film in serie e non convince più anche se i suoi accenti, il suo sguardo (attrice Jean Hagen) denunciano un certo senso di verità e di interiore coscienza.

*Giungla d'asfalto* è dunque un film interessante: la ricerca dei mezzi espressivi, la meticolosa introduzione dei personaggi, il taglio secco nel racconto confermano in Huston una maturità raggiunta. Il senso desolante con cui è resa la città assente, fredda, colta di mattina, quando le strade sono deserte; le botteghe nascoste nei vicoli, le stanze mal illuminate, i sotterranei (tutte le case, nel film, danno questo senso di sotterraneo, di intrigo, di congiura), sono elementi che denunciano da sole una polemica. E John Huston, siamo sicuri, anche a questo mirava.

Non altrettanto sicuri possiamo essere invece per Wilder, regista di *Viale del Tramonto*. Non altrettanto sicuri nel senso che se in Huston, possiamo trovare una presa di posizione nel prospettare certe situazioni di fatto, in Wilder, uomo di quella fredda, astratta, deleteria intelligenza europea, trapiantata ad Hollywood, non ci sono preoccupazioni nè polemiche di sorta, ma solo compiaciute e viziose morbosità.

Se Huston appartiene a quella schiera di registi americani che più o meno esprimono, rivelano una condizione di vita, un dato di fatto, sempre assumendo una posizione non conformista e quindi di critica. Wilder — e dopo questo *Viale del Tramonto*, meglio riusciamo a comprendere anche il notissimo *Giorni perduti*, — sempre più chiaramente precisa la prospettiva di un suo mondo interiore, popolato da esseri malandati, (nel senso letterale di « andati a male »), cinici, malati, di cui si compiace di mettere in risalto le tare e le debolezze. La tendenza nera, pessimistica di *Viale del Tramonto* ha indubbiamente un suo fascino e una specie di *ragion d'essere*, nella « cultura » e nella società che la origina e la richiede. Però, mentre in sostanza il « pessimismo » dei migliori registi americani (quelli non conformisti) ha qualche contatto con la realtà (la società americana), per la quale è lecito nutrire serie e comprensive preoccupazioni, il pessimismo di Wilder nonostante quel suo modo di raccontare realistico, con la realtà ha sempre meno contatti, e i suoi personaggi hanno sempre più la tendenza a deformarsi in mostri senza vita o umanità: una specie di incubi, dunque, frutto di una mente malata.

Il pessimismo di Wilder è dunque un modo di essere conformista riguardo a certe sovrastrutture, un modo di atteggiarsi irrealistico di fronte alla vita non per trarre delle conclusioni sia pur negative, ma proprio per isolarsi ed estraniarsi da questa. Non è dunque una posizione critica ma proprio un atteggiamento « ufficiale » di chi ha interesse a chè lo spettatore si immerga in questo mondo di fantasia, in questo clima eccitante, e dimentichi la sua realtà.

Non sono, quindi, uomini veri quegli « eroi » ai quali danno vita, William Holden, Gloria Swanson, Von Stroheim, ma solo spaventevoli esseri che vivono senza una precisazione morale, senza un attimo di reazione di fronte alla vita. Per questo basta a definire il film il solo punto di partenza: un racconto spietato, amorale, che un morto (ripescato in una piscina dalla polizia), fa dei suoi ultimi giorni di vita, compiacendosi di mostrare la rigidità fatalistica con cui sono coordinati gli avvenimenti: è un modo così macabro di impostare un racconto che rivela — e spiega meglio di qualsiasi altro discorso — il marciame morale di tutto un determinato mondo « intellettuale ». Credere — sia pure chiudendo con un interrogativo senza risposta, come ha fatto Cosulich, a proposito di Clouzot — in un purificazione improvvisa da parte di questi « intellet-





« Viale del tramonto »

tuali» che non hanno mai saputo concretamente guardare alla realtà delle cose senza compiacenze morbose, è perlomeno ingenuo.

*Viale del Tramonto* non è indice solo di un momentaneo perversimento, ma l'espressione di una « cultura », cosmopolita e delle sue contraddizioni. È un mondo di corruzione, di gretti egoismi, di e per raffinate intelligenze. Per questo *Viale del Tramonto* piace, suggestiona eccita lo spettatore borghese; afferra per il rigore stilistico con il quale è condotto, ma lascia, in definitiva, con una grande amarezza dentro, con un grande bisogno di tornare a guardare la vita con occhio più sereno e più limpido.

Tutti gli uomini del re di Robert Rossen completa e definisce alcuni aspetti di contraddizione dell'attuale società americana. Si tratta di un film che tenta di rendere con una certa efficacia il progredire su un piano di corruzione di un piccolo dittatore di provincia, soprattutto per l'impossibilità da parte dell'opinione pubblica americana, di farsi una seria prospettiva su certi avvenimenti politici, informata com'è da una stampa monopolizzata da grossi trusts giornalistic. La posizione di Ros-

sen (che pure è considerato tra i registi progressisti di Hollywood) non è tuttavia molto precisa. Il suo impegno a mostrare questa situazione di fatto la beffa cioè della libertà di stampa, quando la stampa si trova, per forza di cose, in mano (e quindi al servizio), della classe ricca del paese, è però in gran parte annullato dalla mancanza di quella preparazione storicistica che è necessaria per chi voglia accingersi ad un serio studio di certe contraddizioni sempre più vive nelle società capitalistiche. Per questo non tutto è ben chiaro nel film, per questo certe situazioni si possono considerare a volte secondo interpretazioni diverse e contrastanti tra loro. Willie Stark, il dittatore, è il tipico transfuga delle classi popolari che dovrebbe rappresentare; e che invece preferisce allearsi ai gruppi capitalistici, e instaurare così un regime di falso benessere. Intrighi, ricatti, violenze, sono all'ordine del giorno: si costruiscono è vero ospedali, monumenti, palazzi, ma in tutto lo stato (una provincia del Sud — La Louisiana — che fu effettivamente teatro di un'analogo dittatura) è un via vai di poliziotti che non convince. Ma alla fine, dopo una ennesima vittoria, strappata con la violenza e l'inganno, il dittatore viene ucciso; ma i motivi di questa « esecuzione » non sono politici. Colui che ha sparato lo ha fatto più o meno per vendicare l'onore della sorella divenuta l'amante di Stark.

Come si vede, sfuggono in questo racconto le note profonde del risentimento popolare, sfuggono i veri motivi dell'insuccesso di ogni dittatura antipopolare.

Ogni cosa viene risolta troppo personalmente sfuggendo, all'analisi, l'importanza di una reazione collettiva. Rossen si pone, quindi, nonostante la serietà nel delineare figure e caratteri, sul piano approssimativo di un Capra (*Stato dell'Unione*) dimostrando così la grande confusione che oggi si nota in America riguardo certi problemi sociali di estrema importanza. Là dove poi il film convince ancora di meno è nell'esclusione di ogni risoluzione, di ogni indicazione, sia pur approssimativa, per risolvere una simile situazione. Gli avversari di Stark, gli uomini cioè che stanno dall'altra parte e che potrebbero, in un certo senso, impedire il consolidarsi di una dittatura di destra, non esistono nel film: almeno che non si vogliano prendere come antagonisti quei grossi finanziari e capitalisti che prima avversano Stark per propri loschi interessi e che, quindi, fanno di Stark uno strumento per la loro dittatura.





# MIRACOLO A MILANO

di EDOARDO BRUNO

SE si guarda attentamente a ciò che caratterizza la nostra migliore produzione ci si accorgerà di un fatto: nonostante siano passati circa sei anni dalle giornate del '45, più in là di una denuncia più in là di una visione abbastanza realistica di certi aspetti della nostra società, non si è andati. Si potranno dall'esame di questi nostri film ricavare anche degli insegnamenti e delle proposte (Visconti afferma con *La terra trema* il fallimento della rivolta individuale, De Santis in *Non c'è pace tra gli ulivi* auspica la unione e la solidarietà come mezzo per ottenere giustizia anche contro la legge): ma insegnamenti e proposte valide solo in chiave sentimentale, individuale.

I bambini di De Sica che in *Sciuscià* muoiono e scontano pene non loro; l'operaio Ricci che, dopo una intera giornata d'affannosa ricerca, ritorna verso casa con un nulla di fatto tra l'indifferenza della gente sono — e questo è il termine del problema — degli isolati. Sono degli individui solitari che vivono nella città senza collegamenti con gli altri. Entrambi quei film denunciano uno stato di fatto: la crisi di un certo tipo di società. Ma, anche in questa società in crisi — e questo è altrettanto importante a dirsi — vivono e si muovono milioni di persone che hanno un certo obiettivo comune che hanno una certa co-

scienza. Essi non sono degli isolati e costituiscono, comunque, una forza viva e moralizzatrice. Ma proprio questi, i protagonisti della nostra cronaca e storia sono gli assenti del cinema italiano; proprio questi uomini che costituiscono in parte una massa efficiente e organizzata, in parte una forza sociale da difendere e da organizzare, non hanno trovato un compiuto riflesso nei nostri film. Il dramma dei nostri registi è quindi ancora il dramma dell'impossibilità di parlare in termini concreti, di progredire oltre la semplice denuncia o constatazione di un dato di fatto (cosa che avviene d'altronde solo nei film migliori) e progredire verso una risoluzione. Ma forse, superare questa impossibilità significherebbe superare le contraddizioni proprie di questa società: e allora il discorso ci porterebbe troppo lontano. De Sica però con questo *Miracolo a Milano* sembra essere giunto al massimo consentitogli nella denuncia e nella risoluzione. Ma non per questo egli può dire di avere esaurito il suo compito, perchè non dobbiamo dimenticare che per giungere a questo risultato si è dovuto servire di una favola. Miracoli, magie, inviati dell'aldilà, sono tutti elementi questi che servono al gioco di abilità, indispensabile ieri come oggi per chi voglia esprimersi in maniera concreta.



E così, come ieri Zavattini per dire certe cose ricorreva alla favola di *Totò il buono*, così oggi De Sica è costretto a ricorrere ai simboli e non può far altro che limitarsi a impostare la risoluzione del problema. In termini complessivi il film, infatti, da una descrizione nella Milano d'oggi — cioè nella più ricca città d'Italia — dei numerosi « barboni » e dopo una precisa caratterizzazione dei ricchi e dei loro metodi di violenza e di arbitrio, passa alla puntualizzazione della lotta. I « barboni », ultima schiera dei diseredati, gente sfiduciata, costretta a vivere senza oramai porsi più problemi e senza una efficiente organizzazione sociale, per difendere i diritti dell'esistenza, attaccati dal ricco con tutti i mezzi, si difendono e danno battaglia. Ma non è soltanto con la resistenza di un sottoproletariato che si possono concretamente difendere i diritti contro le prepotenze sociali. Per sopravvivere non resta che cercare altrove « un regno dove dire buongiorno significa veramente dire buongiorno ».

La conclusione del film non è, quindi, un'evasione, un voler eludere un problema in forma sbrigativa: ma solo un riconoscere realisticamente i termini di una situazione che solo una forza organizzata e cosciente potrà modificare. Situazione, denuncia, soluzione, quindi, non soltanto di uno stato di fatto — la miseria — ma anche e soprattutto di un modo di agire — la violenza dei ricchi, la difesa dei poveri —. De Sica, chiariamo subito, non è un marxista, quindi non riesce a porre i termini della situazione in maniera sufficientemente storicistica e precisa: i suoi eroi saranno sempre tratti dalle classi meno organizzate mai degli autentici proletari: ma pur entro questo limiti di una mentalità borghese estremamente onesta egli sa guardare alle cose con precisione e realismo. Per questo dal suo film può ricavarsi una morale: il fallimento non di una esperienza individuale ma anche di una esperienza collettiva non organizzata.

Il problema ci sembra dunque centrato in maniera abbastanza chiara. Entro questi limiti De Sica muove quindi, con complessità di dettagli tutta la sua materia poetica ed umana. Ogni individuo colto nell'essenzialità dei suoi gesti è talmente studiato, preciso, da risultare valido anche sul piano collettivo. Il « barbone » Alfredo, è proprio come tanti altri poveri diavoli sparsi per il mondo senza eccessivi desideri e ideali; Rappi, il povero cattivo, il traditore, il transfuga, è reso alla perfezione sin nei dettagli dei gesti e dell'abbigliamento: egli è l'uomo dalla maglia, dalla bombetta sempre in testa, che tradisce i com-

pagni per una pelliccia; e nel ricco Mobbi ben sono disegnati i dietti, le ipocrite blandizie corporativiste (o socialdemocratiche?) della classe dominante di oggi, le sue violenze, i suoi vizi.

Il risveglio in quel campo nei pressi della ferrovia (e il rumore lento assonnato del treno) l'uscita dei poveri da quei rifugi improvvisati, da quelle botte che fan da casa, il freddo vento d'inverno, la corsa verso il sole che di rado riesce ad infiltrarsi in quella nebbia che avvolge ogni cosa, sono pagine di una poesia che nasce dalla verità, dalla riflessione, soprattutto dalla conoscenza di una realtà. Quella gente ammassata sulla spianata della ferrovia, allontanata dal campo nonostante le barricate, dalla furia delle bombe fumogene della polizia, quel bacio fresco, commosso, silenzioso di Totò che, pur potendo ottenere tutto dalla sua colomba preferisce restare con i suoi amici per un attimo creduti perduti: quell'attonito senso di solidarietà per cui decide di mettere tutto al servizio dei compagni sacrificando ad essi ogni desiderio individuale, sono brani che attestano di una raggiunta maturità espressiva sul piano narrativo e morale.

De Sica, si è detto, si è servito di simboli, del materiale comune, cioè, alle favole. Ma ogni cosa — ambientazione, situazioni umane, conflitto — è essenzialmente realistica: una favola dunque, ben innestata nella realtà di una condizione, di cui De Sica mostra e denuncia incongruenze e miserie e per la quale prospetta una soluzione: difendere e organizzarsi. Chi ha voluto trovare la morale nelle prime note della canzoncina dei « barboni » — *ci basta una capanna per vivere e dormire* — non ha colto nel segno: non è certo quella la morale del film, semmai quella è la morale dei « barboni », povera gente senza più aspirazioni, senza chiari propositi, che appunto fa parte di quella massa collettiva da difendere e ancora da organizzare: attribuire ad un sottoproletariato una coscienza di classe, significherebbe davvero travisare il concetto stesso di una realtà per un meno approfondito concetto utopistico. Significherebbe travisare certe situazioni che, invece, si pongono come dati di fatto indiscusso.

Il film ha, naturalmente, i suoi difetti: ma i difetti principali sono soprattutto di forma: sono cioè difetti inerenti ad un certo modo di prospettare alcune risoluzioni solo in termini surreali (il *jeu des chapoux*, ad esempio) e non umani; o difetti per un certo facile modo di intendere l'apporto coreografico alla vicenda scadendo in concessioni di facile effetto (ad esempio la trasfor-



mazione della statua in donna, e le seguenti scene da rivista americana).

L'episodio del negro è tra i più significativi del film: questo giovane, che giunge nel campo dei poveri respinto dal mondo dei ricchi con un complesso di inferiorità per le ingiustizie ed i torti subiti, stenta a credere che lì, in mezzo ai compagni, non si dia peso al colore della pelle: nè basta il sorriso conciliante di un vecchio « barbone » a rassicurarlo. Così si spiega che di fronte alla possibilità di un miracolo per dire il suo amore ad una ragazza chieda di poter divenire bianco come se l'amore dovesse badare a queste sfumature di dettaglio. Identico desiderio — ma in direzione opposta — ha la ragazza. Così hanno la rivelazione improvvisa del loro amore che l'ipocrisia e la cattiveria di una società razzista era riuscita a soffocare.

De Sica e Zavattini nella sceneggiatura hanno tutto studiato e sorpreso in quei dialoghi monchi ma densi di vita: è un parlare per allusioni, per accenni, per sfumature: sono parole molto spesso masticate di dentro, rimuginate, borbottate: sono ripeti-

zioni continue che non stancano, ma creano un modo di fare e di dire tipicamente popolare e di stile. Ed è molto importante questo se si pensa che spesso anche nei migliori film realistici il dialogo o scade su un piano di sciattezza o rimane di tono troppo raffinato per essere veramente popolare, sintetico.

*Miracolo a Milano* è un film che ha destato un complesso di polemiche e di discussioni, spesso dettate da malafede, ed ha dato luogo ad interpretazioni di varia natura: e anche questo è un segno di quella vitalità che significa discussione e che rende sempre più valido un film proprio su un piano di contenuto, cioè di sostanza.

La fotografia eccellente, è di Aldo Graziati (G. R. Aldo); i trucchi, di mediocre fattura, sono dovuti al tecnico americano Ned Mann (quanto ha da imparare costui dal nostro Montuori...). Efficacissima l'interpretazione di tutti indistintamente dalla Gramatica alla Bovo, da Golisano a Stoppa, da Barnabò a Riento, a Bragaglia, a Baratazzolo a Spalla...

EDOARDO BRUNO

## STORIA DEL SOGGETTO

Zavattini scrisse il soggetto del film, intitolandolo « Totò il buono », nel 1940, per il principe De Curtis ovvero Totò, che egli considera uno dei più grandi attori comici del mondo. Quel soggetto, pubblicato su « Cinema » n. 102 del 25 settembre 1940, portava anche la firma di Totò: era un espediente per legare l'attore al lavoro dello scrittore. Nel '42 a Montecavo, Zavattini incontra il dottor Renato Aprà, un torinese che sta a Roma e che gli dice: « Perché non scrive un volumetto con quella storia? ». La sera stessa Zavattini aveva scritto il primo capitolo del libro. Lo diede ad Alberto Mondadori per *Tempo* e nel '43 Bompiani pubblicò il volume. Sulla fascetta, Zavattini scrisse: « I poveri disturbano ». Una seconda edizione ebbe qualche aggiunta nel testo, ma ora Zavattini considera il libro tutto da rifare. Nel '48, ha proposto il soggetto a De Sica e ne scrisse un primo trattamento di cento pagine. La sceneggiatura definitiva fu scritta da Zavattini con la collaborazione di De Sica e quando iniziarono le riprese a Milano, il testo non era ancora ultimato, a parola « fine » fu scritta a Pasqua del 1950. Il soggetto del film fu pubblicato in « L'Ecran Français » n. 242 del 20 novembre 1950. Un esame dettagliato dei tre testi: il soggetto del 1940, il vo-

lume del 1943 ed il soggetto del 1950, tenendo conto dello spirito di ciascuno di essi, delle rispettive trovate e soluzioni, riferendole infine a quanto mostra e dice il film, permette di fare alcune considerazioni sul progressivo svolgersi della vita artistica, culturale, sociale e politica d'Italia in questi ultimi dieci anni. Cerchiamo di soffermarci su alcuni aspetti che ci sembrano fondamentali:

### 1.

*Il luogo ove si svolge l'azione.* - Nel primo soggetto si tratta di una città qualunque dello stato di Aaaa; nel volume è Bamba, città di uno stato qualunque; nel trattamento finale e nel film siamo invece a Milano. Già in questo primo elemento dunque si può scorgere un progressivo concretarsi dell'azione in un luogo e in un paese possibili e noti. Di conseguenza la stessa comunità di poveri viene circoscritta entro un gruppo ben noto di sottoproletariato, quello dei « barboni » milanesi.

### 2.

*La zona delle baracche.* - Nel libro si leggono alcune frasi significative sulle ragioni per cui i poveri si sono rifugiati colà. « Allora Totò — scrive Zavattini — trovandosi sempre più a disagio in città decise di



ritirarsi in periferia.... Siccome Bamba continuava ad essere sempre più grande e illuminata, per cui ad abitarla ci volevano persone forti o allegre, alcuni emigravano o finivano alla periferia». Sembra cioè che la necessità che ha spinto i poveri ad abitare nelle baracche periferiche, non sia di origine economica, bensì spirituale. I poveri fuggono il centro babelico della metropoli, per stare più in pace, per scrivere forse le loro memorie o meditare su problemi filosofici. Nulla di questo spirito rimane nella stesura finale e nel film: i «barboni» si trovano là, perché là li hanno spinti le contingenze della vita, un certo ordinamento della società. La vitalità, lo slancio di Totò serviranno a creare in loro una sensibile, benché ancora incerta, presa di coscienza, espressa abbastanza chiaramente dalla loro canzone.

Anche il governo, l'ordine pubblico, che si stabiliscono nel campo delle baracche nelle successive stesure, sono diversi e il passaggio dalle forme autoritarie a quelle democratiche ci sembra abbastanza evidente: nei primi due testi Totò è pressapoco un «capo», mentre nel trattamento e nel film egli è soltanto un cittadino esemplare. Va, ad onor del vero, ricordato che una parvenza di democraticità nel campo esisteva già nel primo soggetto, quando si parla della solidarietà che deriva «dalle sofferenze e dalle privazioni comuni» e si accenna al «vigile, nominato tra gli abitanti».

## 3.

*La figura del «nemico».* - Il «nemico», il «serpente di fuoco» come viene chiamato nella nomenclatura tradizionale della favola, qui è sempre il Ricco, sia esso genericamente il Plutocrate della prima stesura (termine questo assai di moda nel 1940), ovvero il Mobbie del libro, ovvero ancora Mobbi nel soggetto definitivo del film.

## 4

*Tipo e caratteristiche del mezzo fatato.* - *Qualità e significato dei miracoli.* - Nel primo soggetto e nel libro il tipo del mezzo fatato non è specificato; nel soggetto definitivo e nel film esso diviene una bianca colomba. Nel primo soggetto esso viene dato a Totò da due angeli, ma la sua efficacia dura le tradizionali 24 ore: in questo limite di tempo egli conduce e vince la battaglia contro il Plutocrate (battaglia condotta con metodi insoliti e, se vogliamo, in polemica con altre battaglie vere, che in quell'epoca insanguinavano il mondo. Pur combattendo, Totò sembra un Gandhi in sedicesimo, un assertore della non violenza, della correttezza. Leggiamo: «Siamo lieti di raccontare obbiettivamente un episodio di questo conflitto. Totò balza con i suoi

dalla trincea sta per arrivare di corsa con dodici uomini. Totò e i suoi si fermano. «Si è fatto male?», domanda Totò. «No, grazie», risponde l'ufficiale». Indi nasce la mischia. Più avanti v'è una chiara denuncia dei metodi usati per influenzare l'opinione pubblica contro i diseredati dei falsi martiri: «Per commuoversi l'opinione pubblica, il Plutocrate ha creato una vittima, un martire, in una guardia, dovuta mettersi a letto per un raffreddore causato dai secchi d'acqua di Totò».

Nel volume, invece, la durata della magia non ha limiti. Di conseguenza Totò diviene il governatore di Bamba e finisce per stringere un'alleanza con Mobie, che diviene il suo aiutante maggiore. I poveri si mescolano con tutta la cittadinanza di Bamba e non si riesce più a distinguerli. La lunga abitudine con i miracoli (con il potere) fa sì che Totò, senza essere particolarmente cattivo non meriti nemmeno più l'appellativo di «buono». Nel soggetto del film il mezzo fatato è consegnato da Lolotta a Totò in maniera irregolare ed abusiva. Due angeli tentano continuamente di portare via a Totò la colomba, per ristabilire lo *status quo*, e, involontariamente, così operando, si mettono dalla parte di Mobbi. I miracoli hanno tutti un carattere difensivo, mai offensivo: se Mobbi lancia le bombe lacrimogene, Totò soffia e disperde il gas; se Mobbi mette in azione l'idrante, Totò procura a tutti degli ombrelli; se la polizia attacca, Totò trasforma il terreno su cui i gendarmi avanzano in una lastra di ghiaccio. Tutto questo è coerente con lo spirito della canzone, con il significato profondo del testo: i poveri vivono da cani; i ricchi vogliono peggiorare ancora la loro condizione; i poveri si uniscono e combattono per difendere almeno la loro vita da cani.

Un'azione punitiva Totò la compie soltanto contro il traditore Rappi: gli toglie di capo la tuba, frutto del suo tradimento e contemporaneamente ne regala una a tutti quelli che non posseggono un copricapo (Rappi poi fugge, inseguito da una muta di tube). È un particolare questo che ricorda certo cinema d'avanguardia dell'altro dopoguerra; è comunque una reminiscenza fortuita, in quanto si tratta di una trovata-base, che Zavattini s'è portata dietro fin dalla prima stesura, con qualche lieve modifica. Solo che nella versione definitiva, il fatto di dare agli altri «barboni» delle tube, distribuendole con equità, esaurisce già la trovata, sicché il resto ci sembra superfluo sì da divenire formalistico). Le tentazioni del potere, i desideri smodati che i miracoli suscitano, sono trattati con parsimonia e discrezione; gli autori non danno eccessivo peso alla distruzione della vanità.



Si veda la perdita di importanza che man mano ha subito la trovata dell'animazione della statua, che, fino al volume, era oggetto dell'ammirazione di Totò e non di Arturo, il suicida.

5.

*La fuga finale.* - Nel primo soggetto, Totò, dopo aver condotto e vinto una vera e propria guerra contro tutti i cittadini ricchi, viene colpito in testa da una trave caduta fortuitamente. Creduto morto, egli assiste ai suoi stessi funerali e, allorché viene scoperto, raduna i suoi amici e fugge con loro su dei manici di scopa. Nel volume abbiamo la stessa trovata della trave e del funerale. Ma, quando Totò s'accorge che il posto di governatore lo ha preso Mobic, decide di vendicarsi di Bamba e dei suoi abitanti. Non ha l'animo però di portare a fondo la vendetta e parte, solo, a cavalcioni di una scopa. Coerente con i precedenti, la fine del libro è prettamente individualista. Nella sceneggiatura definitiva, invece, i «barboni», scope, ma anche nell'aria sono presi di mira dalla controaerea della polizia; alcuni cadono colpiti, gli altri spariscono tra le nuvolette degli spari. Ma il film, probabilmente per ragioni di censura preventiva, non contempla questa trovata finale: i fuggitivi vanno semplicemente verso un regno in cui «buongiorno» vuol dire veramente «lungiorno».

NOTA. — Altre considerazioni si potrebbero fare su alcune particolari trovate, di minore importanza sostanziale. Citiamo come esempio quella dell'acqua. Nel soggetto iniziale è detto: «Un giorno Totò... beve avidamente ad una fontanella pubblica, e subito dopo si mette a gridare: «Viva l'acqua! Viva l'acqua!». Si fermano i passanti incuriositi ed egli propone una manifestazione in onore dell'acqua, con canti e cortei. Invano egli cerca di dimostrare alle guardie sopraggiunte che i suoi sentimenti verso l'acqua sono di schietta e reale gratitudine e che il liquido elemento merita dagli uomini pubblici omaggi. Le guardie finiranno col portarlo in guardina». Siamo di fronte ad una manifestazione di spirito, simile a quello del giornale umoristico *Bertoldo*, che allora esercitava una influenza piuttosto diffusa nell'ambito della borghesia e di ceti intellettuali. Spirito questo, come certi effetti di «giullarismo» («non bisogna neppure meravigliarsi se egli si attacca dietro la giacca un pesce di carta; sa che gli uomini ridono di questo, anche quelli perocchiatissimi, ed egli cerca in tal modo di distrarli»), che nella versione definitiva è totalmente scomparso: l'acqua ed ogni altro elemento ci entrano soltanto per un fatto di umanità.

## PASTONE

«ELEMENTI picassiani nell'opera cinematografica di Vittorio de Sica» è il titolo che volevamo dare a questo pezzo di critica alle critiche apparse, se avessimo dato retta al tema fondamentale che, a quanto pare, ha scosso gran parte dei recensori di *Miracolo a Milano*. Alla resa dei conti abbiamo optato per «Pastone», che non è nuovo, nè originale (come non è nuova, nè originale, la nostra firma «Mestolo»); ma «Pastone» e «Mestolo» assumono oggi per noi un particolare significato: chi ricorda ancora un certo periodo costruttivamente battagliero della vecchia serie di «Cinema», ricorderà pure che tali erano gli estremi di un'analogia rubrica, che su quelle pagine si andava pubblicando, durante l'ultimo periodo della guerra fascista, quando il cinema italiano dava già segni di risveglio. Ricorderà pure, se ha buona memoria, che nel 1943, vale a dire agli sgoccioli di quell'epoca di transizione, «Mestolo» dovette prendere una posizione decisa — e coraggiosa allora — in difesa di *Osessione*, attaccato da tutte le parti, dalle circolari prefettizie all'*Oservatore Romano*.

A sette anni di distanza da quella data, il giudizio critico sul film di Luchino Visconti è ormai pacifico: ognuno conosce a memoria quali siano i suoi grossi difetti e i suoi non meno grandi pregi, non tanto interni al film quanto fuori di esso, per quello che il film attaccava, per quei miti che tentava di demolire. Tutti in particolare sono d'accordo nel valutare in pieno la sua importanza nella storia del cinema italiano, importanza maggiore di altri film, in sé più compiuti: si veda *Uomini sul fondo*, per esempio. Sarebbe errato fare un paragone oggi tra *Miracolo a Milano* e *Osessione*: il cinema italiano nel frattempo ha camminato, s'è maturato. Il film di De Sica sta avanti, molto più avanti sulla strada allora indicata da Luchino Visconti. Ma una sua analoga importanza nel processo di sviluppo storico del nostro cinema, la si può valutare fin d'ora e le reazioni odierne di certa critica tremondosa o estremista sono in parte simili a quelle antiche reazioni; ambedue hanno teso a mortificare due opere importanti del cinema italiano dimostrando così o di non saper comprendere o di non voler ammetterne certi aspetti del suo progresso.

«Il Tempo»,

Tra coloro, cui spiace ammettere certe verità, si colloca senza possibilità di equi-



voci Gian Luigi Rondi. Sul quotidiano romano *Il Tempo*, con incontrollatezza di un'amante tradita, egli scopre, sotto il velo allegorico della favola di Zavattini e di De Sica, il marxismo che « lancia i suoi strali contro l'attuale società » e al di là della cortina di nubi, dietro la quale scompaiono Totò e i suoi compagni, nientemeno che « la cortina di ferro ». Con una franchezza di cui in un certo senso gli dobbiamo atto, Rondi si schiera apertamente dalla parte di Mobbi: di qui la sua negazione aperta, totale del film. Egli dice in sostanza che bisogna essere contro i poveri di De Sica e di Zavattini, perchè sono poveri tra virgolette e « sotto i cenci sapientemente disegnati dai costumisti di grido occultano forse quella polemica che con la parvenza di certe rivendicazioni proletarie, sostiene invece rivendicazioni di natura più decisamente politica », e che bisogna essere, invece per quei ricchi, perchè « sono ricchi da fiaba, anch'essi tra virgolette e hanno tutta l'aria di rappresentare un sistema economico contro il quale alcuni intellettuali di oggi ritengono ancora intelligente scagliarsi ». Naturalmente De Sica e Zavattini sono per Rondi dei polemisti classisti, falsi perchè « partecipi personalmente del capitalismo ».

« Oggi, »

Da Roma passiamo a Milano. Oggi, che nello stesso numero dedica due facciate con ampia documentazione fotografica per raccontarci come l'America sia scandalizzata perchè a Hollywood si divorzia troppo, ha eredito opportuno sbrigarci alla svelta del film di De Sica, affidandone la critica ad un « Vice ». Il « Vice » presuppone di solito discrezione e umiltà di giudizi. Non è il caso questo del « Vice » di Oggi, che già nel titolo ci avverte come il film di De Sica, al pari di tutte le cose molto attese, deluda. Non è poi che, alla lettura del testo, questa tesi risulti dimostrata, tutt'altro. Si fa la cronaca e basta e, a prima vista, questo potrebbe rientrare nei compiti del « Vice ». Ma quale cronaca! I soliti strizzamenti d'occhio sulle baracche ricostruite (dunque dov'è tutta questa miseria in Italia? dov'è la verosimiglianza nel film di De Sica?), che si estendono questa volta anche sulla nebbia di Milano? Ma quando mai a Milano c'è la nebbia? sembra voler dire il « Vice » di Oggi. Questi meridionali saliti al Nord per denigrare la metropoli lombarda hanno avuto quello che si meritavano: sole e tempo particolarmente mite; la nebbia, la neve, la pioggia le hanno dovute ricostruire, come le baracche. Il film non è tanto di De Sica o di Zavattini quanto di Ned Mann, il truccatore di Hollywood. A quanto pare De Sica

s'è limitato a pagare le giornate alle comparse ed anche questo, sembra, senza equità e sollecitudine.

« L'Europeo, »

I trucchi di Ned Mann debbono aver particolarmente colpito gli anonimi recensori dei settimanali milanesi in rotocalco. « Nemmeno... i trucchi divertenti ottimamente realizzati da Ned Mann, chiamato appositamente dall'America, riescono ad assicurare al film l'importanza che molti si aspettavano ». L'anonimo dell'Europeo non lo dice, ma forse pensa in cuor suo che se da Hollywood fosse venuto Frank Capra in sostituzione di De Sica, o meglio Cecil B. De Mille, le cose probabilmente sarebbero andate diversamente e sarebbero riuscite ad assicurare al film l'importanza che molti si aspettavano. Altrove lo stesso anonimo rassicura il critico dell'Unità sulla destinazione della fuga finale a cavallo delle scope. « Si dirigono tutti verso la porta orientale, la strada che porta dalla Lombardia all'Austria, dall'Austria all'Ungheria e dall'Ungheria finalmente in Russia ». Che bella lezione di geografia ci dà l'anonimo dell'Europeo sostituto del titolare Alberto Moravia! A proposito, perchè tante sostituzioni proprio in occasione di *Miracolo a Milano*? Per quale motivo i vari Solmi e Moravia si sono resi latitanti proprio in questa occasione? Che si tratti di un miracolo residuo di quel birbone di Totò?

« Il Corriere della sera, »

Sempre a Milano, Arturo Lanocita sul *Corriere della Sera* non risparmia critiche, ma non risparmia nemmeno lo spazio (e questo particolare ha il suo aspetto positivo se si pensa al quotidiano per cui Lanocita scrive). Egli ce l'ha con i « barboni », che ritiene « degni di pietà, ma non di solidarietà ». Evidentemente Lanocita, interpretando i desideri del suo quotidiano, pretende maggior chiarezza: meglio sarebbe che i « barboni » De Sica li avesse sostituiti con rappresentanti più qualificati del proletariato. Ma si consoli Lanocita: chi ha voluto intendere, ha inteso lo stesso. Si faccia leggere la lettera che una stenodattilografa ha scritto a Zavattini, informandolo di aver perso il posto per aver difeso di fronte al suo principale *Miracolo a Milano*.

Qualcuno dei nostri lettori potrebbe a questo punto torcere il naso. « E' mai possibile — dirà — che in queste polemiche si venga a parlare della dattilografa che ha scritto a Zavattini, ci si riduca ad una casistica che solo da lontano chiarifica il vero significato artistico del film? ». C'è poco da fare: sembra che questo sia il destino dei film di De Sica. La critica, anche quella che di solito si attiene ad uno studio prettamente



formale (meglio sarebbe dire tecnicistico) dei film presi in esame e che guarda con disprezzo chi osa discutere il loro contenuto, persino quella che si liquefa di fronte a certi virtuosissimi ritmici di montaggio ed isola tutte le opere, consegnandole in un carcere lunare, prive di ogni contatto con il nostro suolo, con la nostra umanità, è usa fare un'eccezione per i film di De Sica: si mette ad esaminare il contenuto, pignolevolmente come se di perizie legali si trattasse e non di semplici film, che han voglia di significare qualcosa. Il cavallino bianco di *Sciucità*; dove mai s'è visto girare qualcosa di simile per le strade di Roma? Il furto di *Ladri di biciclette*; come può la mancanza di una bicicletta inchiodare un operaio ad uno stato di eterna, disperante disoccupazione? Figurarsi poi per *Miracolo a Milano*, ove vi sono i miracoli, i simboli, i «barboni» che volano, il sole di mezzanotte!

#### Ancora "Il Tempo",

E Vittorio Zincone, completando su *Tempo*, l'opera iniziata dal collega Rondi, a commento della cacciata dei poveri dalla zona petrolifera, scrive autorevolmente: « Chiunque ha una minima conoscenza della nostra legislazione mineraria sa che cose di questo genere possono avvenire, forse nel mondo della luna, ma non certamente in Italia ». « Le baracche non sono vere, la nebbia è falso, le leggi minerarie italiane punirebbero Mobbi, se si comportasse così... », questi i sofismi dei profeti del « verosimilismo », cui il « realismo » dà in fondo fastidio. L'elemento poi che desta maggiore preoccupazione è come abbiamo già accennato, il mezzo fatato. Che la colomba sia quella di Picasso, oppure quella evangelica? Rondi, Flaiano propendono per la prima versione, Lanocita e Contini non sanno decidersi per quale delle due; buon per loro che arriva Vinicio Marinucci, assicurando che quella della pace non può essere, non è: la colomba di Lolotta è molto più piccolo e meno fiera. Marinucci è un po' il Pandith Nehru della situazione; in altra parte della sua critica apparsa su *Il Momento*, egli sostiene che le soldatesche del magnate Bobbi hanno una divisa del tutto simile a quella dei poliziotti londinesi. La « Celere » dunque è salva (altrimenti De Sica la parte di Mobbi non l'avrebbe data a Barnabò, bensì a Mastrocinque che ha una vaga rassomiglianza con il nostro ministro degli interni).

#### "Il Messaggero",

La serie dei commenti strani potrebbe continuare. Per esempio, Ermanno Contini su *Il Messaggero*, oltre ad essere in dubbio sulla nazionalità e l'ideologia della colomba fatata, crede ech i poveri di De Sica han-

no scelto « la miseria come suprema forma ebietta, il povero che mangia avidamente un pollo tra l'invidia dei compagni, tradiscano... un'esasperata polemica di classe ».

Fiora si sono presi in esame i critici, per così dire di destra, che si sono dati da di libertà; ciò non toglie però che « le litanie dei medici al letto di morte della vecchia per demolire, ognuno secondo le proprie capacità il bel film di De Sica. E, in verità, essi sono stati i più numerosi e vistosi (fa eccezione probabilmente il solo Carlo Trabucco del *Popolo*, il quale ne è rimasto sinceramente entusiasta, ha dato una interpretazione francescana del film, ha limitato le divagazioni politiche a poche battute sui bicipiti di Erminio Spalla e di Bertazzolo ed alla questione mondiale del petrolio, invitando alla fine il pubblico a vederlo e a discuterlo, non impegnando egli nelle sue lodi che la sua sola impressione). Ma anche a sinistra le incomprensioni non sono mancate e talvolta anche gravi.

#### "Paese",

Gabriella Smith, sul *Paese*, ad esempio, reputa il film « stravagante », anziché « originale », rimpiange Molnar e Oscar Wilde (« che cosa sarebbe divenuta, nelle loro mani, la favola di *Miracolo a Milano?* »), rimprovera ai « barboni » di affidarsi troppo ai miracoli di Totò e di essere poco combattivi. Fortuna che la soldatesca di Mobbi, alluda chiaramente alla « Celere »! (Evidentemente la Smith non è pratica di uniformi inglesi come il collega Marinucci). Dice però alla fine: « Quello che è superiore ad ogni elogio è la regia ». Evidentemente De Sica s'è occupato solo delle soldatesche di Mobbi, il resto lo deve aver fatto un altro.

#### "Paese-Sera",

Alfredo Orecchio sul *Paese Sera* rincara la dose in maniera preoccupante, se la prende con la Repubblica, che egli qualifica con l'aggettivo di « beatificante », e con i suoi « virtuosi potentati », a cui crede sia dedicato il film. De Sica, « già maestro del cinema realista italiano » ha scelto l'« evasione », ha sbagliato l'indirizzo del proletariato andando a trovare i « barboni ». I « barboni » non ce l'hanno abbastanza con Mobbi, bensì soltanto con la nebbia lasciata dalle pompe lacrimogene dei « governativi ». Trasecoleremo se più in sù non avessimo letto queste testuali parole: « I ricchi « veri », quelli che escono dalla Scala, hanno tutti la faccia itterica e certi strambi vestiti da carnevale ». « Che brutta gente », pensa Totò e svignandosela a gambe levate, traversa Piazza del Duomo ». Forse Alfredo Orecchio, assistendo alla proiezione, pensava ad altro o dormiva; certo è comunque che egli non ha neppure capito il soggetto.

MESTOLO



## TEMI DI DISCUSSIONE

### Perchè una favola?

Perchè una favola? Molti si pongono questa domanda ancor prima di vedere *Miracolo a Milano*, conoscendo di *De Sica* gli altri film di chiara tendenza realistica come *I bambini ci guardano*, *Sciucchià*, *Ladri di biciclette*. Dopo aver visto il film la domanda si pone in questi termini: perchè una favola, se la sostanza del film è così profondamente legata alla realtà di oggi in Italia? La risposta più semplice è questa: perchè il soggetto di *Zavattini* è stato scritto in periodo fascista e allora troppe cose non si potevano dire. Ma forse non è una risposta del tutto esauriente. Si può notare che *Sciucchià* e *Ladri di biciclette* restano sostanzialmente denuncia di situazioni sociali, ma non propongono soluzioni. *Miracolo a Milano* ha un « finale » a mo' di favola, ma sufficientemente chiaro. Forse, oggi, scolo per questa via, *De Sica* ha pensato di poter dire certe cose.

### Favola e realismo

Favola e realismo. Quando si legge, in un libro o sullo schermo, la vecchia frase « C'era una volta... » ci si può aspettare di tutto: dai miracoli alle stravaganze, dal paradosso all'assurdo dai simboli alle allegorie. In *Miracolo a Milano* c'è forse tutto questo, ma nondimeno il film affonda le sue radici nella realtà e assue in più momenti (specialmente nei primi tre quarti) a toni di autentico realismo sia pur trasfigurato.

### Perchè tre titoli?

Perchè tre titoli? Totò il buono aveva forse una sua

giustificazione precisa per l'epoca in cui fu scritto ma soprattutto per l'attore cui fu dedicato. Il vero titolo, *Zavattini* lo diede al libro con la fascetta: I poveri disturbano. E tutto il soggetto e il film stanno a dimostrare che quest'ultimo dovrebbe essere il titolo. *Miracolo a Milano* è una dizione tutta esterna, sia riguardo alle considerazioni d'opportunità che possono averla suggerita, sia per quel che riguarda la sostanza del film.

### Ricchi e poveri

Ricchi e poveri. Nella discussione su quelli che possono essere i « valori sociali » del film, uno dei problemi più evidenti è questo: esiste una chiara distinzione « qualitativa » tra i ricchi e i poveri (termini di favola per indicare della nostra attuale società)? *Zavattini* dice che esiste nel film una netta divisione tra ricchi e poveri come soltanto la si può trovare, oltre che nelle favole, nei vangeli e nei testi marxisti elementari. Afferma inoltre — per chi credesse che potendo fare i miracoli quei poveri avrebbero dovuto chiedere lavoro e non fellecce o tubini — che le loro richieste smodate o assurde sono in fondo un riflesso (il « cattivo esempio ») della smodatezza di coloro che li circondano e li opprimono. Il fatto che questi ultimi non siano assurdi deriva dall'organizzazione che essi sono riusciti a imporre agli altri uomini, praticamente legalizzando i loro vizi.

### Il binomio De Sica-Zavattini

Il binomio *De Sica-Zavattini*. E' ormai assodato che esso rappresenta una storia importante nella storia

del cinema come ad esempio il binomio *Carné-Prévert*. Sarà opportuno sollevare la questione, in sede di discussione, anche per evitare i malintesi che possono sorgere sulle esatte proporzioni di questa unione che non lede le qualità dei due artisti, ma le completa e, in un certo qual modo, le esalta. Posto che *Zavattini* è un letterato, spesso geniale, creatore inesauribile di soggetti e di trovate, e che *De Sica* lavora in genere preferibilmente su un tema proposto tende, il diritto di scelta, da altri, riservandosi, s'ined è un'artista maggiormente istintivo, si comprende abbastanza bene il progressivo affinarsi sostanziale e formale del loro film, per quella felice combinazione di invenzione e riflessione, che sta alla loro base. In particolare, dire quel che è di *De Sica* e quello che, invece, appartiene a *Zavattini* in *Miracolo a Milano*, è praticamente impossibile, sia nelle cose meglio riuscite, sia in quelle un po' deteriori. Si potrà soltanto notare, in quanto a difetti, che di *Zavattini* restano presumibilmente alcune trovate e battute di un umorismo un po' astratto e che di *De Sica* ci sembrano proprie invece alcune soluzioni di sapore intellettuale (male assimilato) e qualche allegoria troppo ridonante.

### ERRATA-CORRIGE

A pag. 90 nella didascalia alla foto di *Prudovkin*, alla riga 8 va letto: « opere più importanti della cinematografia... ».



*Questa è l'opera di cui  
mi sento più fiero.*

SAMUEL GOLDWYN

FARLEY GRANGER

*in*

LA PORTA  
DELL' INFERNO

*un film di Mark Robson*  
con Dana Andrews e Joan Evans

R K  
RAD  
FILM





STRANO  
APPUNTAMENTO

atto dalla commedia "La torre  
del pollaio", di Vittorio Calvino.

Regia: D. A. Hamza  
Fotografia: M. Scarpelli  
Musica: Lavagnino  
Interpreti: Umberto Spadaro, En-  
zo Staiola, Rossana  
Podestà  
Produzione: Ardire Film  
Distribuzione: Minerva







# Dio ha bisogno degli uomini

il film di JEAN DELANNOY

con **PIERRE FRESNAY**

MADELEINE ROBINSON - DANIEL  
GELIN - SYLVIE ANTOINE BALPÈTRÉ  
JEAN CARMET - MARCELLE GENIAT  
e con ANDRÉE CLEMENT  
e JEAN BROCHARD



GRAN PREMIO O. C. I. C.  
PREMIO INTERNAZIONALE  
all' XI Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia

Distribuzione **LUX FILM**