

FILMCRITICA

mensile della federazione italiana dei circoli del cinema

Direttore EDOARDO BRUNO



GERMI GIRA "LA CITTÀ SI DIFENDE.,

LIRE 100 **4**

De Santis, Ivens, Sadoul,
Strand, Aristarco, Barbaro,

FILMCRITICA

VOLUME 1°, numero 4

marzo-aprile 1951

SOMMARIO

E' IN CRISI IL NEOREALISMO?	De Santis	109
IMPORTANZA DEL REALISMO	Barbaro	113
CONTRO OGNI VIOLENZA	Contini	118
IVENS IN ITALIA	Ivens	119
NATIVE LAND E IL DOCUMENTARIO AMERICANO	Strand	122
NOTA A « NATIVE LAND »	Viazzi	124
IL SURREALISMO NEL CINEMA	Sadoul	128
A PROPOSITO DI « L'ARTE DEL FILM »	Aristarco	132
L'ETA' INGRATA DEL CINEMA	Tosi	136
CANNES E VENEZIA	*	138
I FILM	Bruno	139
VITA DEI CIRCOLI		143

I disegni sono di Vespi gnani e Cagnacci



Direttore e redattore capo Edoardo Bruno

Gli articoli pubblicati non impegnano necessariamente la F.I.C.C.
Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma
Redazione: via Nazionale, 46 - tel. 480.972

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1.000; per l'Estero L. 2.000
Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033 o presso le Segreterie dei Circoli del Cinema - Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 16-10-1950

Distribuzione: Co.di.ger.

IN COPERTINA: Fausto Tozzi, ex aiuto regista e sceneggiatore, ora attore; Pietro Germi e la piccola Patrizia Manca in un esterno di « La città si difende » con Gina Lollobrigida, Renato Baldini, Cosetta Greco, Paul Muller, e con la partecipazione di Tamara Lees.
(Prod. Cines - Distrib. Variety)

FILM CRITICA

mensile della federazione italiana dei circoli del cinema

E' IN CRISI IL NEOREALISMO?

di GIUSEPPE DE SANTIS

DA qualche tempo e da più parti, si parla di una « crisi » del cinema neorealista italiano. C'è chi ne prospetta, a brevissima scadenza, l'esaurimento e la fine e chi, addirittura, ne ha già celebrata la sua messa funebre.

E' un fatto però che mentre si discute così ampiamente e a tutta orchestra di questa « crisi », i film della tendenza neorealista proprio in quest'ultimo periodo vanno sempre più affermandosi non soltanto fra quelle masse popolari alle quali il neorealismo è stato sino ed ora legato con i suoi problemi e il suo contenuto ma anche tra quella parte di pubblico che si era mostrato all'inizio distratto e quasi indifferente di fronte alle maggiori opere del cinema italiano.

Tutto ciò è tanto vero che, nonostante le cosiddette « crisi », i produttori italiani ancora non hanno dichiarato guerra alla tendenza, e non certo per mecenatismo: gli incassi di quella serie di film che vanno da *Roma città Aperta* a *Ladri di biciclette*, da *Vivere in pace* al *Bandito*, da *Riso amaro* a *In nome della legge*, dimostrano che sia sul mercato nazionale che sul più vasto mercato internazionale il neorealismo ha costituito un ottimo investimento di capitali.

Vale la pena anche di ricordare tutti quei casi di apparente, primitivo insuccesso, che avrebbero potuto disarmare i produttori, e che poi si sono invece rivelati, nel ciclo com-

pleto di sfruttamento nazionale ed internazionale, come un ottimo affare.

Immemori di tutto ciò alcuni pennivendoli si sono affrettati a decretare una pretesa catastrofe commerciale di *Miracolo a Milano* quando ancora questo film deve iniziare il suo giro entro quel circuito delle seconde, terze e quarte visioni; che nello sfruttamento totale di un film sul mercato nazionale incide per la non indifferente percentuale dell'80% e più; per non parlare degli incassi che possono venire al film dal suo sfruttamento sul mercato internazionale dove il nome di un artista come Vittorio De Sica e Zavattini è sigla di sicuro successo.

Questi stessi pennivendoli, portavoce della stampa più conformista, dissertando poi, sempre a proposito di questo film, sul terreno critico-estetico, hanno parlato di « involuzione » del neorealismo e quindi della sua morte. *Miracolo a Milano*, secondo costoro, ne costituirebbe il più triste e definitivo epitaffio. Proprio in questi giorni De Sica inizia, con un normale apparato produttivo, il suo *Umberto D.*, in barba alle menzogne interessate della stampa e fedele ai principi che lo hanno guidato fin qui nel suo lungo e glorioso cammino di regista; e a giudicare dalle opere in fase di elaborazione o di realizzazione di tutti i registi che si è soliti classificare entro la tendenza neorealistica, nessuno dimostra di am-

mainare bandiera per queste catastrofiche profezie dei «crisiologi».

E' comunque indispensabile, per sgombrare il campo dagli innumerevoli equivoci, identificare una volta per tutte, nella persona e nella psicologia, coloro che hanno aperto il discorso su questa ipotetica «crisi» del neorealismo.

Per obiettività storica dobbiamo dire subito che in prima linea fra i «crisiologi» sono coloro che sempre hanno voluto, in malafede, denunciare la tendenza migliore del nostro cinema come una manifestazione denigratoria dell'Italia; una manifestazione che presenterebbe il nostro Paese in condizioni miserande e indecorose. E' inutile dire che costoro, oltre ad avere una angusta concezione della cultura e dell'arte, manifestano in tal modo un ottuso sciovinismo e nostalgia di spirito littorio. Il «ventennio» si contraddistinse proprio per l'imposizione agli artisti di ignorare l'Italia vera di quel tempo, scalza e affamata, e di celebrarne, invece, i vuoti ed altisonanti orpelli. Non credo che valga la pena di polemizzare con questo tipo di «crisiologi»: la storia della cultura e dell'arte li ha cancellati da tempo dalle sue pagine.

Ma c'è un'altra categoria di «crisiologi»: quelli che usano giudicare i film guardando prima di tutto alla loro forma più che all'insieme del film stesso. Sono coloro che vivisezionano un film in particelle infinitesimali, e parlano di «squilibri di inquadrature», di «ritmo interno» e di «dinamica esterna», e poi dimenticano per tutto ciò, di indagare sul significato più urgente di un film, quello che ne costituisce il valore umano e poetico, ne compone la sostanza e da cui traggono radice i suoi stessi valori figurativi.

A questa categoria non possiamo negare l'attributo della buona fede e l'onesta esigenza di una ricerca critica.

Qualche volta, molto sbrigativamente, questa categoria è stata classificata come quella dei «patiti del cinema», e dietro lo schermo di questa ironica classificazione ci si è rifiutati di discutere con essa, di iniziare un dialogo che in qualche modo servisse a chiarire gli equivoci per raggiungere insieme, alla fine, un comune obiettivo: la difesa dei valori nuovi e universali conquistati dal cinema italiano di avanguardia.

Con questo articolo noi ci auguriamo che tale dialogo possa aprirsi e costituire la base di un reciproco scambio di idee e di esperienze.

Noi abbiamo l'impressione che questa seconda categoria di persone si sia imbattuta nel fantasma della «crisi» del cinema neorealistico perché, imboccando il vicolo cieco dell'indagine formalistica, accusano il cinema neorealista di stanchezza, di logorio interno, di monotonia. Essi cioè considerano i contenuti ai quali quel cinema si è finora ispirato ormai

vecchi, anzi stucchevoli. Così facendo perdono di vista le premesse dalle quali il cinema neorealista è nato e si è sviluppato. E' invece soltanto dall'approfondimento critico di queste premesse, a nostro giudizio, che può scaturire un esame sereno e conseguente che ci permetta di conquistare il centro del problema, in tutti i suoi aspetti e nella sua complessità.

Su quale base, infatti, noi, «crisiologi e non», possiamo affermare che il cinema italiano ha costituito l'avvenimento artistico più importante del dopoguerra nel mondo intero?

Ecco una domanda indispensabile, necessaria, per partire da un comune terreno d'indagine concreta. Ed io credo che ad essa si possa rispondere in un solo modo: il cinema italiano neorealista è oggi all'ordine del giorno della cultura internazionale perché esso è prima di tutto un cinema profondamente nazionale.

Nella storia di ogni civiltà — e non pretendo di dire cosa nuova — il messaggio dell'arte è divenuto universale quando ha toccato profondamente le vicende spirituali e umane di un popolo, i suoi problemi, le sue aspirazioni, e le sue crisi, le sue miserie e le sue speranze, le sue sofferenze e le sue conquiste.

Non credo che si debba attribuire al caso la fioritura improvvisa e così rigogliosa del nostro cinema. Non a caso, infatti, essa ha coinciso con la nostra guerra di liberazione nazionale, una guerra, in cui gli uomini migliori di ogni classe e di ogni fede ristabilivano il sentimento della libertà e dell'onore. Ma fu una guerra, soprattutto, il cui significato più preciso è da ricercarsi nel fatto che il popolo lavoratore, gli uomini semplici, con uno slancio nuovo, con il loro sacrificio, con la loro forza di ribellione e le loro vittime, si sono imposti come protagonisti della storia e dei destini del nostro Paese. In questa nuova fase del nostro Risorgimento, il movimento di liberazione nazionale fu talmente spontaneo e impetuoso che del suo spirito furono investiti tutti i settori della vita italiana, non escluso quello della cultura.

Ecco una verità umana che diviene verità dell'arte.

Il cinema fece sua questa verità raccogliendo quei contenuti che la nuova realtà della vita italiana gli proponeva.

Così, mentre le strade d'Italia si popolavano di partigiani, di reduci, di sfollati, di disoccupati, di lavoratori in lotta per il loro avvenire, e le conseguenze delle guerre fasciste mostravano il loro tragico e miserando aspetto nei volti degli orfani, delle vedove e di tutti coloro che più avevano sofferto: questi personaggi, con i loro drammi, apparivano, più o meno fedelmente ritratti, sugli schermi dei cinematografi.

Allora vedemmo quegli attori che una vol-

ta parevano destinati ad unico cliché, spogliarsi del frac e degli abiti di buona marca, per vestire panni più umili, autentici, la sdrucita divisa del reduce o la tuta dell'operaio vedemmo i registi andare con sollecito amore per le strade a cercare quegli stessi operai, quegli stessi sciusi, quella stessa povera gente perchè essi stessi con i loro volti narrassero le loro storie disperate.

Così quei saloni, quelle fughe di stanze fredde e decorative di un tempo, quelle fughe di viali nei parchi scomparvero nel fumo delle macerie; e finalmente sugli schermi si fecero avanti, vive e reali, le modeste abitazioni, i tuguri, i rifugi nelle cantine tra le rovine dei bombardamenti.

Tutta una umanità scarmigliata e dolente che impose alle commosse platee di tutto il mondo non pietà, ma indignazione e rispetto.

Che vuol dire tutto ciò?

Al di là di ogni considerazione puramente estetica, e per trovare il significato specifico di tale avvenimento, ciò vuol dire che l'obiettivo della macchina da presa — come quello della storia — registrava lo spostamento delle forze motrici della vita italiana: l'obiettivo si spostava da una visione unilaterale del mondo borghese (cui soltanto e superficialmente il fascismo aveva concesso diritto di cittadinanza nelle narrazioni cinematografiche del ventennio), per fissare un altro mondo più vasto, il mondo degli umiliati e degli offesi.

Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria la vicenda del nostro cinema, che della sua esperienza ha arricchito, con segno particolare, tutta la cultura italiana.

Tale vicenda ci dimostra, anche da un punto di vista più strettamente artistico, che il mondo degli umili, essendo stato al centro della lotta per la liberazione nazionale e avendone caratterizzato con il suo stesso sangue il movente e l'impeto, non poteva non imporre con la forza della realtà i suoi contenuti. Li impose ad uomini che non erano di una sola fede politica, a registi che erano e sono uomini di ogni educazione, di ogni esperienza culturale.

Proprio questi uomini di diversa formazione, e di così varia natura trovarono una singolare concordia di intenti, una profonda unità d'azione in forza di quei contenuti, dando così vita a quella tendenza che va sotto il nome di neorealismo.

E credo sia istruttivo per tutta la cultura italiana rilevare la fecondità di una simile posizione unitaria, di un simile accordo spirituale. Istruttivo perchè è proprio in virtù di tale conquista che i nostri registi sono riusciti a radicarsi nella realtà quotidiana della vita del nostro Paese.

E' per il complesso di tutte queste ragioni che oggi possiamo parlare, come abbiamo pre-

messo, di un cinema a carattere profondamente nazionale.

Perciò il merito è prima di tutto il merito di chi ha saputo rinnovare le fonti di ispirazione della cultura italiana, pure attraverso la varia impronta personale, la diversa interpretazione che ciascuno di essi ha dato alla tendenza.

Questi sono i dati essenziali per giudicare il fenomeno nel suo complesso, questa è la grande conquista del cinema italiano che nessuna disquisizione formalistica potrà mai cancellare. Registriamola questa conquista, e vedremo che alla sua luce ben pallida cosa sembreranno le ricerche sul « ritmo interno », sul « dinamismo esterno », e sulle altre diavolerie del genere, in base alle quali si è voluto parlare di « crisi ». Se si accetta questa piattaforma, che è poi quella consacrata dalla storia, allora la discussione potrà progredire e siamo noi stessi a riproporla.

A sei anni di distanza dal suo inizio, la tendenza neo-realista ci offre un panorama così vasto e ben definito che è possibile arrischiare qualche osservazione e qualche ipotesi per il futuro.

E' lecito, anzi doveroso, chiedersi quali sono le prospettive che stanno dinanzi al nostro cinema d'avanguardia, quali sono le strade verso cui possono continuare a progredire i nostri registi d'avanguardia. Qui occorre giudicare onestamente ma anche rigorosamente; occorre, soprattutto, considerare le vie per le quali questi registi sono arrivati alla rappresentazione della realtà italiana. Si può subito rispondere che, nella produzione più strettamente ispirata alla guerra di liberazione nazionale (*Roma città aperta*, *Paisà*, *Il sole sorge ancora* e qualche altro esempio) i registi svilupparono i temi di un movimento di lotta, guardando alla collettività nel suo processo di sviluppo dialettico e considerando gli uomini e le loro storie non come individui, come casi singolari, bensì come protagonisti di un dramma generale.

Invece la maggioranza degli altri film quasi sempre hanno rappresentato un mondo dove solamente gli interessi di specie sentimentale erano al centro d'ogni vicenda drammatica. E' proprio tale specie sentimentale che non consentì ai registi di questi film di andare oltre l'inchiesta intorno ad un determinato ambiente, di darci la documentazione di un problema grave e urgente, di fare la denuncia di una condizione umana. E' vero che essi così facendo raccoglievano onestamente il messaggio della storia e lo riproponevano alla gente distratta, ma è anche vero che di tale messaggio essi coglievano soltanto alcuni aspetti parziali, non coglievano il contenuto totale della realtà italiana con quelle vie di uscita, e quelle soluzioni indicate dagli stessi ambienti e dagli stessi strati sociali che si voleva

rappresentare sullo schermo. Infatti, come sempre avviene nella creazione artistica, è da una visione più generale della vita che l'artista può ricavare osservazioni, suggerimenti, soluzioni di interesse più ampio non limitato agli angusti confini di una indagine di natura esclusivamente psicologico-sentimentale.

Tali confini rischiano di far vedere all'artista il suo personaggio come isolato e fissato in un cliché immutabile. Guai, noi diremmo, se il cammino in avanti dello sconfitto operaio di « *Ladri di biciclette* », e quindi quello dell'artista, non fosse lo stesso di tanti altri operai che nella realtà della storia d'Italia percorrevano le stesse strade di Roma, non fiaccati dal pessimismo o dal fatalismo, ma impegnati nella lotta per conquistare un lavoro purchessia.

Guai se il minatore siciliano restasse alla nuda disperazione per la chiusura delle miniere e rinunciasse, evadendo, alla lotta nel momento stesso in cui tante altre migliaia di suoi compagni nella realtà della storia d'Italia si battono a denti stretti per la salvezza delle stesse miniere.

Ciò vuol dire che se film come *Ladri di biciclette* o *Il cammino della speranza* hanno rappresentato una nobile testimonianza artistica, una coraggiosa denuncia delle ingiustizie sociali, entrambi questi film impongono all'artista stesso di superare la denuncia per affiancarsi a quel passo inesorabile della storia che i loro stessi personaggi invocano per potere progredire, andare avanti e sviluppare la lotta contro le ingiustizie.

Ecco il compito che sta oggi dinnanzi agli uomini migliori del cinema italiano se essi vogliono svilupparsi in modo conseguente se essi vogliono allargare la visione del mondo contenuto nei loro stessi film, se essi vogliono trarre tutte le conseguenze imposte da quella premessa che hanno costituito il fatto nuovo della loro arte e prospettare tutti gli orizzonti aperti da quel mondo sul quale si sono affacciati per conquistare definitivamente e

totalmente quella realtà dentro cui la massa delle loro creature, umiliate ed offese si muove. Questi e non altri sono i termini del problema. In un domani in cui lo sviluppo da noi auspicato non dovesse verificarsi, i nostri amici crisaioi ci sentiranno parlare, soltanto allora, dei pericoli di una crisi della tendenza neo-realista. Oggi no, e quanto siamo venuti dicendo dimostra, al contrario, una grande fiducia in ciò che si è fatto. La parola definitiva spetta certamente ai registi. Saranno le loro opere che ci diranno quanto essi siano rimasti conseguenti a sé stessi. Ci conforta l'esempio di Vittorio De Sica, che con *Miracolo a Milano* ha dimostrato di essere andato avanti nella denuncia di quelle ingiustizie contro cui aveva cozzato il suo protagonista di *Ladri di biciclette*.

Molte riserve, ovviamente, potrebbero essere avanzate anche sul contenuto di lotta di *Miracolo a Milano*, ma nessuno potrà negare a De Sica di avere allargato i termini del conflitto umano e sociale denunciato nei suoi precedenti film. De Sica non si è fermato, per essere fedele alla sua natura di artista. E nemmeno noi possiamo fermarci, dinnanzi a tale nobile posizione, a discutere sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto: tutte cose sulle quali magari potremmo essere d'accordo coi nostri esacerbati puristi; tutte cose, però, che ben esiguo rilievo prendono nel giudizio complessivo, nel giudizio storico-critico dell'opera.

Auguriamoci che anche gli altri registi sentano la stessa esigenza e continuino ad essere fedeli alla loro personalità di artisti. Sino a che essi sapranno camminare con quel passo originario che ha illuminato le loro opere, rifiutando la corruzione e le intimidazioni degli ambienti interessati, il cinema italiano d'avanguardia, questo glorioso capitolo della nostra cultura e della nostra arte, non potrà mai chiudersi o segnare il passo della crisi.

GIUSEPPE DE SANTIS

DIBATTITO

su il cinema e i giovani

Con questi due articoli, di Umberto Barbaro e di Ermanno Contini, proseguiamo nell'inchiesta sul cinema e i giovani iniziata nello scorso numero con gli interventi di Chiarini e di Ojetti. Contiamo di proseguire nei prossimi numeri con altri articoli dato l'interesse suscitato soprattutto presso i giovani e l'attualità della discussione



BARBARO: importanza del realismo

RELEGATI convenientemente in cantina i frutti pur faticati, delle ricerche erudite sulla preistoria del film, presupponendo cioè che siano già state bastantemente districate le questioni inerenti alla invenzione del cinematografo, e già dato a Cesare quello che è di Cesare in fatto di priorità e di preminenza nei singoli apporti e perfezionamenti per la creazione delle complesse apparecchiature del film: a Marey, a Edison, ai fratelli Lumière e ai fratelli Skladanowski, rifattici alla *Magia Naturalis* di Giacomo della Porta, già incontrato con profitto nei campi del teatro e delle arti figurative, e a Padre Kirker e al mio forse trisavolo veneziano, il dotto e simpatico Daniele Barbaro, la cui *Prattica della Prospettiva* i sovietici hanno recentemente voltato in caratteri cirillici e pubblicato in edizione monumentale; ricordato l'uso della camera oscura fatto dal Canaletto per le sue preziose vedute della regina dei mari, Venezia, e della bella Varsavia di Stanislao Augusto, risaliti all'epoca agitata della Roma di Mario e Silla al grande Lucrezio e al suo *De rerum natura*, e risospintici nella notte dei tempi fin nelle caverne di Altamira a riscoprire i bisonti graffiti su quelle pareti, antecedente preistorico del dinamismo plastico futurista e dei cartoni animati, e soprattutto simbolo di un bisogno antidiluviano, ma anzi di un bisogno di sempre, nell'uomo — quello di rap-

presentare la realtà in movimento — mobilitato cioè dai distretti culturali più lontani e remoti, nel tempo e nello spazio, il bottino di cognizioni indispensabili che direttamente o indirettamente interessano il cinema — e si direbbe quasi tutto lo scibile umano — si può finalmente concludere, con tranquilla coscienza che ciò che interessa nel film, in quanto tale, è il suo essere arte. Conclusione che non significa affatto un restare con un palmo di naso a stringere un pugno di mosche, ma proprio invece essersi muniti della sola lanterna utile a rischiarare tutti i problemi della cosiddetta *filmologia*, del solo strumento essenziale quale introibo ad ogni serio studio cinematografico.

E' dunque sempre un errore, anche se talvolta un errore generoso, quello che propone di studiare il film prescindendo dalla sua artisticità: un errore anche se si vuole indagare un aspetto importantissimo del film, quello della sua utilità o dannosità riguardo agli spettatori, la sua portata sociale. Un errore che nasce da un'ormai antiquata e retriva considerazione dell'arte, intesa come qualche cosa di assoluto e di assolutamente valido in sè e per sè, dalla quale sarebbero alieni, anche se spesso vi sono commisti, elementi pseudoartistici, concettuali o pratici. Errore nel quale, stranamente, è caduto anche Béla Balázs (« nel film l'arte non è nemmeno la cosa più importante ») contraddicendo quella più moderna e più giusta teoria estetica che lui stesso ha tanto auspicato e alla creazione della quale ha dato tanti e tanti contributi e tante suggestioni.

Secondo questa più moderna e più sana teoria l'arte è proprio rappresentazione della

realtà in movimento cioè *realismo*. Il realismo non è dunque una tendenza artistica, che dipenda dal particolare temperamento o dalle particolari condizioni sociali dell'artista seguire o non seguire, ma è la caratteristica stessa dell'arte. Fuori dal realismo ci sono altre cose che qualche volta sembrano, e che molto spesso particolari interessi tendono a spacciare per arte, ma che arte non sono; e che tutte si riconducono al termine opposto: allo straniamento dalla realtà (sogno, evasione, chimera, divertimento, gioco, piacere o che altro sia). Questa concezione del realismo, che l'identifica coll'arte, includerà anche tutte le tendenze e i generi che col realismo inteso in senso grettamente letterale non hanno niente a che fare — la favola, i componenti misti di storia e di fantasia, e tutte le *trasfigurazioni* della realtà purchè siano motivate e necessarie, purchè, in definitiva, siano un modo particolare, il modo particolare dell'arte, per meglio penetrare, per meglio conoscere e far conoscere la realtà; per cogliere e rendere ciò che è caratteristico in essa. E poichè non si può penetrare e conoscere la realtà per frammenti (chè si cadrebbe nel *naturalismo* — la trache de vie! —) si farà dell'arte solo partendo da un'idea, e sarà la presenza di quest'idea, di questa concezione del mondo, che qualificherà i frutti della fantasia umana artistici o meno. E poichè le idee sono frutti della realtà, ma hanno anche la loro reazione, e talvolta fortissima, sulla realtà e ne accelerano il corso, la arte è da un verso condizionata e determinata, legata cioè ad un'epoca, espressione di una particolare realtà, e dall'altra è proiettata verso il futuro, anticipazione e contributo alla creazione di un'epoca nuova.

Ciò significa che l'arte della nostra epoca è il *realismo socialista*, formula nella quale contrariamente alle incomprensioni, ai fraintendimenti e alle calunnie, c'è posto per tutte le tendenze e per tutte le tecniche, per tutti gli umori persino, che siano propri delle singole persone artistiche. Ma — potrebbe chiedersi — come può esistere realismo socialista là ove esistano ancora le contraddizioni e le lacerazioni della società divisa in classi, dove il socialismo non sia stato ancora instaurato? Là ove non esiste una realtà socialista, come può l'arte, specchio della realtà, esprimerla? E' chiaro che l'arte non potrà esprimere una realtà inesistente: ma potrà auspicarla e preannunciarla, potrà disporre gli animi a desiderarla, ad applicarsi a promuoverla; vuoi con la rappresentazione dei conflitti, delle crisi, delle catastrofi e delle guerre cui è condannata la società divisa in classi — e sarà allora una particolare e meno alta forma d'arte, quella in cui l'elemento determinato è più forte di quello determinante: sarà realismo sì, ma soltanto *realismo critico*; vuoi stimolando ed esaltando la fantasia verso l'affrancamento

dalle classi, dall'alienazione e dallo sfruttamento dell'uomo, e potrà allora dirsi con diritto *realismo socialista* (1).

Alla creazione di questa estetica nuova, la quale salva non solo, ma rivendica, tutte le parti vive, tutte le affermazioni valide, delle estetiche passate, ha dato grande impulso e approfondimento, la nuova arte del film. La quale, pur nella sua singolarità e con la peculiarità dei suoi mezzi espressivi, ha saputo respingere l'allettamento capzioso e la pretesa ad una estetica autonoma, che l'avrebbe posta oltre il novero delle sue consorelle, maggiori solo per età. E, affermandosi come arte, si è affermata inscindibile dall'idea che esprime e inscindibile dall'azione pratica che esplica. In quanto arte di collaborazione il cinema necessità di una idea, o tesi, formulata consciamente che renda possibile questa collaborazione; e in quanto arte fortemente suggestiva il cinema non resta mai senza lasciar traccia sullo spettatore.

L'opera d'arte va dunque sempre vista nei rapporti col suo pubblico che tale la riconosce, che come tale l'apprezza o che anche solo ne subisce l'influenza e viene ad esserne in maggiore o minore misura trasformato. Perciò

(1) Con questo credo di aver completato la mia risposta al problema di una revisione della critica cinematografica sollecitato da Aristarco: a me sembrò e sembra (a parte altre e marginali considerazioni largamente servite da questa stessa rivista ai lettori) che, posta nei termini in cui è stata posta, la discussione non abbia ragione di protrarsi. Una revisione critica va condotta sulla linea dell'abbandono delle posizioni teoriche dell'idealismo. Tanto è vero che il problema reale è questo che le più ragionevoli risposte tendono a ricondurre: Chiarini per negare la mia tesi restando sentimentalmente attaccato, e a me sembra, esteriormente attaccato, alle sue vecchie posizioni teoriche, Fernando di Giammatteo esplicitamente respingendo l'estetica idealistica non però per ricadere nell'estetica marxista, Vito Pandolfi accusando di provincialismo la cultura cinematografica italiana; accusa che veramente non le tocca se per non esserlo deve rifarsi, come egli propone, a Husserl a Jaspers, a Dewey e non ricordo più a chi ancora. Dove mi sembra che il desiderio di sfoggiare larghezza di informazione abbia giocato a Pandolfi un brutto tiro: che se l'estetica cinematografica si mettesse all'ombra delle personalità che egli cita non potrebbe che divenire estetica del fascismo, almeno delle attuali camuffate forme di fascismo. Con quale vantaggio non è chi non veda. Ma, a parte le valutazioni di semplici accenni marginali nelle risposte, queste mi confortano a pensare di aver effettivamente centrato il problema.



Una suggestiva inquadratura di « La vita riprenderà » (tit. provv.) di Sergio Grieco. Il film è interpretato da Carla Del Poggio, Andrea Checchi e Ermanno Randi con la partecipazione di Marina Berti. (Produzione Sauc - Distribuzione Urania)

proposi di studiare e giudicare le opere d'arte significherà anche non prescindere da questo rapporto, significherà studiarle e valutarle non solo come portatrici di un'idea, nel clima storico che le ha determinate, ma studiarle anche nella loro portata sociale, nell'efficacia maggiore o minore che esse hanno nel contribuire a creare un nuovo clima storico, una nuova storia. Indagini che non sono affatto estranee alla definizione del valore artistico delle opere ma proprio la base e l'essenza stessa di questa valutazione.

E possiamo anche concordare con coloro, e son molti, che affermano e ripetono che le vere opere d'arte non sono mai dannose; ma a condizione che ciò non significhi che esse sono indifferenti alle idee e prive di pratica utilità, possiamo, in altri termini, convenire che l'arte non è mai antieducativa, a condizione che ciò significhi che essa è sempre educativa, che il suo dar forma alla vita significa soprattutto darle una *norma*.

Indagare sul valore educativo e formativo dell'arte sarà allora non solo lecito ma necessario. L'opera d'arte non è una stella fissa che splende di luce propria indifferente a ciò che illumina. Perciò considerare l'arte nelle idee che esprime e nella portata sociale significa non prescindere dall'artisticità, ma determinarla.

Considerando l'arte nel suo rapporto col pubblico, dobbiamo anche premettere che quando si parla di arte s'intende che essa nel suo concetto abbraccia e include anche la non arte: nel senso che il film brutto, ad esempio, è un conato abortito verso l'arte anche se produttore e regista si son proposti scopi unicamente affaristici nel realizzarlo; che un brutto quadro è pur sempre un quadro e non un pezzo di tela o una tavola.

Per intendere quella che può essere la portata sociale dei film e in particolare il loro valore o disvalore educativo, può esser utile meditare su di un fatto che, sebbene assai ben noto, non ha provocato quelle utili deduzioni che, a mio avviso se ne possono trarre: ed è che i migliori film italiani di questi ultimi anni, i film neo-realisti, non hanno avuto in patria al loro apparire quel successo che vi ottennero posteriormente, e si direbbe di rimbalzo, dopo i loro successi internazionali. Questo fatto dimostra che bisogna, nel valutare i film, tener conto della disposizione dell'animo degli spettatori. Disposizione che è particolarmente importante quando si tratti di un pubblico particolarissimo come, ad esempio, quello dei ragazzi.

Il pubblico cinematografico in genere va a vedere un film sapendo in precedenza non tanto quello che il film ammanirà loro (un po' di riflessione potrebbe, nella maggior parte dei casi, far prevedere anche questo) ma il piacere che lo spettacolo produrrà in loro;

ed anche che tipo di piacere: una consolante commozione, se si tratta di un dramma e una tensione e una sospensione dell'animo finalmente scaricata in un lieto fine, previsto eppure desiderato al punto da temere per tutto lo spettacolo che possa non avverarsi, o una serie di sberleffi e di situazioni assurde ma irresistibilmente comiche. L'abituale disposizione dell'animo dello spettatore si compendia nel suo desiderio di film *divertenti*, che comprendono, come è noto anche quelli terrificanti o *larmocianti*. Abituato a quel divertimento, cioè a quel piacere, il pubblico italiano è rimasto deluso di non averlo provato alla visione dei film neo-realisti e li ha giudicati cattivi film; giudizio che diffuso rapidissimamente, come sempre avviene per i film ha determinato il primo insuccesso di quei film. Ma le notizie dei trionfi di quella produzione sugli schermi stranieri e (subordinatamente) il bene che la critica ne ha detto, hanno indotto molti spettatori a tornare a rivederli o, nella maggior parte dei casi, ad andarli a vedere: e ne è



« Le sang d'un poète » ovvero un esempio di film fuori da quel realismo che Barbaro considera come la caratteristica stessa dell'arte

nato un diverso giudizio. Un giudizio che è dipeso da un diverso atteggiamento, da una diversa disposizione dell'animo del pubblico: andiamo a vedere che cosa c'è di straordinario in questi film, non vuol dire aspettarsi davvero qualche cosa di straordinario, non significa di necessità essere fiduciosi e cordiali, può anche significare essere scettici ed ostili. La differenza sta in un atteggiamento sia pure rudimentalmente critico succeduto ad un atteggiamento del tutto abbandonato, del tutto acritico.

Non è una grande scoperta: dinnanzi all'arte questi sono i due possibili atteggiamenti del pubblico e lo ha detto stupendamente Chateaubriand: «La musique tient le milieu entre la nature materielle et la nature intellectuelle; elle peut depouiller l'amour de son enveloppe terrestre ou donner un corps à l'ange; selon les disposition de celui qui l'écoute ses accords sont des pensées ou des caresses». (Ch. *Vie de Rancé IV*).

Gli spettatori di film vanno al cinematografo per averne delle *caresses*. Sono felici di piangere alla morte della signora delle camelie, che è poi nientedimeno che la morte di Greta Garbo, consigliano di andare a vedere il film di Totò che fa sbellicare dal ridere, e non mancano di aggiungere tuttavia che è una stupidaggine, tremano di ansia ai più vietati finali alla Griffith, e subiscono senza riserve il *thrill* dei film gialli, di gangster, di ladri gentiluomini, di poliziotti dilettanti.

Caresse chiarisce assai bene che genere di piacere è quello di questi amatori volgari. E' l'eterno atteggiamento dei passeri che volavano a beccare le ciliegie dipinte; ma come tutti ricordano quella storiellina passata attraverso il vaglio di Hegel e di Goethe (cfr. «della verità e della verosimiglianza delle opere d'arte») paragonata cioè alla storia della scimmietta allevata da uno scienziato, che beccava i brutti disegni raffiguranti scarabei di un trattato di storia naturale, ha chiarito definitivamente che ciò che dalla storia si può ricavare è solo il fatto che «quegli amatori erano passeri» o «scimmie». Ha chiarito (a Edgar Poe, cfr. i «Marginalia») che la tendenza che copri quelle ciliegie non bastò a velarne l'antiartisticità. Qui Poe, *selon la disposition* del pubblico di uccelletti, giunse a giudicare del valore dell'opera e a negare questo valore: opera antiartistica perchè volta a soddisfare un bisogno fisico, nel caso: mangiare.

E come i film potrebbero soddisfare similmente bisogni fisici? Dare il piacere delle carezze o il gusto dei cibi? Mediante una operazione psichica che ha fatto più volte identificare il film con il *sogno* (da due scrittori che sono agli antipodi tra di loro: Hoffmannsthal sono agli antipodi tra di loro: Hoffmannsthal ed Eremburg).

Già Bossuet diceva dello spettatore di teatro: «Que veut leur Corneille avec son Cid, sinon qu'on aime Chaméme, qu'on adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui quand il est dans la crainte de la perdre et qu'avec lui on s'extime heureux lorcequ'il espère de la posséder?» (cfr. *Maximes et reflexions sur la comédie*).

Lo spettatore è dunque in una posizione critica che è condizione per ottenere la soddisfazione di un particolare bisogno, il piacere di questa soddisfazione sognata, che si attua mediante una sostituzione di persona, mediante l'identificazione dello spettatore con l'eroe della vicenda. E' un processo noto, anche senza risalire alle severità di Bossuet a tutta la letteratura popolare che lo provoca negli spettatori. Ed è un processo che nel cinema, per la sua speciale natura e per i suoi mezzi tipici, è potenziato al massimo (si pensi alla *inquadratura soggettiva*, si pensi al buio della sala, all'attenzione concentrata su di uno schermo luminoso su cui si muovono, più o meno ritmicamente immagini e forme e così via).

E se ne dedurrà che il cattivo film è quello che provoca al massimo questo processo di identificazione, questo annullamento della personalità, questa evasione in mondi fantastici, dove le insoddisfazioni si placano, i torti si raddrizzano, la giustizia trionfa. Il cattivo film è quello che soddisfa questi ingenui bisogni di riposo, di svago, di sogno, bisogni comuni alla maggior parte degli spettatori cinematografici. E bisogni che il cinema non solo soddisfa, ma tende a provocare e a moltiplicare.

Come si soddisfano questi bisogni? Con mezzi tecnici studiati e calcolati, che si traducono in una normatività tecnica quasi infallibile. Il film di evasione è anche il film formalistico, anche se la sua trama è delle più aggrovigliate e dense.

E perchè allora preoccuparsi di conoscere la disposizione d'animo con cui i ragazzi vanno al cinematografo? I ragazzi vanno al cinematografo come gli adulti, che non si vergognano di rifarsi ragazzi nel buio delle sale. Facendo tacere ogni spirito critico e in caccia di una meschina soddisfazione di meschine aspirazioni, subscoscienti.

Dove esiste una produzione cinematografica artisticamente e moralmente degna, non si fa divieto ai «minori di sedici anni» (o di quattordici) a frequentare i cinema per adulti, anche se si producono in copia film specialmente destinati all'infanzia. Ed è l'Unione Sovietica, dove nel campo cinematografico si è combattuta ed eliminata la produzione di evasione, la produzione formalistica, la produzione cosmopolitica. E dove gli spettatori assistono a film che parlano alla loro sveglia coscienza e non solleticano il loro subscosciente.

UMBERTO BARBARO

CONTINI:

contro ogni violenza

Ogni volta che mi capita di vedere un film poliziesco o di «gangsters» non posso reprimere un senso di preoccupato allarme pensando che quel film sarà visto da decine, da centinaia di migliaia di ragazzi attirati dalle emozioni di uno spettacolo particolarmente gradito alle loro inclinazioni per il romanzesco. Nel sentire giustificata, se non proprio esaltata, la psicologia dei delinquenti, la loro intolleranza per la legge, il loro disprezzo per ogni sentimento e per l'onestà, il loro pseudo codice d'onore, la loro freddezza, il loro coraggio; nel seguire la facile fortuna che arride agli imbroglioni e ai prepotenti aiutati dalla ricchezza, serviti da fedeli guardie del corpo, compensati dall'amore di belle donne, spesso imperseguibili dalla stessa giustizia; nel vedere come sono minuziosamente descritte la preparazione di piani criminali e l'esecuzione di delitti quasi perfetti da parte di bande protette da autorevoli connivenze e spalleggiate da esperti avvocati; nell'assistere a come viene suggestivamente decantato, attraverso l'eroe-protagonista, un malinteso individualismo che porta all'omertà, alla sopraffazione, all'arbitrio, alla violenza e a quell'istinto di farsi giustizia da sé che è uno dei più naturali e insociali impulsi dell'uomo; nel rendermi conto, insomma, che tutto questo si risolve in una pericolosa scuola di delinquenza, non posso fare a meno dal pensare ai guasti che simili film provocano negli animi di adolescenti la cui coscienza e la cui disciplina morale non sono ancora consolidate e non oppongono perciò valida difesa a tanto equivoci allettamenti.

Si dirà che in tali vicende il malvivente finisce sempre per soccombere e il male per essere punito; ciò che salvando la morale, costituisce in definitiva un edificante ammonimento. L'ipocrisia di questo presunto alibi è evidente: quando per i quattro quinti del film si è visto operare e trionfare il male, quando se ne sono suffragate le origini e le lusinghe, quando lo si è visto premiare col lusso e col piacere, con la potenza e con l'autorità, quando intorno ai suoi seguaci e alle loro avventure si è creato con ben dosati effetti di sospensione un'atmosfera di sia pur involontaria ammirazione, a che cosa serve il finale conformista? L'uccisione o l'arresto del bandito non rappresentano la necessaria condanna del male; appaiono piuttosto il risultato casuale di un errore di calcolo o di un momento di debolezza. Lo spettatore semplice, sul quale le gesta del protagonista e

le sue fortune hanno influito con seducenti allettamenti, è sempre disposto a pensare che un po' più di furberia o di energia gli avrebbero assicurata di nuovo l'impunità. Perché, purtroppo, la vera morale di tutti questi film non è che il male viene sempre punito, ma che viene punito quando chi lo commette incappa in uno sbaglio. Che poi lo sbaglio sia fatale e che, prima o poi, conduca il delinquente all'inevitabile resa dei conti, è un ragionamento troppo complesso per essere fatto da ragazzi il cui pensiero non ha ancora l'autonomia critica capace di reagire alle impressioni di una fantasia fin troppo emozionabile.

Da *Scarface* ad *Asphalt jungle* quante lezioni di questo genere sono state impartite agli adolescenti di tutto il mondo con l'ambigua scusa di mostrare in qual modo il delitto porta alla perdizione e alla rovina? Quanti sono i casi di delinquenza minorile che in questi vent'anni sono stati stimolati e favoriti dal cinematografo? Ne son pieni gli annuali della cronaca nera e illustri psicologi hanno compiuto studi e statistiche per confermarlo. E, ciò che è peggio, è la constatazione che tanto più il film è bello, tanto più umano è il protagonista, tanto più plausibile e pietoso il suo dramma, tanto più, di conseguenza, sono forti e convincenti le sollecitazioni che i giovani ne ricevono, tanto più pericoloso il contagio che promana dallo schermo. E' vero che l'arte purifica tutto; ma chi non sa, per immaturità, capire l'arte, sfugge anche alla sua opera moralizzatrice.

Di questo inquietante problema (il più importante, mi sembra, di quanti se ne possono incontrare nei rapporti fra cinema e giovani) dovrebbe ormai occuparsi il legislatore. Purtroppo la censura, fuorviata da preoccupazioni più convenzionali, non ha occhi e forbici che per quanto concerne la moralità sessuale con criteri che appaiono oggi quasi ridicoli tanto sono in contrasto con i tempi e con i costumi. E non si occupa di altro. Credo perciò opportuno di approfittare dell'inchiesta di «Filmeritica» per invitare coloro che stanno elaborando l'annunciata legge sul film per i ragazzi, a non trascurare questo aspetto della questione. Se vorranno ridurre, come pare, da sedici a quattordici anni il limite di divieto per certi film di argomento scabroso o contenenti scene ardite, lo facciano pure: noi latini e mediterranei siamo abbastanza precoci per non dover temere la ripercussione di qualche immagine spinta. Ma pensino contemporaneamente se non sia il caso di alzare tale limite ad almeno diciotto anni per i film di «gangsters» e, comunque, per chiedere alla censura una particolare severità verso gli spettacoli di tal genere.

IVENS IN ITALIA

Invitato dalla F.I.C.C. per presentare alcuni tra i suoi film più importanti (sinora noti solo per fama), è giunto in Italia il famoso documentarista olandese Joris Ivens. Pubblichiamo questo breve scritto che Ivens ci ha dettato e che riguarda particolarmente i circoli del cinema.

QUESTO nuovo viaggio «italiano» mi ha dato la possibilità di conoscere uno degli aspetti più positivi della cultura cinematografica italiana degli ultimi anni. Ho conosciuto i circoli del cinema, ho visto al lavoro i giovani entusiasti, ho conosciuto il pubblico appassionato, schietto e combattivo delle vostre operose città. Questi elementi sono entrati prepotentemente nel cinema e sono immediatamente divenuti decisivi. Quando saremo riusciti a rendere ancora più profondi i legami tra i «propagandisti del cinema» e il cinema nella sua complessa organizzazione noi avremo fatto un'opera di vera e propria «creazione» perché avremo consegnato al cinema forze nuove, forze fresche, legate alla vita del popolo, vicine alla realtà della vita.

Tutto ciò mi ricorda un periodo importante della mia esistenza, quando partecipai alla fondazione del circolo «Film - Liga» di Amsterdam. Fu inaugurato nel 1928 con *La madre*, di Vsevolod Pudovkin. Questo film liberò lo spettacolo cinematografico dal torpore profondo in cui le commedie americane già lo avevano piombato. Fu per noi una scoperta sensazionale. *La madre* veniva proiettato in un club di intellettuali, in visioni riservate a pochi amici entusiasti. Davanti a quelle immagini noi tutti ci sentivamo quasi in colpa, perché avvertivamo quanto quel tipo di proiezione, per *La madre*, fosse inutile. Noi eravamo in quattrocento, mentre il film si rivolgeva a milioni, mentre nel film si muovevano milioni di uomini. Era un colloquio che soli non potevamo sostenere.

Ci rendemmo conto che bisognava rivolgerci al popolo, alla gente. Con *La madre* — e come potevamo cominciare meglio? — doveva iniziare un'opera di educazione cinematografica del pubblico.

Educare il pubblico, lottare per il buon cinema, furono quindi i due compiti essenziali del primo circolo del cinema olandese, la «Film-Liga» di Amsterdam.

Conosco anche un'altra fase dell'attività dei cine-club. Non va dimenticato che il documentario *Borinàge* sul famoso sciopero dei minatori belgi fu patrocinato dal «Club de

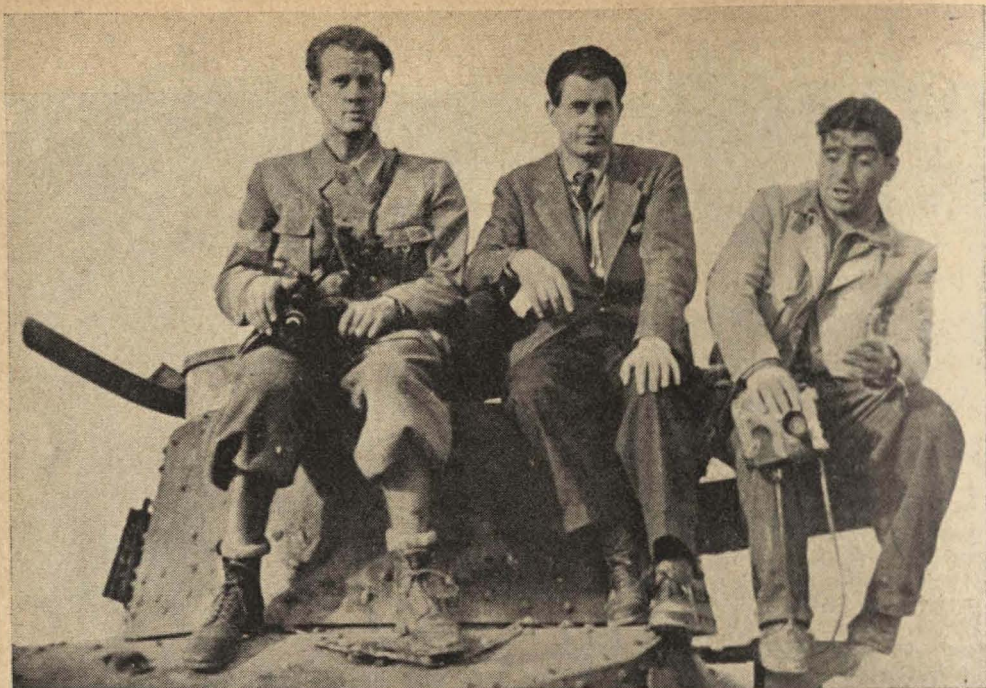


Un interessante documento fotografico del 1932:
S. M. Eisenstein si intrattiene con Joris Ivens
a Parigi

l'écran» di Bruxelles. E si noti che quel film significò una svolta fondamentale nel corso del mio lavoro già allora ben lontano dai primi studi dell'«avanguardia».

Ma queste sono esperienze del passato. Oggi i circoli hanno una funzione ancora più complessa e decisiva, perché più complesso, e decisivo, è diventato il compito che il cinema si è assunto davanti all'umanità. Oggi non avrebbe nemmeno più senso una discussione sul tipo dell'attività dei cine-club. Non avrebbero più senso, infatti, le iniziative volte solo a raccogliere le élites e che ignorassero i più larghi strati del popolo. Quando alcuni tentano di scatenarsi una nuova guerra mondiale, quando una gran parte dei film che si vedono hanno il compito preciso di fare violenza sulle menti semplici del popolo, di deturpare l'intelligenza, quando una parte dei film già incita alla guerra, è assurdo pensare alle cosiddette «avanguardie». Queste, soprattutto, non servirebbero al cinema, non servirebbero all'umanità. I cineclub devono indirizzare attivamente il cinema verso scopi di pace. Ve lo dice uno che ha visto parecchie guerre — come sapete — e che ne ha abbastanza di fare documentari sulla guerra e vorrebbe guardare soltanto alle opere pacifiche del progresso.

JORIS IVENS



Joris Ivens (al centro) con l'operatore olandese John Ferno e il fotografo americano Robert Capa sulla torretta di un carro armato giapponese catturato dall'esercito cinese all'epoca di « Quattrocento milioni », film sulla guerra popolare contro l'aggressione giapponese nel 1938

Un fotogramma di « Indonesia calling » (1946), un documentario sulla lotta di liberazione nazionale del popolo indonesiano





« Il ragazzo dai capelli verdi », (RKO), un film americano sul problema della pace diretto da J. Losey e interpretato da Pat O' Brien, Dean Stockwell e Robert Ryan.

inediti

Native Land e il documentario americano

di PAUL STRAND

*N*ative Land (Terra natia) è uno dei risultati culminanti della tradizione americana del realismo cinematografico che ebbe inizio con i primi anni che seguirono il 1930 dopo la depressione economica del 1929. Questa tradizione era documentaristica nella forma e sociale nel contenuto; non derivava da Hollywood, anzi tutto il contrario. Con inizi veramente modesti e praticamente senza finanziamenti, il movimento documentaristico nacque dall'esperienza di un numero relativamente piccolo di individui che lavoravano indipendentemente da Hollywood, al di fuori dell'interesse e dell'appoggio dell'industria cinematografica. Tuttavia non v'è dubbio che i film che sarebbero stati prodotti nei dieci anni che seguirono, influenzarono grandemente alcune produzioni di Hollywood quali *The Informer* (Il traditore), *Grapes of Wrath* (Furore), *Confessions of a Nazi Spy* (regia A. Litvak), e l'importante serie di film prodotti durante la guerra: *Objective Burma* (Obiettivo Burma), i film orientativi sulla guerra stessa realizzati da Frank Capra, *The Negro Soldier* (regia di Capra e Moss), *The Watch on the Rhine* (regia di H. Shumlim) e molti altri.

Ciò perchè il realismo dei film documentari americani era essenzialmente di una grande onestà e spontaneità: esso credeva fermamente che la vita e le aspirazioni della gente dovessero essere riprodotte con fedeltà sullo schermo.

Riandando agli inizi di questo movimento, troviamo che esso trovò stimolo in film quali *Nanook* e *Moana* di Flaherty, con la loro riproduzione poeticamente vera e piena di sensibilità della vita di popoli primitivi. Tuttavia questa ondata di realismo in America aveva una nuova tendenza: la direzione in cui si volse ed il suo contenuto nascevano dallo stesso ambiente americano e da eventi storici contemporanei che toccavano il mondo in modo vitale.

Così per esempio, alcuni film brevi ma importanti, furono realizzati sul « caso di Scottsboro », sulla « marcia della fame su Washington », e sul rifiuto dei proprietari di case al progetto di ricostruzione di abitazioni del distretto di Long Island. Nonostante essi fossero poco elaborati dal punto di vista della conoscenza della tecnica cinematografica, questi cortometraggi tuttavia divennero i precursori di un movimento documentaristico che si sarebbe in seguito ben sviluppato. Nel 1935, sotto la presidenza di Roosevelt, l'amministrazione statale assumeva Pare Lorentz per realizzare film come *The Prow that broke the Plains* (L'aratro che solcò le fiamme), che rivelava come l'azione dell'uomo aveva contribuito a rendere ancor più disastrose le tempeste di sabbia che devastavano le regioni del West privando della casa molte migliaia di persone in quegli anni, e *The River* (Il fiume), che, con le immagini e il poetico commento, metteva in guardia l'America contro la devastazione e lo spreco delle risorse naturali.

Alcuni anni dopo venne costituita la « Frontier Films », un'organizzazione non commerciale per la produzione di film educativi. In rapida successione, questo gruppo di realizzatori cinematografici, lavorando in forma cooperativistica, produsse *People of Cumberland*, un breve film su una scuola per l'avviamento al lavoro nelle

montagne del Tennessee, due film sull'eroica resistenza della Spagna repubblicana alla marcia del fascismo: *Heart of Spain* (lett. *Cuore di Spagna*) e *Return to Life* (lett. *Ritorno alla vita*), e con *China strikes back* (lett. *La Cina si difende*) mostrò la lotta del popolo cinese contro l'aggressione giapponese. Nello stesso tempo, Joris Ivens, anch'egli lavorando indipendentemente in America, dava il suo grande contributo denunciando la minaccia del fascismo nei suoi film: *Spanish Earth* (lett. *Terra di Spagna*) e *The 400 Millions* (lett. *I 400 milioni*; sulla Cina).

In questo rapido sviluppo della produzione del film documentario in America si osserva una caratteristica comune e così forte che è possibile parlare di questo gruppo e di altri film come del nucleo di una tradizione. Anzitutto e soprattutto, c'è una caratteristica sociale consciamente insita in questi film. Essi volevano parlare agli spettatori chiaramente e senza possibilità d'equivoci, di questioni di profondo interesse per gli spettatori stessi. Nello stesso tempo come necessario corollario per far sì che questi film raggiungessero realmente il loro scopo, vi era in essi una ricerca estremamente interessante nell'estetica della fotografia, del montaggio, del commento e della relazione tra la parola e l'immagine, degli effetti sonori e della musica. Le arti del poeta, dell'attore e del compositore si affiancarono alla tecnica del film documentario.

Forse più di qualsiasi altro film di questo periodo, *Native Land* richiese il più grande sforzo comune di tutti questi elementi a causa del suo scopo e del suo tema. Era il più ambizioso progetto della « Frontier Films », un documentario a lungo metraggio. Iniziato nel 1938 e completato nel '41, il film comprende gli anni tra il 1931 e il 1940 e descrive gli avvenimenti che ebbero luogo in molte parti degli S. U. A. In breve, esso tratta un preciso periodo di storia: gli anni della lotta per le conquiste sociali che il popolo americano raggiunse sotto l'amministrazione progressista di Franklin D. Roosevelt. Questi erano gli anni in cui milioni di uomini e di donne, faticosamente sollevandosi dalle durezze e dalla miseria della depressione, cercavano di ottenere un migliore livello di vita attraverso la formazione di sindacati. Questi lavoratori non organizzati nelle grandi industrie della produzione di massa, come l'industria dell'acciaio, della gomma, dei tessili e dell'automobile, incontrarono violenta opposizione ai loro sforzi di organizzare dei sindacati. Ogni possibile ostacolo fu messo sulla loro via per privarli dei loro diritti costituzionali all'organizzazione. *Native Land* è una riproduzione drammatica di avvenimenti reali della lotta contro gli ostacoli che essi incontrarono, una storia di come milioni di americani aiutati dal governo, difesero le loro libertà fondamentali col loro grande coraggio.

Native Land è largamente basato sui fatti scoperti e resi pubblici dal « Lafollette-Thomas Committee » del Senato degli Stati Uniti che, per un periodo di cinque anni, investigò e portò alla luce gravi violazioni delle basilari libertà civili e specialmente dei diritti del lavoro, garantiti dalla costituzione americana e dalla « Carta dei Diritti » (« Bill of Rights ») Come si combattè per i principi democratici di Washington e Jefferson, di Lincoln e di Roosevelt e come essi furono difesi in quegli anni, questo è il contenuto di « *Native Land* ».

La forma del film nacque direttamente dal bisogno di esporre in forma drammatica le idee e gli avvenimenti del soggetto. La forma che questo contenuto creò è insolita, perchè il film documentario, e particolarmente uno con un così ampio intreccio, presenta dei problemi basilari. A differenza di un film a soggetto, nel quale gli spettatori possono identificarsi con la sorte dei vari personaggi man mano che essi si evolvono nel dramma che costituisce la traccia del soggetto, il film documentario per la sua stessa natura tende ad essere frammentario, una successione di avvenimenti che coinvolge persone che gli spettatori possono vedere al massimo una o due volte, e che quasi mai sono personaggi sottoposti a sviluppo, con reazioni reciproche all'interno dell'intreccio di una storia costruita. Quindi il film documentario a causa dell'uso vitale che fa di materiale preso da avvenimenti attuali, la vera sostanza della realtà, non sempre ha la spinta emotiva e la tensione drammatica che sono implicite nel suo realismo. Il crudo documento non può toccare necessariamente gli spettatori in senso emotivo.

Nella realizzazione di *Native Land* questo problema era di reale importanza, e il tentativo di risolverlo fu fatto in diverse direzioni. In primo luogo lo sviluppo delle idee di libertà e la lotta per difenderle fu concepito come una progressione di contrappunti: quegli elementi contrastanti che erano nella realtà gli elementi drammatici della situazione reale dettero forma alla stesura del soggetto. In secondo luogo, varie specie di materiale documentario furono trovate necessarie e utili: film originali che erano stati girati al momento dell'avvenimento, materiali di cine-giornali trovati nelle cineteche, e anche delle fotografie. Comunque tutto ciò non era ancora sufficiente. Unite e integrate con esso, c'è un certo numero di sequenze ricostruite per le quali furono impiegati attori non professionisti insieme con alcuni dei migliori attori professionisti d'America. E' in queste scene che sono sparse per tutto il film che fu tentato di dare una maggiore tensione al significato degli avvenimenti e delle idee, poichè queste sequenze drammatiche tentano dimostrare la grande attualità degli avvenimenti, attraverso ciò che avvenne a una o più persone che gli spettatori giungono a conoscere bene, sia pure in breve spazio di tempo. Ed era naturalmente un problema estetico di primaria importanza che queste scene ricostruite avessero il medesimo carattere di documento realistico che era insito nei cine-giornali e nell'altro materiale documentario dato che il soggetto non ammetteva separazioni tra di loro. Questi erano alcuni dei problemi basilari nella ricerca e nella creazione della forma di *Native Land*.

Native Land è naturalmente un'espressione della cultura americana in un particolare periodo storico, un periodo particolarmente ricco nello sviluppo e nella diffusione di tutte le arti. Insieme con altri film realizzati in quegli anni, *Native Land* è parte di una tradizione di realismo dinamico che ha il suo posto come un genuino contributo al movimento mondiale per un cinema progressista.

PAUL STRAND

Nota a

“Native Land,”

Non mi è possibile affermare che, due anni fa, allorchè ero in viaggio alla volta di Marianske Lazne per assistere al Festival Internazionale, l'esistenza del cinema non-hollywoodiano è il nome di Paul Strand e Leo Hurwitz mi fossero totalmente sconosciuti. Di Strange Victory, da lui visto a Venezia, mi aveva parlato Ugo Casiraghi; di Paul Strand avevo visto, in un Circolo del Cinema, Redes; avevo inoltre in mente la paginetta dedicata ai film indipendenti dallo Jacobs, nel suo The Rise of the American Film, inoltre, la visione del documentario The City mi aveva aperto una prospettiva precisa.

Fu a Praga, passeggiando per Voklavske Namesti, che mi colpirono certe fotografie di film esposte in una vetrina. Di esse mi interessò non soltanto l'aspro tono fotografico, il taglio deciso e la nitida

struttura interna, ma quel contenuto che, con questi mezzi, si espandeva con una carica eccezionale: un negro assassinato, un gruppo di aderenti al Ku-Kux-Klan. A prima vista risultava trattarsi non del negro che solitamente si può vedere nei soliti film statunitensi, ma proprio di quel negro che in tali film non si può vedere. E così per gli uomini del Klan. Quelle fotografie parlavano, con un vigore inusitato, il linguaggio della verità. Che cosa poteva essere, quel film? A due passi dalla vetrinetta, il cinema "Blanik" proiettava Arabse noci, interpretato da Maria Montez, Jhon Hall e Sabu. Dedurne che le foto del film sui negri e il Klan appartenevano a un film americano, e che Notti arabe era invece un film hollywoodiano era assolutamente logico e immediato.

Più tardi, a Marianske, la visione di Native Land (poichè del film di Strand e Hurwitz si trattava), messa in rapporto con quella di Johnny Belinda, riconfermò la distinzione intravvista.

La visione di Native Land fu per me, invero, la scoperta concreta del cinema americano. Non solo: ma anche di alcuni aspetti essenziali dell'America. Le pagi-

gine di Duhamel, di Maurois, di Cecchi, di Soldati, sbiadirono di colpo. Non così quelle di Dreiser; e questo fatto mi permise di ragionare sul carattere nazionale-popolare del film di Strand e Hurwitz (come, già più tardi, il ricordo di Whitman a proposito di "The River" di Lorentz). Strand, con la sua "camera" aveva davvero, per tutti scoperto l'America. Avrei ritrovato più tardi quella voce sincera in *Howard Fast*, in *Albert Maltz*.

Native Land, è, nel contempo, film straordinariamente semplice e complesso. Semplice e chiaro ne è il tema: la storia delle lotte condotte dal popolo americano per la libertà e i diritti dell'uomo. Complessa e varia ne è la forma, essenzialmente realistica: il film ha caratteri storici, documentaristici, polemici, ideologici, psicologici e lirici.

Il carattere storico di *Native Land* è dato anzitutto dal suo contenuto demagogico, dalla sua impostazione che si riallaccia alla linea Jefferson, Tom Paine, Lincoln, Whitman, Roosevelt, Paul Robeson. La sintesi storica iniziale è assai eloquente al riguardo. Con immagini della natura, delle città, con stampe e documenti, Strand e Hurwitz tentano di tracciare un panorama storico della vita americana, dall'arrivo dei primi emigranti ai giorni nostri. Si tratta forse della parte strutturalmente più debole del film, basata su un montaggio prevalentemente intellettuale, a volte astrattamente concettoso (una panoramica verticale su un altissimo, annoso albero è rotta bruscamente e montata per stacco con una egual panoramica sulle colonne di un edificio pubblico, che continua e termina il movimento). Ciononostante, quest'apertura serve a chiarire la filosofia degli autori, e ad introdurre lo spettatore in medias res sul piano intellettuale, conoscitivo. Allorché inizierà la sua trattazione vera e propria, il film poggerà su basi ben salde.

Native Land è integralmente basato sui documenti reperiti dalla commissione del Senato americano che, presieduta da La Follette, indagò sulle violazioni delle libertà civili che si verificarono negli Stati Uniti dal 1934 al 1939, e sulle quali la stampa aveva mantenuto il silenzio più assoluto. Strand e Hurwitz hanno ricostruito i principali episodi di questa serie di violazioni dei diritti costituzionali americani, suffragandoli, ove necessario, con documenti fotografici, giornalistici, ecc. Da questa rappresentazione veridica dei fatti, risultano i lineamenti reali e fondamentali della vita americana: la lotta tra gli elementi nazionali, coscienti ed

avanzati, per la difesa e lo sviluppo della democrazia, e gli elementi di casta, fautori e instauratori di metodi fascistici nel campo dei problemi del lavoro, delle relazioni razziali, della libertà di espressione.

La prima sequenza di *Native Land* ricostruisce un episodio avvenuto in una fattoria del Michigan nel 1934: l'assassinio di un contadino iscritto a un sindacato socialista, da parte di terroristi fascisti. E' una sequenza breve e sconvolgente: l'uomo intento al lavoro, l'arrivo dei terroristi, l'inseguimento, la donna che disperata cerca il marito scomparso, la scoperta del cadavere. In modo conciso, schietto e straordinariamente sincero, Strand e Hurwitz rappresentano un fatto e contemporaneamente ne esprimono l'intero significato, la verità. Onde si portan di botto sul piano dell'arte, e della grande arte: quella che rappresenta ed esprime completamente un profondo e problematico fatto umano e sociale, prendendo posizione attiva, d'avanguardia.

L'episodio susseguente ricostruisce un fatto avvenuto nel 1936: stavolta l'assassinato fu un sindacalista negro. Di nuovo la campagna americana, il lavoro umano, e di colpo lo scatenamento dell'odio di razza, della ferocia antidemocratica. Muniti di fucili gli agrari dan la caccia al negro. Quest'inseguimento tra i boschi è una forza concettuale e artistica senza pari, forse, nell'intera storia del cinema statunitense; supera le note sequenze di "Halleluiah!", di certo Lang trapiantatosi oltreoceano, dei più violenti film di gangster o di western epico. Con un ritmo perfetto le immagini gridano la drammaticità della situazione, ne fan sgorgare il senso, ne esprimono la profonda umanità e la nobile filosofia: difatti, il negro braccato, ferito, non è solo; un bianco è con lui, e cerca di trarlo a salvamento. Ambedue, colpiti, boccheggianti sulla via, cadranno sotto le fucilate inesorabili e spietate degli agrari.

Dovunque gli uomini si uniscono e lottano per una vita migliore, per la libertà, lì interviene la mano omicida. Come nella campagna, così in città. Ecco una via periferica, popolare, di una grande città. Pochi tocchi son sufficienti a Strand e Hurwitz per dare l'ambiente. Quante volte abbiamo visto sullo schermo quelle vie popolate di bambini lacerti, di donne sfiorite, con la gente seduta sulle gradinate che portano alle case strette l'una all'altra? Ma qui la potenza della "camera" guidata da un uomo (negli altri casi si tratta di funzionari che meccanicamente eseguono un'ordinazione), è tale che quel



« Native Land » di Paul Strand



grigiore (pur pieno di vita) è espresso appieno. Una ragazzina sta pulendo una vetrata, canticchia, è un lavoro per lei, ma è il suo lavoro. Sale le scale, bussa ad una porta. Nessuno apre. La bambina grida, bussa freneticamente (il montaggio diviene frenetico e convulso). La porta viene sfondata: sul pavimento giace un uomo, assassinato. La finestra è aperta, un vento malinconico inesorabilmente gela la stanza.

Anche dell'uccisione di questo sindacalista, la stampa aveva taciuto.

Nelle grandi città, lo sviluppo industriale ha posto nuovi problemi, sollecitato nuove soluzioni di vita. Sono sorte le Unioni dei lavoratori. Esse si battono per migliori condizioni di vita, per un salario corrispondente al lavoro svolto, per il diritto alla felicità. E in queste organizzazioni, il padronato manda le sue spie.

Queste unioni sono di natura schiettamente popolare. Ad esse va anche la simpatia dei piccoli borghesi, per esempio dei negozianti, il cui lavoro è legato al benessere operaio. Ma ciò non garba al padronato. Nel negozio di un droghiere entra bruscamente un agente dei padroni: il droghiere deve cessare dal commerciare cogli operai dalle Unioni. L'uomo resiste all'intimidazione. Il suo negozio viene devastato.

Le Sedi delle Unioni sono povere, ma vi spira un'aria di serenità, di forza, di pace. Gli operai vi si radunano per leggere, per giocare a dama o a ping-pong. Ma nelle loro file si sono infiltrate due spie. Una di esse viene scoperta. Non le verrà torto un capello: verrà scacciata con un profondo disprezzo. Ma l'altra spia, per un pugno di dollari, venderà al padrone l'elenco dei nominativi operai iscritti all'Unione. Questi nomi passano tosto sulla "lista nera". Ciò significa licenziamento, e impossibilità di trovare altro lavoro. Così vien calpestata la libertà di organizzazione.

Il susseguirsi di questi fatti determina manifestazioni operaie di protesta. La polizia interviene e spara: San Francisco, in Pensilvania ed altre località, decine di persone cadono morte o ferite. I documenti fotografici si susseguono sullo schermo con una incisività profonda. Ma neppure queste repressioni servono a chiudere la bocca degli uomini. Due democratici protestano contro questi attacchi brutali. Corre l'anno 1935. I due son prelevati nottetempo da una banda del Ku Klu Klan e, in una radura, torturati a morte.

La bellezza drammatica e la profondità concettuale di questa sequenza sono di

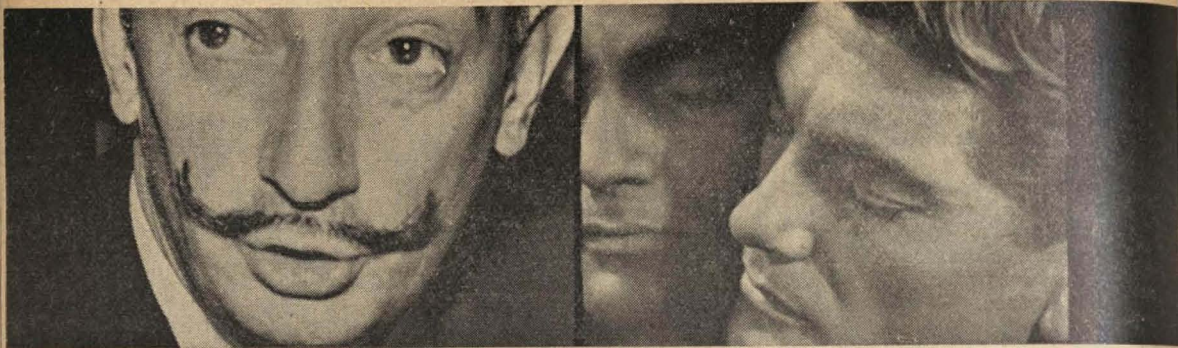
altissimo livello. Ne viene una protesta aspra e combattiva. Strand e Hurwitz rendono in modo magistrale la fiera resistenza degli uomini alle torture, colpiscono con estrema precisione la barbarie del Klan. Basta un cenno a farne intravedere uno dei caratteri degenerati. Gli occhi di uno di questi incappucciati sono femminili, ed è con intenso sadismo che si diletta delle torture inflitte ai due democratici. Ma sono i nervi stessi della donna che non resistono: ed ella s'arrovancia, il cappuccio le cade. Quale profonda generalizzazione artistica di un fatto storico, in questo breve particolare!

In tutto il paese, la protesta popolare si estende. Lettere e telegrammi giungono a Washington, protestando, chiedendo inchieste, sollecitando giustizia. Di fronte all'ampiezza delle denunce, il governo non può esimersi: vengono alla luce i documenti, la tecnica degli assassinii, il nome delle spie, le armi in possesso dei gangster del padronato, le polizie private dei capitalisti, le somme ingenti destinate alla propaganda razzista, antiopeaia, antidemocratica. Viene scoperto il retroscena dello scontro tra manifestanti operai e polizia del 1937, nel corso del quale dieci operai caddero trucidati. Ed è sulla sequenza che ricostruisce il funerale di uno di questi operai, che *Native Land* si chiude. Il brano è di una tragicità densa di rivendicazione di giustizia, di libertà; il dolore che ne emana si muta in fiducia e certezza. Sulla tomba dell'operaio, i democratici giurano che non dimenticheranno, e che continueranno la lotta per loro diritti. Le figure che si stagliano, nere di contro al cielo livido, compongono una figurazione epica: dell'epica del mondo contemporaneo.

Native Land è stato prodotto dalla cooperativa cinematografica (davvero indipendente) «Frontiere Film», attraverso anni di duro lavoro. I mezzi a disposizione erano quanto mai scarsi: i realizzatori, i tecnici, gli attori per alcuni mesi giravano il film, poi per un certo periodo di tempo facevano altri lavori, per guadagnare i soldi necessari al proseguimento dell'opera. Ciononostante, e forse proprio per l'accumulo di queste difficoltà pratiche, estrema è la cura portata al film dal punto di vista tecnico: fotografia, montaggio, musica, commento.

Del realismo del film s'è già detto, e l'analisi tracciata ne ha forse chiarito alcuni aspetti. Ma un'altra chiara lezione viene da *Native Land*, e riguarda il carattere teorico del realismo nell'arte contemporanea, cioè il suo carattere di verità.

GLAUCO VIAZZI



Il surrealismo nel cinema

di GEORGES SADOUL

E' difficile parlare di « *Le sang d'un poète* », il film che Jean Cocteau condusse a termine nel 1930, senza ricollocarlo in quella che fu l'avanguardia francese durante i dieci anni successivi alla prima guerra mondiale.

Nel 1919 Louis Delluc si era illuso di poter organizzare i frequentatori delle sale cinematografiche, per i quali esigeva migliori programmi. Egli aveva lanciato l'idea di riunire milioni di spettatori nei *Cinés Clubs*, corrispondenti ai *Tourings Clubs*. Un po' più tardi Ricciotto Canudo aveva fondato la sua Casa (*Club degli amici della settima arte*) organizzando incontri, negli ambienti mondani, fra i migliori cineasti e le « personalità delle lettere e delle arti ».

Verso il 1924-1925 si verificò una scissione fra le diverse tendenze dei *Cinés Clubs*. Alcuni dirigenti fondarono delle sale specializzate i cui prototipi furono il *Vieux Colombier*, di Jean Tedesco, successivamente lo *Studio des Ursulines*, di Tallier e Myrta. Si trattava di imprese a carattere commerciale, di sale aperte a tutti, ma i programmi venivano accuratamente scelti nel repertorio dei film classici, tra le opere straniere ancora sconosciute e nei tentativi francesi che avevano un carattere di originalità. Le sale specializzate prosperarono e si moltiplicarono. Un base materiale esisteva ormai per la produzione di film d'avanguardia, i quali, dopo il 1925, si fecero molto numerosi.

In questa epoca, che era quella del cinema muto, erano sufficienti alcune migliaia di franchi per produrre un film di una o due bobine, alla condizione che si potesse fare a meno di uno studio e di attori. Alcune quote tra amici, o l'aiuto di qualche mecenate, bastavano a finanziare la produzione d'un film di avanguardia. E così, anche sugli schermi ap-

parvero successivamente gli ismi della letteratura e delle belle arti: *cubismo* (balletto meccanico di Fernand Léger); *dadaismo* (intermezzo di Pacabia e René Clair, *surrealismo* (*Emak Bakia* di Man Ray; *La Coquille et le Clergyman*, di Antonin Artaud; *Un chien andalou* di Luis Bunuel). Una cinquantina di altri film si richiamavano a queste tendenze o al *costruttivismo*, al *simultaneismo*, al *futurismo*, all'*astrattismo* ecc. ecc.

Nel 1939, al Festival internazionale di Knokke sur Mer, nel Belgio, una mostra retrospettiva durata parecchi giorni riunì i componenti di un gruppo di *avanguardia* che si era sviluppato in Germania nella stessa epoca in cui si era sviluppato in Francia. Questi gruppi si diffusero in tutti i paesi di Europa e soltanto più tardi negli Stati Uniti. Fatta eccezione per alcuni film di indubbio valore di René Clair, di Luis Bunuel e di Fischinger, non vi fu nulla di più triste di questa mostra retrospettiva. Paradossali metafore visive, prodigi fotografici, il pansessualismo, il gusto dello scandalo, la perversione, il bizantinismo e l'astrazione non dissimulavano più ormai il gusto maniaco della sterilità, il gratuito esoterismo, un disprezzo totale per l'uomo, una sorprendente assenza di immaginazione, la noia di una triste solitudine.

Ma i programmi di Knokke avevano quasi totalmente escluso dalla mostra retrospettiva la nuova tendenza che si era registrata nei gruppi di avanguardia a partire dal 1927-28. Sotto l'impulso di Leon Moussinac, il quale era rimasto fedele alle idee del suo amico Delluc, erano sorti in Francia dei *Cinés Clubs* di nuovo tipo, *Les Amis de Spartacus*, nei quali gli spettatori si riunivano a decine di migliaia. Soprattutto nelle sedute private si potevano vedere i nuovi film sovietici, Po-

temkine e *La Madre*, capolavori proibiti dalla censura. La scuola russa influenzò profondamente i giovani cineasti, suscitò nuove vocazioni e condusse i gruppi di avanguardia verso una nuova corrente, quella del documentario, sociale o meno, in cui si affermarono ben presto elementi ancora sconosciuti quali: Jean Gremillon, Marcel Carné, Georges Rouquier, Joris Ivens, Jean Vigo, ecc. ecc.

Ma questa corrente del cinema documentario si incontrò rapidamente con tutte le difficoltà di produzione sorte col cinema parlato. La produzione di un cinema sonoro richiedeva ormai centinaia di migliaia di franchi ed anche più. In mancanza di film d'avanguardia parlati, le sale specializzate si trasformarono in sale esclusive per films stranieri in versione originale, e i loro programmi escludevano sempre più i saggi sperimentali come il «repertorio» muto. Se i gruppi d'avanguardia volevano sopravvivere essi dovevano adottare metodi diversi dalla produzione individuale di tipo artigianale.

John Grierson comprese ciò in Inghilterra, dove fondò una scuola documentaria con le sovvenzioni pubblicitarie dei commercianti di thé, dei grossi fabbricanti, dei colonialisti o delle grandi amministrazioni ministeriali. La scuola documentaria inglese si vide imporre da questo fatto un conformismo che le interdiveva nella realtà ogni critica o analisi sociale approfondita, e non ebbe neppure la risorsa dell'estetismo nel montaggio e negli effetti sonori, allontanata come era sempre più dalla realtà della Gran Bretagna e dei suoi dominions.

I gruppi d'avanguardia del continente furono costretti a scegliere fra due strade. Se si escludono le sovvenzioni pubblicitarie dei ministeri o dei «capitalisti intelligenti», essi potevano impegnarsi lungo una via poco fortunata ma feconda: quella che metteva i films al servizio delle organizzazioni operaie. Joris Ivens, Luis Bunuel, Jean Lods, il Jean Renoir di *La Vie est à nous* seguirono un cammino il quale, dopo un inizio mediocre, contribuì presto a condurre il cinema francese verso la sua notevole rinascita degli anni 1934-35.

Jean Cocteau, all'incontro, per il suo film *Le sang d'un poète* preferì la via del mecenate. Si sa che il film fu finanziato dal ricchissimo visconte di Noailles, collezionista e protettore delle arti, che intendeva offrire un film parlato come regalo alla moglie nella occasione del suo compleanno. A Cocteau fu lasciata ogni libertà relativamente allo scenario e al soggetto. Alcuni mesi più tardi Luis Bunuel iniziava nelle stesse condizioni *L'Age d'or* con la collaborazione di Salvador Dalí. Cocteau, presentando il suo film in pubblico nel 1932, tenne a «precisare innanzitutto la sua fortuna. Il cinema — aggiunse — è oggi inaccessibile. Non può cadere nelle

mani dei poeti, e, se vi cade, bisogna domandare loro i peggiori sacrifici. Per il film che voi vedrete sono stato lasciato libero. Si tratta di un caso unico».

La libertà del poeta restava tuttavia relativa. Se Cocteau avesse proposto al suo mecenate la realizzazione di un documentario sui grandi scioperi, che si svolgevano in quel tempo nelle miniere di carbone del Nord della Francia, è facile immaginare che il progetto di questo singolare regalo di compleanno non sarebbe stato realizzato.

Non più di due anni più tardi, non si trovarono più duchi o marchesi spagnoli per finanziare, sui redditi delle loro proprietà, *Las Hurdes (Terra senza pane)* di Luis Bunuel, o un banchiere belga per assicurare la produzione di *Borinage* di Joris Ivens e di Henri Storck.

La condizione della libertà si manifestò tuttavia pericolosa per i mecenati. Il visconte di Noailles ne fece un'esperienza con *L'Age d'or*, accolto da violente manifestazioni di organizzazioni antisemite e fasciste. Sotto le stravaganti metafore d'un film, ormai inconcepibile nel 1951, si nascondeva l'inquietudine che condusse Bunuel a fare nel film *Las Hurdes* una requisitoria appassionata contro la miseria spagnola.

Le sang d'un poète invece non provocò scandalo alcuno. Il film si limitò ad essere la prefazione alle diverse opere d'un poeta cineasta al quale dobbiamo le pompose allegorie di *L'eternel retour*, il lussuoso balletto di corte *La belle et la Bête*, l'assfissante *Parents terribles*, l'anticaglia melodrammatica di *Ruy Blas*, o le noiose tossicomanie di *Orphée*. Ben a ragione Cocteau distingue accuratamente in una prefazione del 1946 *L'Age d'or* dal suo *Sang d'un poète*: i due film non erano legati altrimenti che dalle circostanze d'una comune accomandita.

In questa prefazione Cocteau afferma inoltre: «Si ha spesso l'abitudine di scrivere che *Le sang d'un poète* è un film surrealista. La verità è che allorquando lo immaginai il surrealismo non esisteva». E' necessario che la concezione del film abbia di gran lunga preceduto la sua realizzazione, dato che il surrealismo esisteva da cinque anni e i film surrealisti erano già numerosi quando Cocteau mise in scena il suo primo film. Ma è altresì vero che la sua opera non ha nulla a che vedere con il surrealismo, anche quando egli prende a prestito direttamente alcuni artifici, come quello della mano bucata dell'eroe, tratto evidentemente da *Un chien andalou* uscito tre anni innanzi.

Cocteau non fu mai surrealista, cubista e dadaista, e rimase sempre il maestro della sua scuola. In uno dei suoi scritti del 1920 (citato qui a memoria) egli si presenta con



— E quegli uccellacci lassù che ci fanno nel cinema?

lo sguardo rivolto al proiettore e non allo schermo, per tentare di indovinare nelle ombre dei fasci luminosi il film che gli sarà proposto. Durante tutta la sua carriera egli ha avuto il ruolo di vedetta, pronto a cogliere e a far proprio innanzitutto le apparenti originalità che si manifestarono nei diversi film susseguitsi nel quasi mezzo secolo della sua attività letteraria.

Sotto diversi travestimenti Cocteau ha dato prova di un'indiscutibile continuità. A non parlare che di *Orphée*, il suo film più recente, (si tratta di una nuova versione di *Le sang d'un poète*) nel quale venivano ripresi dei temi già trattati nelle opere precedenti dello scrittore, come il romanzo *Les enfants terribles*.

Le sang d'un poète, soggiunge Cocteau, non ha fatto ricorso nè ai sogni, nè ai simboli. Per ciò che riguarda i primi, ne imita piuttosto il meccanismo... Per i secondi, ne prova ripugnanza e sostituisce loro le azioni o le allegorie di queste azioni.

Prendiamo un esempio dell'applicazione di questi principi estetici. Nell'introduzione del film, il poeta, un bellissimo giovane con il torso nudo, si scopre nella mano una bocca vivente, con labbra, denti, lingua. Ecco come Cocteau descrive la fine di questa sequenza, nel racconto del suo film che egli ha pubblicato presso la «Editions Jean Marin» nel 1946:

«Egli si precipita verso la porta e la chiude a chiave. Ritorna presso la finestra, chiude gli occhi, avvicina la bocca alla sua e ve la tiene stretta. Gira su se stesso un po' ebbro, e con la mano appoggiata al viso si abbandona in una poltrona. In primo piano vi è la mano del poeta che trema, che discende verso il collo. Seguite questa mano: essa carezza la spalla, scivola verso la mammella sinistra, è possibile seguire la sua morbida traccia. Essa discende fuori il quadro... Primo piano del viso che si arrovescia... Voce dell'autore: *Le Lendemain Matin*».

Jean Cocteau, durante la presentazione del film nel 1932, spiegò nel modo seguente le sue intenzioni: «la solitudine del poeta è così grande... che la bocca di una delle sue creazioni gli resta in mano come una ferita, che egli ama questa bocca, che egli ama se stesso insomma, e si sveglia il mattino seguente con questa bocca impressa su di lui come un incontro del caso...».

Cocteau ha ragione: nel suo film non si tratta di simboli, ma di azioni o allegorie di queste azioni. Queste azioni, se volessimo precisarle maggiormente e privarle dei benefici dell'allegoria, ci farebbero sorpassare la frontiera molto stretta che separa la pornografia dall'oscenità. Poichè, come scrive lo stesso autore, non si tratta di altro che di «mostri che si accoppiano, di segreti che passano nella

luce, di tutto un mondo equivoco». *Le sang d'un poète* non è un giornale intimo (come lo straziante *Zéro de conduite* di Jean Vigo, quasi contemporaneo) bensì lo sfoggio di alcune perversità, una propaganda in favore di ciò che si chiamano i cattivi costumi, un dilletto solitario e triste nella morte. Le passioni insensate vi sono rappresentate come le sole atte «a dare un'idea dell'incubo in cui vivono i poeti».

Cocteau afferma infine che la più bella immagine che si possa impiegare per il suo film è che «si trascorre un'ora in un altro mondo», e che per lui si tratta «di far discendere in me stesso la stessa sonda che discende nel mare a grandi profondità».

Il film è abbastanza caratterizzato da una decisa volontà di voltare le spalle ad ogni realtà del 1930, per compiacersi invece del narcisismo più diretto e più completo. L'immagine principale è quella di coloro i quali seduti su un palco, applaudiscono il poeta che si suicida per non aver potuto vincere nel gioco delle carte, sia pure barando.

Che cosa rimane a distanza di 20 anni di *Le sang d'un poète*? Le vestigia irrimediabilmente sorpassate di un tempo separato da noi da due epoche. Non si potrebbe parlare di testimonianze, sebbene di uno sproloquio, di un film realizzato un tempo da una piccola critica divertente per le sue buffonate, le sue malizie, le sue truffe: gli ultimi salotti in cui conversavano gli ultimi «uomini del mondo».

Jean Cocteau si lamenta nella prefazione del 1946 dell'accoglienza fatta al suo film dalla gioventù contemporanea: «Alcuni giovani dichiarano di preferire la vita più bassa a simili fantasmi». A dire il vero, la bassezza è la caratteristica di questi fantasmi, non della vita, che è varietà e poesia. Il poeta che pretende con quei fantasmi di «dispensare non solo il sangue rosso del cuore, ma il sangue bianco dell'anima che essi spondono e che permette di seguirne la traccia», non è il poeta moderno, ma il poeta di un secolo ormai lontano, che pretendeva che il lirismo fosse inseparabile dalla solitudine e dalla morte. Questa posizione conduce alla truffa e al suicidio, o più esattamente a un suicidio fitizio, a una morte teatrale, in cui l'emoglobina sostituisce il sangue sparso, conduce al rullio di un tamburo da parata.

«Un poeta che non è morto è un anacronismo», dichiara infine Cocteau, che confonde qui chiaramente l'uomo con la sua arte. Il suo film serve soprattutto a dimostrare, nel 1951, che la poesia che egli aveva creduto costruire è irrimediabilmente morta, in una epoca in cui la poesia è ormai «fatta da tutti» e per tutti...

A proposito di "L'arte del film,"

di GUIDO ARISTARCO

Signor Direttore,

leggo su *Filmcritica* (n. 3, febbraio) la lunga recensione di Umberto Barbaro a *L'arte del film*, antologia da me curata per l'editore Bompiani. So bene che, nel momento stesso in cui si dà alle stampe un libro, l'autore (o il curatore, nel mio caso), deve sottostare a qualsiasi critica. Ed io accetto volentieri le critiche del Barbaro che, mi piace premettere, ho sempre considerato, insieme con Luigi Chiarini, «il massimo esponente italiano della teorica del film», e anche insieme con Francesco Pasinetti, immaturamente scomparso, «il massimo esponente del movimento intellettuale cinematografico in Italia» (*L'arte del film*, pag. 171 e pag. 207). Il Barbaro, però, non si limita a fare delle critiche, ma aggiunge gravi accuse di plagio; pertanto credo sia mio diritto e mio dovere intervenire per far luce su alcuni equivoci in cui il recensore è incorso e per dimostrare l'infondatezza delle accuse stesse, le quali si possono sintetizzare nei seguenti quattro comi:

a) la mia «puntigliosa filologia» sarebbe «venuta meno quando si trattava di citare le fonti reali della maggior parte dei brani» da me scelti per l'antologia;

b) d'essermi attribuito la tesi di specifico filmico come valore di tendenza;

c) d'aver spacciato come mia l'osservazione che in Chaplin una fondamentale importanza assume il materiale plastico;

d) d'aver fatto, a proposito di certi film che sembrano aprire al cinema una nuova via, gli «stessi esempi» del Barbaro.

L'arte del film contiene (oltre alla prefazione, le note, la bibliografia e gli indici) 24 scritti. La fonte di sei di tali scritti, che portano la firma di italiani, è pacifica; nove erano inediti in Italia nel momento in cui l'antologia venne compilata (e precisamente L'uomo visibile di Balázs, Manifesto delle sette arti di Canudo, Cinematografia integrale di Germaine Dulac, Film sonoro - teatro? di Arnheim, Colore e significato di Eisenstein, Analisi del film di Rotha, La fotogenia di Del-luc, La stereoscopia di Eisenstein e la testimonianza di Malraux). Rimangono dunque, su 24 iscritti, soltanto nove: dei quali non mi risulta, né risulta dall'antologia, di essermi assunta la paternità delle traduzioni, magari, come crede il Barbaro, eliminando gli 'a capo' o aggiungendo «qualche sinonimo in sostituzione di qualche

paroletta». A parte il fatto che il mio nome come traduttore non appare mai nel libro, neppure in calce ai saggi inediti; a parte il fatto che l'eliminazione degli 'a capo' è una mia vecchia mania (e pertanto riscontrabile, oltre che nel testo di Eisenstein sulla forma cinematografica, anche in tutto il resto dell'antologia, dalla prefazione ai testi firmati dagli stessi italiani): a parte tutto questo, le indicazioni bibliografiche riguardanti i nove saggi già editi, si rifanno alle fonti in lingua originale non per mascherare o falsificare, ma proprio per l'esigenza filologica cui *L'arte del film* intende sottostare (esigenza che si estende anche alle note, alla prefazione, ai titoli dei film, compresi quelli russi: titoli messi dal curatore in originale anche nei testi di autore italiano): proprio dunque per non far «venir meno» la mia «puntigliosa filologia». Vorrei che di questo si convincesse il Barbaro, anche perchè dati e titoli riguardanti le originarie versioni italiane dei nove saggi in questione appaiono, nessuno escluso, nella bibliografia, compresi quelli che si riferiscono allo scritto di Eisenstein per la prima volta apparso da noi in *L'Italia Letteraria*; e anche perchè, per riportare in *L'arte del film* i sag-

gi precedentemente apparsi in Bianco e Nero, chiesi a suo tempo autorizzazione a Luigi Chiarini, il quale può testimoniare in merito (analoga richiesta non mi fu possibile estendere al Barbaro, in quanto allora si trovava in Polonia e ne ignoravo l'indirizzo). E infine i « sinonimi in sostituzione di qualche paroletta » non vennero impiegati per « far credere ad una nuova versione », ma con l'intento (dico intento, non sta a me giudicare il risultato) di rendere più scorrevoli le versioni stesse; e con analogo intento « qualche paroletta » venne cambiata anche in testi di autore italiano: e infatti, nell'un caso come nell'altro, non si tratta soltanto di qualche sinonimo e di qualche paroletta. Tutto questo non toglie che, per maggiore chiarezza, sarebbe stato meglio citare le traduzioni dei nove saggi in questione, oltreché nella bibliografia, anche accanto ai dati in originale.

Questo per quanto riguarda i testi, i quali non mi sembrano, anche in base a quanto ho sopra accennato, un « compendio pressochè completo » di materiali che apparvero in Bianco e Nero o in altre pubblicazioni di quella "cerchia"; con più esattezza direi che L'arte del film, essendo un'antologia, anche a quei materiali ha attinto, anche tra quei materiali, cioè, ha scelto.

E veniamo alla prefazione. Barbaro mi accusa di voler mi atteggiare a « scopritore », di avere cioè scoperto lo specifico filmico come valore di tendenza (comma b). Tale accusa, e le altre, derivano forse da una affrettata lettura di alcune parti di L'arte del film (e da attacchi — come vedremo inesistenti — che io avrei mosso al Barbaro stesso). Infatti, a pag. 172

dell'antologia si legge: « Naturalmente lo specifico filmico ha per Barbaro soltanto un valore di tendenza, altrimenti bisognerebbe postulare nuovamente l'esistenza dei limiti tra le arti e negare quindi l'unità dell'arte »; e le parole qui messe in corsivo, e nel libro tra virgolette, sono del Barbaro, e al Barbaro attribuite. E in Cinema (n. 48, 15 ottobre 1950, pag. 217) ribadivo in proposito: « ...più giustamente, certi teorici parlano, oggi, di specifico filmico come tendenza ». E, sempre in proposito, già prima che uscisse l'antologia, scrivevo in Cinema (recensione a L'Amleto, n. 8 del 15 febbraio 1948): « Qualcuno... ha giustamente affermato che lo specifico filmico ha solo un valore di tendenza »; e scrivevo nella 'Premessa' a Il colore nel film (Sequenze, Parma, settembre 1949): « Non si può negare d'altra parte l'importanza che ebbro, hanno ed avranno le varie teorie sul film... Le più importanti di quelle teorie non volevano del resto fissare né regole né schemi... Tanto è vero che si parlò anche di 'specifico filmico' e di montaggio intesi come tendenza ». Mi sembra di aver dato più di una pezza d'appoggio per dimostrare l'infondatezza dell'accusa di plagio. Ma il Barbaro continua, nella recensione a L'arte del film, ad essere convinto di voler mi attribuire la tesi di un valore di tendenza; e non soltanto è convinto di questo, ma anche di voler io polemizzare con un fantasma, cioè con lui, sostenendo una siffatta tesi « a lui plagiata » e con « argomenti a lui plagiati »: di voler « dare di un autore (Barbaro) una immagine deformata con una citazione tronca ». La citazione tronca è la seguente: « Una

donna di Parigi, si disse, rimane sostanzialmente anticinematografico per lo scarso valore che in esso ha l'elemento montaggio: caratteristica comune a tutti i film di Chaplin ». L'argomento a « lui plagiato » sarebbe che Una donna di Parigi è un « modello insuperabile di visione cinematografica solo per quanto si riferisce alla scelta del materiale plastico in funzione narrativa e psicologica » (nota II di L'attore nel film). Quanto al presunto plagio della tesi sullo specifico filmico abbiamo visto, rimane dunque l'argomento sul materiale plastico. Nella prefazione alla antologia si legge: « ...nello stesso autore (Chaplin) una fondamentale funzione assume, ad esempio, l'impiego del materiale plastico ». Potrei cavarmela col dire che le mie parole non sono esattamente quelle del Barbaro, se non altro per il fatto che il valore di materiale plastico non è da me limitato soltanto a Una donna di Parigi, ma esteso a tutto Chaplin: a Chaplin in generale; e potrei dire inoltre che la grande importanza di tale materiale, in Chaplin, è cosa da gran tempo di dominio pubblico, e che di fronte a osservazioni o principi di dominio pubblico, nessuno pensa di citarne sempre la fonte; altrimenti quando si parla, ad esempio, di fotogenia, si dovrebbe fare il nome di Delluc, e più di un nome quando si afferma che la tecnica di Cabiria, era, nel 1914, una tecnica rivoluzionaria, d'avanguardia. Potrei cavarmela in siffatto modo. Ma a me non piace un costume del genere. Infatti l'antologia contempla la priorità del Barbaro a proposito del materiale plastico in A Woman of Paris. Nel capitolo dedicato a Barbaro, cioè nel saggio a firma Barbaro riportato

in L'arte del film, nelle pagine 175 e 176 si legge: «In un locale notturno entrano Menjou ed Edna Purviance; vediamo scriminature diritte, chiove troppo ingommate, marsine consunte e iustre. Un giovanotto dalla faccia equivoca e patibolare prende un caffelatte accanto ad una vecchia che da tempo ha oltrepassato l'età sinodale; alla domanda ingenua della Purviance, discreto ed eloquente gesto di Menjou (A Woman of Paris). Qui tutto è evidente e serve non solo a descrivere, ma anche e soprattutto a giudicare l'ambiente in cui Menjou va a mangiare tartufi allo 'cham-pagne'. E l'elegantissimo non è mostrato come un modello alla folla, ma è addirittura il 'vilain' della storia; così il locale notturno non è un paradiso di delizie artificiali, ma un ambiente basso e corrotto. Quando l'uomo dalla marsina impeccabile, il banchiere avventuriero che vive speculando in borsa, si reca in cucina a constatare 'de visu' da esperto buongustaio, che il suo pranzo raffinato sia preparato con ogni cura, i cuochi gli presentano, togliendola da un cartoccio, una beccaccia frolla a puntino che egli annusa estasiato. Ma appena il cliente è uscito, i cuochi si turano il naso al puzzo di decomposizione della beccaccia: guasti e putridi, si estasiano solo al putridume i degenerati esponenti di un mondo parassitario in decomposizione... Sempre in A Woman of Paris, si può ricordare il nastro del telegrafo, la Vie Parisienne, i bombons, il sasofonino, la massaggiatrice, il colletto alla diplomatica dentro il cassetto in casa della donna; e la collana, il tacco della scarpa, il biglietto di banca nella sequenza del bisticcio tra i due amanti». Mi sembra

che ci sia in L'arte del film, anche a proposito del valore del materia e plastico in Una donna di Parigi (e nello stesso saggio, riportato nell'antologia, il Barbaro cita anche, a proposito di Chaplin, Il pellegrino) materia sufficiente per dare a Barbaro ciò che è di Barbaro, per dimostrare che non ho plagiato, perchè un plagio presupponeva se mai l'esclusione, dall'antologia, del capitolo in questione: che è proprio, invece, come abbiamo visto, sul materiale plastico. Ma il bello è, mi creda o no il Barbaro, che non a lui mi riferivo con quel «si disse», né tanto meno per 'attaccarlo'. Intendevo riferirmi, invece, al primo Pudovkin e ad Arnheim, e come riassuntiva delle posizioni del teorico russo e del teorico tedesco, io ho citato la frase del Barbaro tra virgolette («...si disse (che A Woman of Paris) rimane sostanzialmente anticinematografico per lo scarso valore che in esso ha l'elemento montaaggio: caratteristica comune a tutti i film di Chaplin»), parendomi impossibile che il Barbaro, assertore come abbiamo visto dello specifico filmico come tendenza, potesse negare artisticità a Una donna di Parigi per lo scarso valore che nel film ha l'elemento montaaggio: cosa che mi sembrava impossibile anche se L'atto e nel film (dove nella nota II si afferma che Una donna di Parigi «rimane sostanzialmente anticinematografica») e Film: soggetto e sceneggiatura (dove lo stesso Barbaro afferma lo specifico filmico come tendenza) sono entrambi del 1939, e dai testi non risulta quale dei due sia stato scritto prima. Non ho dunque «polemizzato con un fantasma», ma ce mai ho ritenuto di due posizioni contrastanti, giusta l'una e sbagliata l'altra.

E che io intendessi polemizzare con il primo Pudovkin e con l'Arnheim, e non con il Barbaro, è ancora dimostrato da quanto si può leggere a pag. XIV dell'antologia: «E' impossibile contestare ad una prosa carattere e valore di poesia, soltanto perchè non poggia sulla metrica: così come, per rimanere nel campo cinematografico, non si può negare, come alcuni hanno fatto (Pudovkin in un primo tempo, e Arnheim) un valore filmico in Chaplin: che è proprio uno dei pochi poeti dello schermo».

E non al Barbaro mi riferivo con quel «qualcuno» che ha voluto sostenere una 'terza fase' o una 'terza via' del cinema quasi a voler giustificare, talvolta (si noti: talvolta) una involuzione. «Ci troviamo piuttosto di fronte ad una evoluzione di registri e dei loro stili a contatto con nuove esigenze di una nuova realtà. Non meravigliamoci dunque se Pudovkin oggi rinuncia a certi suoi principi: così come ieri aveva un'altra concezione, rispetto a quella di avanti ieri, sull'attore professionista e sul cosiddetto 'tipo'» (L'arte del film, pagina XXIII). Non mi risulta (e non mi è mai risultato) che sia proprio il Barbaro a meravigliarsi dell'avanzamento di Pudovkin. Chi si meraviglia, e identifica la 'terza via' o 'terza fase' con una involuzione, mi sembra invece il Marinucci — e alla 'corrente' Marinucci appunto mi riferivo — il quale infatti parla, a proposito di Pudovkin, di 'gran rifiuto' (Il gran rifiuto di Vsevolod Pudovkin, in Cinema-stampa n. 8, novembre 1949). E Barbaro polemizza con un fantasma anche a proposito del concetto di tema inteso come asse della collaborazione: concetto che io avrei attri-

buito a Pudovkin. Rileggiamo: «*Sempre con i russi riafferma i principi sul soggetto, sulla sua elaborazione cinematografica e sul tema: asse ottico (e avrei dovuto trascrivere 'morale'), quest'ultimo, della collaborazione, in quanto rende possibile l'invenimento dei fattori etici e stilistici dell'opera nella pluralità dei temperamenti e delle individualità*» (pagina 171 di *L'arte del film*); e le parole in corsivo che vengono date dopo i due punti (e nel libro messe tra virgolette) stavano ad indicare come il Barbaro, riprendendo dai russi il concetto di tema, ne desse una sua interpretazione: e infatti le parole in corsivo, e tra virgolette nell'antologia, sono del Barbaro, e non di Pudovkin. E scrivendo che molti principi del Barbaro derivano dai russi, non intendevo certo affermare che ha copiato o plagiato, o diminuire quella importanza che il Barbaro ha avuto ed ha nella nostra cultura cinematografica (cfr. quanto già riportato all'inizio). Barbaro, ed anche questo mi sembra appaia chiaro dall'antologia, ha divulgato Pudovkin, Arnheim, Eisenstein e Balázs: ma divulgato criticamente, portando apporti personali. Così come il sottoscritto, su un altro piano e in altra misura, ha tentato non di «segnare il passo», ma se mai di riproporre certi problemi. Un riproporre che non mi sembra poi tanto antistorico (faccio un esempio su tanti: la retrospettiva di Il canto del prigioniero apparsa in Cineclub n. 4 di Reggio Calabria) e visto che anche all'estero un Lawson, studioso serio e marxista, accusa di teatralità, e con le conseguenze del caso, l'Amleto di Olivier (cfr. Teoria e tecnica della sceneggiatura, Bianco e nero editore, 1951), e vi-

sto infine che la polemica sulla «revisione» ha agitato e non poco le acque, o meglio certe acque; e non sono mancati interventi seri ed intelligenti come quello di Luigi Chiarini (Astratto verbalismo dei nuovi don Ferrante, in Cinema n. 57, 7 marzo 1951) o come quello di Carlo Lizzani, che giustamente chiedeva di storicizzare la polemica (Cinema, n. 55, 1° febbraio 1951). Lo stesso Luigi Chiarini, direttore di Bianco e Nero, afferma che «il problema della critica cinematografica... certamente esiste», che «la critica cinematografica dovrebbe rinnovarsi e ampliare il suo orizzonte» (numero citato di Cinema). E in una nota in calce ad un saggio di Giuseppe Masi, apparso nell'ultimo fascicolo di Bianco e Nero, saggio che «indirettamente tocca il problema della revisione della critica cinematografica», Chiarini fa presente che al problema dedicherà «l'editoriale di uno dei prossimi numeri della rivista per ribadire» la sua «posizione che, del resto, dovrebbe essere già chiara». Ed è infine, il mio, un riproporre senza riportare gli «stessi esempi» del Barbaro comma d); altri film ho analizzato o citato accanto all'Enrico V, a Ivan il Terribile e a Les enfants du Paradis: nella prefazione a *L'arte del film* si parla anche di Amleto, di Miciurin e di La terra trema. E non mi sembra infine di aver lanciato su Cinema la proposta della «revisione» soltanto in base alle idee esposte nella antologia, come afferma il Barbaro: ma, partendo da quelle premesse, ho cercato di allargare la polemica. Infatti nella nota apparsa su Cinema (quella stessa letta al Congresso di Torino prima, e poi, in presenza di Barbaro, al convegno

sul cinema tenutosi a Genova in seno alle Olimpiadi della cultura), riaffermavo che la letteratura cinematografica troppo spesso (troppo spesso, e non sempre, dunque) vive del tutto isolata e a se stante, avulsa dalla vita, dalla cultura, e dalla storia, sottolineando come essa invece si dovesse inserire, appunto, nella vita, nella cultura e nella storia. Di fronte al fatto che «nella maggior parte dei casi» il film, come opera d'arte, è andato più avanti della critica cinematografica, incitavo gli scrittori di cose cinematografiche ad un vasto e comune lavoro, per trovare un nuovo metodo critico. E l'invito era quindi rivolto anche al Barbaro, e agli studiosi che come lui usano un nuovo metodo critico, non già perché superassero posizioni da loro già superate, ma perché portassero un ulteriore e personale contributo alla polemica, che si sta ancora svolgendo nelle pagine di Cinema (e non soltanto di Cinema). Ai miei ripetuti inviti a voce ed epistolari, Barbaro non ha mai risposto, magari rivendicando, come ha fatto su *Filmcritica*, tanti suoi principi che il sottoscritto non gli contesta e, come spera di aver dimostrato, non gli ha mai contestato.

Tutto questo, caro Direttore, mi preme per il momento scrivere in risposta alle ingiuste accuse di plagio mossemi dal Barbaro nella recensione a *L'arte del film*. Quanto al resto (e non intendo riferirmi agli errori «più o meno veniali» dell'antologia) non mancherà certo l'occasione per un discorso di più ampio carattere.

Grazie dell'ospitalità, e distinti saluti.

GUIDO ARISTARCO

“L'età ingrata del cinema”

di VIRGILIO TOSI

LÉON MOUSSINAC non è oggi conosciuto in Italia, al di fuori di una ristretta cerchia di studiosi, mentre altri scrittori (di lingua francese) di cose cinematografiche lo sono molto di più, e immeritadamente, per esempio per una troppo abbondante inflazione di citazioni nei programmi a stampa dei circoli del cinema di provincia. Eppure la figura e l'opera di Moussinac dominano in primissimo piano nel campo della cultura cinematografica francese (e per altri aspetti della sua attività, in quello della letteratura e della cultura in genere). E non da ieri, ma da almeno trenta anni. Amico intimo di Louis Delluc, gli si attribuisce il vanto di aver per primo nel mondo ottenuto l'inserimento regolare di una rubrica cinematografica in una grande rivista letteraria di tipo tradizionale (il *Mercur de France*) e ciò nel 1920, quando cioè la lotta e le polemiche per far riconoscere al cinema la possibilità di essere un'arte erano soltanto all'inizio e non si può dire certo che gli ambienti ufficiali della cultura parteggiassero per quel «divertimento da baracconi» inventato da Lumière. Quel che conta naturalmente non è tanto che Moussinac sia stato il primo, quanto il fatto che i suoi scritti contribuirono notevolmente a portare avanti e su un terreno serio, quasi sempre già distaccato dal tono ieratico ed esclamativo degli scopritori, gli studi cinematografici iniziati da Ricciotto Canudo e da Delluc. Con essi, Moussinac fu l'animatore dei primi Circoli del Cinema e, in genere, di tutte le iniziative concrete che già allora si prendevano per poter far conoscere i film di valore artistico o culturale esclusi dai circuiti commerciali, per creare legami sempre più stretti tra cineasti (questa parola era allora un'assoluta novità, un neologismo da poco coniato da Delluc) e il pubblico, almeno il pubblico d'avanguardia. Moussinac fu anche uno dei primi critici ad aver delle noie per aver parlato male di un film americano: fu perfino citato in tribunale. Erano le prime avvisaglie di una lunga lotta per l'indipendenza della critica. Un'esperienza fondamentale, e non soltanto per i suoi studi cinematografici, furono i suoi lunghi soggiorn

ni nell'U.R.S.S. Le sue altre attività (numerosi romanzi, poesie, regia e libri di teatro, saggi sulle arti figurative, direzione di una grande casa editrice che pubblicò tra l'altro la famosa rivista *Commune* diretta da Aragon) lo distolsero talvolta per alcuni anni dagli studi esclusivamente cinematografici. Ben più gravemente però ne fu distolto nel 1940 quando venne arrestato (soltanto perchè era un eminente intellettuale comunista), massacrato in un campo di concentramento, processato infine e lasciato libero in condizioni di salute gravemente compromesse. La sua attività non cessò, ma il suo ritorno al cinema avvenne soltanto dopo la Liberazione, quando prese la direzione, insieme a quella della «Scuola nazionale di arti decorative», dell'I.D.H.E.C. (Istituto di studi superiori cinematografici). Nello stesso periodo, Moussinac pubblica «L'età ingrata del cinema», componendo un'antologia di suoi scritti dal 1920 al 1945, traendoli dai suoi precedenti libri «Naissance du cinéma», «Le Cinéma Soviétique» e «Panoramique du Cinéma» o riproducendo saggi pubblicati su giornali e riviste o conferenze.

Questa sua opera viene ora pubblicata in Italia. Una esauriente prefazione di Georges Sadoul, molto opportunamente, presenta ai lettori italiani la figura di Moussinac. Il materiale critico contenuto nel libro non ha soltanto un valore storico (anche se ciò sarebbe già sufficiente per mettere in luce la importanza dell'opera del Moussinac), ma è di una viva attualità e di grande interesse anche quando le pagine portano date ormai lontane. L'autore stesso, nell'avvertenza, ci indica i motivi che l'han guidato: «è stato del parere che ogni revisione di quei giudizi che trassero la loro efficacia dalla loro tempestività, sarebbe stata meschina e avrebbe travisato la storia... Le sue annotazioni rispecchiano la vita e gli avvenimenti in cui fu coinvolto, perchè considerò sempre la critica come un'azione». Ci dice anche in qual modo le pagine raccolte divengono «storia» del cinema, pur essendo state scritte singolarmente a scopo polemico o critico, «in quanto tratteggiano il cammino percorso dall'inven-

zione sino ad oggi: nascita, primi passi — passi falsi compresi —, balbettamenti, prime parole, età ingrata donde il cinema uscirà forse presto per entrare nella sua vera giovinezza».

La prima parte del libro («Nascita del cinema»), pubblicato nel 1925, poco dopo la morte di Delluc cui è dedicato con un atto di fede: «Viviamo ore meravigliose e profondamente commoventi. Nel gran disordine dell'epoca moderna un'arte nasce, si sviluppa, scopre ad una ad una le proprie leggi, cammina verso la perfezione, un'arte che sarà l'espressione stessa audace, potente, originale dell'ideale dei tempi nuovi. E' un lungo e duro cammino, al quale troppo pochi credono ancora, perchè non ne hanno compreso appieno la formidabile verità. Le passate civiltà hanno espresso le loro aspirazioni comuni, fissato il loro ideale in un'arte, se i greci s'intesero con la tragedia, il nostro medioevo innalzò la cattedrale. E' nel cinema che le folle moderne esprimono quella fede senza la quale nessuna epoca può dar vita alla propria bellezza. Dapprima si volle vedere nel cinema solo un'industria. Invece il cinema è un'arte...». Vi sono poi le pagine di teoria, evidentemente basate sulle caratteristiche del cinema muto, ma con slanci avveniristici e tentativi di previsione di quelli che saranno gli sviluppi futuri del cinema («La tecnica si arricchisce con una rapidità e una potenza mai conosciute da nessun'altra arte. Ne diventiamo schiavi. ...Domani il rilievo. ...E doman l'altro: il colore»). Belle le pagine in cui si riferisce al cinema il rapporto di condizione esistente tra l'espressione artistica ed i materiali, gli strumenti e la tecnica a disposizione. Ma ancora più interessanti, per il loro valore critico, alcuni dei saggi sulle varie cinematografie nazionali e particolarmente l'esame del «contributo svedese» alla nascita dell'arte cinematografica, in cui maggiormente sentiamo che la critica contemporanea del Moussinac ha già valore di storia.

Un'altra importante parte del libro è dedicata al «Cinema Sovietico» (1929). Fu la prima opera critica pubblicata su quella cinematografia: essendo il frutto di una approfondita conoscenza diretta della situazione («L'organizzazione» — «Le teorie, le idee, le opere», «Il problema del cosiddetto film d'avanguardia») e di rapporti personali non superficiali («Eisenstein», «Pudovkin», «Dziga Vertov»), è ancora oggi un importante documento ricchissimo di interesse, e ciò è tanto più importante se si pensa agli enormi sviluppi della cinematografia sovietica da quegli anni ad oggi.

Fondamentale infine, sia pure nel suo numero non grande di pagine, la parte finale che dà il titolo al libro: l'età ingrata del cinema. Si tratta di due conferenze (una del '33 e una del '45) e di un capitolo. In essi, così come ne-

gli altri scritti «Cinema: espressione sociale» (1927) e «Panoramica sul cinema» (1929), si parla con grande vigore, chiarezza e concretezza, della «lotta del cinema per l'esistenza, per la ricerca delle sue forme proprie, per la rivelazione del suo spirito, non meno che (della lotta ch'esso va conducendo contro le condizioni stesse — contrarie al suo destino — del suo sviluppo economico ed artistico, particolarmente nella frusta cornice del capitalismo; perchè l'emancipazione materiale e spirituale del cinema coinciderà certo con la fine delle vecchie società, per esprimere l'arte di una civiltà nuova» Moussinac, avvertenza). In quest'ultima parte del libro, e la cosa non ci stupisce affatto, si parla di «spettatori-patroni» (è il titolo della conferenza del '45), si parla dei Circoli del Cinema e della loro funzione, del risveglio del pubblico, della funzione di una critica indipendente e attiva. Le ultime parole del libro, come le prime, sono un atto di fede: «Il cinema affronta il tempo della sua giovinezza e della giovinezza... Il cinema esprimerà la battaglia dell'uomo e la battaglia dei popoli per rendersi padroni di se stessi e della natura. Sarà finalmente l'espressione di quella rinascita del mondo che gli uomini e i popoli hanno iniziato col loro sangue, che termineranno a colpi di pensiero e di opere. Una nuova vera tappa della civiltà. Ma il cinema toccherà la cima della sua scoperta solo quando i popoli avranno raggiunto il vertice della libertà. Mi ripeto un'ultima volta: il cinema, nella sua forma compiuta, esprimerà l'unità degli uomini. E' nato per questo».

L'opera di Moussinac susciterà certo un grande interesse, e non soltanto tra pochi studiosi. L'averla pubblicata in italiano colma una lacuna nella nostra già ricca letteratura cinematografica. Nello stesso tempo «L'età ingrata del cinema» segna la ripresa dell'attività di una coraggiosa editrice milanese che nel dopoguerra ha dedicato alcune sue importanti «collane» agli studi cinematografici. Auguriamoci che questa attività possa continuare, possa intensificarsi, possa meglio adeguare l'esigenza di mantenere una buona veste editoriale con quella, non meno importante, di rendere i libri accessibili come prezzo ad un più largo numero di lettori, soprattutto ora che i Circoli del Cinema, divenuti centro, capillarmente organizzato, di diffusione della cultura cinematografica, hanno allargato e continuano ad allargare il numero degli amici del buon cinema e quindi della buona letteratura cinematografica.

VIRGILIO TOSI

Léon Moussinac: «L'età ingrata del cinema» - Trad. di Corrado Terzi - Poligono, Società editrice in Milano, 1950.

CANNES e VENEZIA

E' una rivalità che cominciò prima della guerra. Nacque dagli errori di Venezia. Ma Cannes non ne seppe approfittare fino in fondo e molti degli errori commessi al Lido furono ripetuti sulla Costa Azzurra. Qualche volta Venezia fu assistita dalla fortuna: nel '39, ad esempio, quando l'invasione tedesca della Polonia impedì ai popoli liberi di riunirsi altrove e altrove ridare una ragione artistica alla competizione, liberandola dalla presenza ingombrante e funesta dei vari Göbbels e Pavolini; o, negli ultimi anni, per la politica economica di "austerità" del governo francese verso Cannes. Ci fu anche il tempo — ed è onesto riconoscerlo — in cui Venezia, di fronte alla concorrenza avversaria, che, tra l'altro, non si fermava a Cannes, seppe contrapporre l'intelligenza nella scelta dei film.

Furono gli anni dell'immediato dopoguerra, il '46 e il '47: gran parte del merito fu del compianto Francesco Pasinetti, che a quell'epoca inventò le « personali » e introdusse il sistema degli « inviti » per determinati film.

La via indicata da Pasinetti non fu seguita da Venezia, nè Cannes la seppe imitare; cosicchè, in questi ultimi tempi, si poté assistere al progressivo declino delle due manifestazioni, che lasciarono lo scettro a festival più dinamici e culturali. Nel '50, ad esempio, a Karlovy Vary e ad Antibes. Venezia e Cannes si ridussero pressochè a parate di quella strana fauna snobistica concentrata vita natural durante nelle dorate prigioni dell'Excelsior e del Carlton; per paura di perdere un September affair o un Once the Thief si preferì dimenticare le cinematografie vitalissime di mezzo mondo. Con una tenacia ammirevole, di fronte alle ripetute

lamentate degli appassionati di cinema, la direzione della Mostra di Venezia rispondeva: « Che cosa volete? Venezia è per antonomasia "il Cinema"; se il cinema ci dà tanto, non possiamo esser noi a creare i capolavori ». Alibi debolissimo: la smentita ci viene proprio in questi giorni da Cannes. Costretti per non « disturbare » Venezia a tenere la manifestazione in aprile, vale a dire in una stagione non precisamente propizia ai bagni di mare e alle parate mondane, gli organizzatori di Cannes si sono d'improvviso ricordati che il cinema può anche avere bisogno dell'arte e della cultura. Arte e cultura esigono però una partecipazione totale, un'organizzazione obiettiva e coraggiosa. Ed ecco quindi, rispettate codeste condizioni, riapparire le cinematografie dell'Europa Orientale, rimesse nella loro giusta luce le opere delle cosiddette « cinematografie minori ». Venezia è ormai posta con le spalle al muro: se fallirà non ci saran santi capaci di farle riottenere un prestigio così malamente perduto. Sarà in grado di salvarsi? Qui sta il problema; esso è abbastanza generale da farci comprendere che non è con un film riuscito o con la presenza di un grande regista che Venezia si salverà. E' un male quello di Venezia che ormai ha messo radici profonde, e s'è trasmesso con estrema rapidità dai « datori di spettacolo » agli spettatori. Saremo troppo impressionabili, tuttavia, oggi, non sapremmo immaginare i chierichetti nostrani che riempiono d'estate il Palazzo del Cinema e dintorni accettare con la disinvoltura delle persone civili, che sappiamo, un ritratto di Stalin o una bandiera rossa nel fotogramma di un film sovietico, oppure un affisso pubblicitario che porti ben visibili gli occhi a mandorla di Mao Tse Dun; oppure an-

cora le dure denunce di un regista come Bunuel, che non ha troppi peli sulla lingua. Abbiamo pur sempre chiara davanti agli occhi la triste gazzarra seguita alla proiezione di La terra trema nel '48. E, si noti, che dal '48 in poi, la situazione ha avuto il tempo e i motivi per peggiorare ancora. Insomma, saprebbe oggi quello stesso pubblico, che allora rifiutò La terra trema, accettare un film cinese? Saprebbero oggi quegli stessi organizzatori, che l'anno scorso titubarono di fronte a Dieu a besoin des hommes e permisero La ronde probabilmente solo perchè non fecero in tempo a proibirla, accettare un film ungherese di Frigyes Bán, o un film sovietico di Stolper, o di Don-skoiij, o di Ciaureli?

Dovremmo perciò lasciare perire Venezia? Niente affatto: siamo di quelli che ancora credono in queste competizioni, credono nel potere che esse hanno, se organizzate seriamente, di contribuire alla conoscenza del cinema e alla comprensione fra i popoli. Non c'è molto da inventare per rendere operante questo programma. Si tratta di cambiare una mentalità (che è la cosa più difficile) e di seguire la via tracciata a suo tempo da Francesco Pasinetti. Se oggi la sua figura di appassionato non è più con noi, esistono però organizzazioni culturali che ebbero in lui un appassionato sostenitore; i Circoli del Cinema, che potrebbero, seguire quella traccia con tutta la coscienza e la passione necessarie. Si tratta di sollecitare un dibattito, di promuovere un'azione unitaria di tutte le forze del cinema italiano, cineasti e critici, pubblico e circoli del cinema, perchè la prossima Mostra di Venezia sia degna delle tradizioni più belle di internazionalità, di cultura e di arte delle sue prime edizioni. Filmcritica apre il dibattito.

I FILM,

Francesco, giullare di Dio.

Stromboli.

Cristo proibito.

Harvey.

PARLARE per Rossellini di una involuzione o di una evoluzione dando ai termini un significato strettamente connesso alla stabilizzazione di uno stile, non ci sembra esatto. Il ritrovare nelle ultime sue opere (*Il miracolo, Francesco giullare di Dio, Stromboli*) difetti sostanziali di ispirazione e predilezione per argomenti già scontati finisce, infatti, con l'averne assai più che un significato di una involuzione dei mezzi espressivi e di uno stile: significa deviazione da una certa linea di condotta e ritorno, sia pure con una più smaliziata capacità di espressione, a quel mondo convenzionale di ieri, falsato nelle prospettive proprio perchè isolato, nella sua sostanza, dalla realtà.

Con *Roma città aperta* e, soprattutto, con *Paisà*, Rossellini riuscì in effetti a penetrare nello spirito di quei giorni di storia e cronaca nostra e a riviverne le speranze e le illusioni. La sua fu poesia della cronaca, della verità. Prima non aveva saputo far altro che apprendere il mestiere, come si dice, farsi le ossa dietro la macchina da presa o seduto ad un tavolino a preparare sceneggiature insieme ad altri mestieranti (*Luciano Serra pilota*, ad esempio); prima — e lui stesso lo ebbe più volte a dichiarare — amava evadere dalla vita quotidiana costruendo elaboratissimi documentari, tipo *Fantasie sottomarine* e *L'après-midi d'un faune*. La validità sua, quindi, è da ricercarsi nel fatto che dopo una preparatoria parentesi di esercitazioni formali, riuscì finalmente ad avvicinarsi alla vita, alla realtà, umilmente, senza complicazioni pseudo-filosofiche od esistenzialistiche (che pure allora andavano di moda) badando alla sostanza delle cose e cercando di cogliere gli aspetti più rappresentativi di essa.

Validità quindi che va ricercata essenzialmente nella misura in cui un certo contenuto era valido, accettabile. L'averci mostrato quella che era la realtà italiana negli anni 1943-1945 fu il merito di Rossellini; e la sua poesia (come del resto tutta la poesia) in tanto è valida in quanto riesce ad accostarsi alla realtà cogliendone i motivi più veri.

Già in *Francesco giullare di Dio*, che pure resta un film valido interessante, nuovo per quel rovesciamento operato nel cliché della

tradizione mistica di un santo ridotto ad essere più rettorico che umano, si avvertiva che in un certo senso il distacco dalla realtà, già operato in lui con l'accettazione del soggetto del *Miracolo* di Fellini, si andava accentuando; il distacco dalla realtà intesa nella sua accezione di contemporaneità, quindi, di attualità. Non vogliamo con questo riconoscere la validità dei film storici; solo vorremmo precisare, se è possibile, che anche in questi casi la validità è da riscontrarsi proprio nella misura in cui questi film riescono ad avvicinarsi alla realtà di oggi dando una interpretazione «contemporanea» degli avvenimenti di ieri, ma soprattutto, ricavando da questi, insegnamenti presenti. Rossellini con *Francesco* sembra aver dimenticato questa «contemporaneità» intesa appunto come apporto alla spiegazione di certi avvenimenti, alla chiarificazione di certi concetti attuali.

E' vero che in *Francesco giullare di Dio* Rossellini ha rovesciato il cliché della tradizione religiosa che presentava un santo mistico, tutto assorto nella meditazione e nella bontà: è vero che in questo è riuscito a darci un Francesco più vivo, pieno di riserve, di pensieri, di contraddizioni: un Francesco che piange nella preghiera, un Francesco che ricorda, con tristezza più che con distacco, il tempo trascorso quando incontra santa Chiara alla Porziuncola. Ma in quella predicazione di povertà, di comunistica regola di vita associata, di invocazione alla pace nel mondo, Rossellini non ha saputo vedervi la modernità di una morale, che si potesse veramente come conclusione d'insegnamento al film: non ne ha tratte le conseguenze necessarie che pure, attraverso l'impostazione realistica della vita del santo, era lecito attendersi. Soprattutto in relazione a quel rinnovamento progressista del cattolicesimo che molti oggi auspicano per una più larga possibilità di intesa.

Questo non saper più guardare alla realtà, per ricavarne una maggiore forza espressiva e soprattutto l'aver continuato a trascurare quella *realtà contemporanea* dalla quale aveva tratto i momenti migliori della sua attività artistica, sono i difetti principali anche di *Stromboli*. Nonostante la *maniera realistica* il film si distacca infatti totalmente da quel «realismo» che ieri aveva significato la ripresa del cinema italiano.

L'involuzione, quindi, di Rossellini è l'involuzione propria di chi non riesce a mantenersi fedele ad un determinato mondo poetico. E' una involuzione, quindi, specificamente riferibile non ad un individuo ma piuttosto ad una posizione mentale che, trascorsi appena sei anni dalla liberazione, già dimentica quel-

li che sono stati i motivi essenziali di una lotta che aveva avuto come comun denominatore l'unità di tutti gli italiani, l'esigenza di guardare e di operare in una realtà viva e presente, contemporanea in tutti i suoi atteggiamenti. Quei temi di attualità, di fermenti, di denuncia, oggi non sembrano più interessare una certa categoria di registi non preparati a sopportare il peso conseguente di una certa posizione assunta ieri, forse, senza consapevolezza ma solo come per una opportunità (nel migliore significato) intuizione. La recitazione della Bergman anche nel personaggio

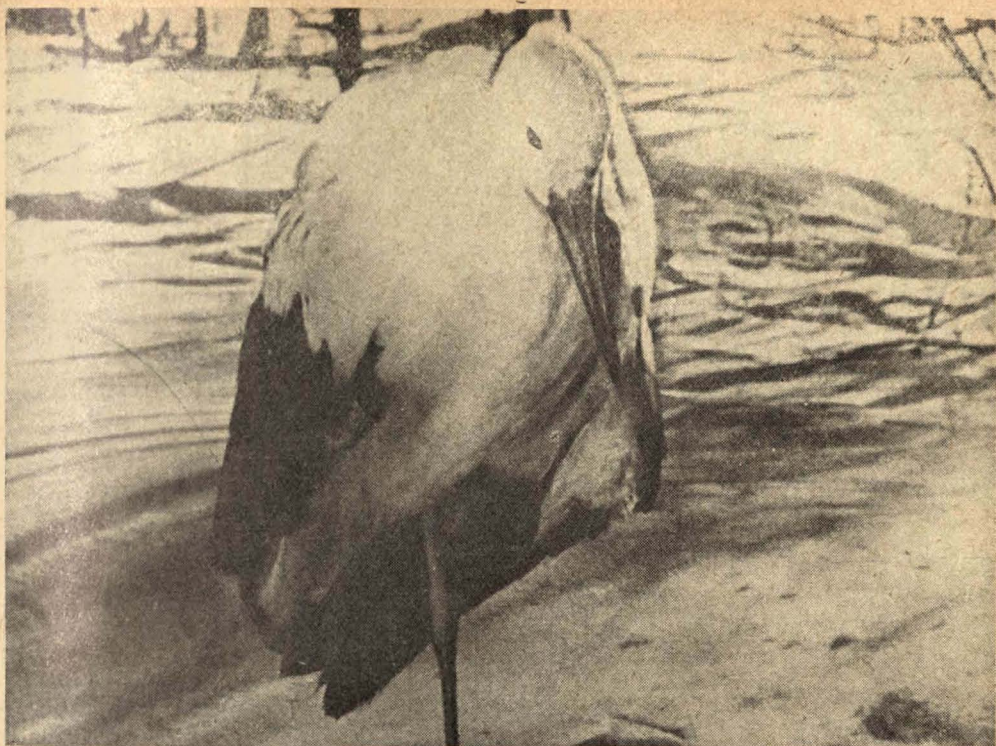


«Stromboli» di Roberto Rossellini

imperfetto ed impreciso di Karin, è viva, ricca di sfumature, convincente anche in quelle scene finali di invocazione a Dio, che suggestive al momento, non reggono poi ad un più attento esame. Il perchè quella donna, dopo una notte agitata, dopo una estenuante fatica sopportata appunto per portare via il figliolo che le deve nascere da un'isola inospitale e selvaggia, muti radicalmente proposito chiedendo a Dio forza, coraggio e comprensione appunto per restare, non si riesce bene a comprendere. Nel cinema, a meno che non si cada in un misticismo di cattiva lega (o in una «favola»), non si può far concludere un racconto con un «miracolo», risolutivo con un intervento, cioè, dall'esterno. Il personaggio bisogna spiegarlo internamente, psicologicamente: altrimenti resta soltanto un vago abbozzo, privo di consistenza. Altrimenti il finale che doveva apparire come parte integrante del film e come una logica conclusione, resta un qualcosa di estremamente contraddittorio e confuso. Il film dunque, che trascura l'ambiente a bella posta proprio per poter accentrare tutto attorno ad un unico personaggio come in un monologo drammatico che vorrebbe essere un itinerario verso Dio, fallisce proprio in questo aspetto più vitale. Restano solo alcune buone intenzioni, restano vaghe intuizioni attorno a questa donna che si trova incompresa tra gente chiusa che anche lei non vuol comprendere. Resta il dramma di una sconosciuta impossibilitata a parlare e ad esprimersi, resta soprattutto il dramma dell'in-

comprensione. Ma perchè accada tutto questo, perchè quella gente sia così riservata, chiusa, quasi ostile nella sua miseria, perchè così vivo sia tra loro il richiamo della terra natale, il culto per i defunti, tutto questo Rossellini non dice. Sembra che ogni cosa sia vista da occhi stranieri e non da un regista che ha saputo esprimere i più vivi sentimenti del nostro popolo in *Roma città aperta* e in *Paisà*. Da questo non aver voluto esprimere e comprendere l'ambiente, nasce allora l'inconsistenza stessa del personaggio di Karin impossibilitato a spiegarsi psicologicamente attraverso le contraddizioni con il mondo che lo circonda e l'indagine di una nuova realtà che non conosceva.

Il film *Cristo proibito* di Curzio Malaparte, trova ospitalità in queste nostre note, unicamente perchè rappresenta, insieme ad una buona selezione (*Il cammino della speranza*, *Miracolo a Milano* e *Napoli milionaria*) l'Italia al festival di Cannes. A parte ogni altra considerazione sul cattivo gusto di una simile scelta, ci sembra che il film dia, con chiarezza estrema, una conferma della confusione, della grettezza morale e dell'insulsaggine del Malaparte. A quanto scriveva Gramsci a proposito di lui: *Il carattere prevalente del Suckert (Malaparte) è uno sfrenato arrivismo, una smisurata vanità, e uno snobismo camaleontesco; per aver successo il Suckert era capace di ogni scellerataggine... Niente di serio*



« Storia di un anello » è un interessante lungometraggio diretto da Dolin che fa parte della Rassegna del Documentario scientifico popolare sovietico, che è stato presentato recentemente con vivo successo in tutta Italia

e di meno che superficiale (1) non abbiamo davvero altro da aggiungere.

Il film *Harvey* di Henry Koster, ripropone all'attenzione il cinema americano, o come dicono alcuni, hollywoodiano. *Harvey*, appartiene al genere della commedia di costume, a quel genere tra l'assurdo e il grottesco, in cui spesso si trovano ironizzate certe contraddizioni e certi aspetti della vita media americana. Senza dubbio, alla fortunata commedia di Mary Chase ha giovato molto questo *verismo* che, nonostante l'evasione del personaggio dietro le ombre di un coniglio arriva inaspettato a far riflettere sulla realtà di una situazione. Anche senza prendere troppo sul serio certe tesi strampalate della commedia sarebbe ingiusto trascurare alcuni dati di fatto positivi, riferibili, ad esempio alla insofferenza, alla insoddisfazione e alla solitudine dell'americano medio, giacchè proprio a questo mirava, senza averne troppo l'aria, *Harvey*.

Una delle cose più divertenti del lavoro è senza dubbio il personaggio della vecchia sorella, così strana, così impacciata, così vera

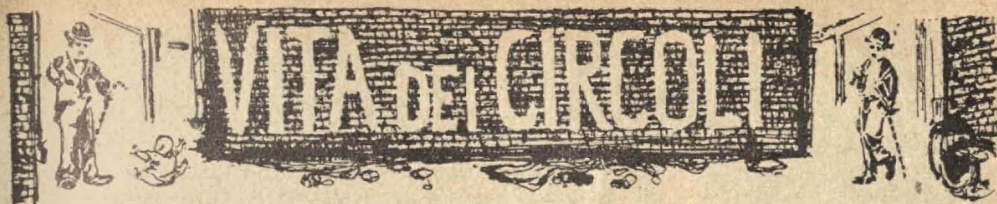
nella cornice di un mondo puritano delle buone signore americane, con le loro feste di beneficenza, con i loro « amichevoli » pettegolezzi. Stewart è Dowd: vede Harvey, ama Harvey, presenta Harvey agli amici. E' sereno, felice, del suo niente, del suo whisky che lo aiuta a fuggire da quella solitudine che è forse una delle più tremende tare della vita americana.

Senza impelagarsi in problematiche invasioni nel campo del subconscio, la Chase ha costruito un racconto che ha il pregio della semplicità — e qua e là anche della noia — e il suo protagonista — Dowd — è un pazzo tranquillo simile a tanti altri poveri mortali che vivono attorno a lui, con lui, una vita di sopportazioni meschine e che dopo le estenuanti giornate spese al servizio di altri, amano racchiudersi in sogni, svicolando attraverso le vie più impensate per giungere alla calma contemplazione inattiva, senza speranze. E' il destino del borghese-tipo che non sopporta le contraddizioni della società e non ha nello stesso tempo la forza di ribellarsi. Che siano evasioni degradanti d'accordo: ma, forse, la vita di milioni di individui comuni, è fatta soltanto di rinunce e di pazzesche illusioni.

(1) Antonio Gramsci: « Letteratura e vita nazionale », Einaudi, 1950.



« Gioca di vivere », un film di Frank Capra interpretato da Bing Crosby e Coleen Gray - (Paramount)



Notizie da...

TRIESTE

Ecco un genere di spettacolo che comincia a interessare i C.C. Invece di presentare un film, si presenta, per così dire, un regista, scegliendo i brani più significativi delle sue opere secondo un criterio critico ben definito. Il primo a prendere questa iniziativa, piuttosto gravosa ed impegnativa per i dirigenti, perchè si tratta di fare un'accurata scelta delle sequenze e di superare un discreto numero di ostacoli di indole tecnica prima ancora che culturale, fu il Cine Club Torino, il quale l'anno scorso presentò una selezione di alcuni film di Dmytryk. Quest'anno l'iniziativa è stata ripresa in altri circoli: a Udine, ad esempio, ove è stata presentata una selezione dei film di Powell e Pressburger, la cosiddetta «coppia del colore»; a Trieste, ove si sono presentati in questo modo Dmytryk e Lattuada. Specialmente quest'ultima serata è stata molto apprezzata. Si sono proiettati brani dei seguenti film: *Il bandito* (il ritorno del reduce), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (il matrimonio di Giovanni e la notte di capodanno 1900), *Senza pietà* (l'inizio, la partenza per l'America della Masino, il finale), *Il mulino del Po* (il comizio e lo sciopero) e *Luci del varietà* (il primo tempo), seguendo il filo conduttore della scheda su Lattuada, preparata dalla F.I.C.C.

UDINE

Il Circolo Udinese del Cinema, oltre a realizzare

l'iniziativa della F. I. C. C. di segnalare alcuni film, ha anche segnalato direttamente un film, presentato in Italia nel '47, ma non ancora proiettato in quella città. Si tratta di *Breve incontro*, la cui sorte in Italia è stata davvero strana. Cadde clamorosamente all'epoca della sua prima visione pubblica, in modo da non esser nemmeno proiettato in molte città; è stato poi programmato in quasi tutti i Circoli del Cinema, ovunque ottenendo un grande successo. In molti dei referendum fatti dai Circoli alla fine dell'anno scorso, il film di David Lean è risultato ai primi posti. A Udine, dopo la presentazione al Circolo, il film è stato immedia-

tamente proiettato in prima visione in una delle principali sale della città e con successo. Il fatto costituisce un'ennesima conferma della influenza che i Circoli del Cinema vanno acquistando non soltanto presso l'opinione pubblica, ma anche presso gli esercenti e i distributori. Molti tra i migliori film presentati in questi ultimi anni da *Enrico V* a *Ladri di biciclette*, da *Enamorado a La Terra trema*, da *Breve incontro* a *Luci del varietà*, ecc., hanno trovato una «programmazione» in parecchie città, soprattutto di provincia, soltanto perchè sono stati segnalati dai Circoli all'attenzione degli esercenti e del pubblico.

I concorsi

IMOLA

In occasione della presentazione dell'ultimo film di Gerzi a Imola, il Circolo del Cinema ha indetto un concorso per la miglior critica al film, mettendo in palio un premio di L. 5.000 offerto dalla locale Coop. di Consumo.

La giuria era presieduta da Renzo Renzi. Sono stati giudicati vincitori *ex-aequo* i signori *Giacomo Gambetti* (socio del Circolo del Cinema) e *Catogero Di Stefano*: il primo per l'ampiezza dello studio compiuto e la ricchezza delle informazioni; il secondo per il contributo dato alla comprensione umana dei protagonisti del film. La giuria ha inoltre segnalato altri cinque lavori.

VENEZIA

Il Circolo del Cinema «F. Pasinetti» di Venezia ha indetto tra i suoi soci un concorso di critica cinematografica. Tra i numerosi lavori presentati sono stati premiati tre lavori con abbonamenti a riviste e libri.

Il saggio giudicato migliore è risultato essere di una giovane socia, Serena D'Arbela, e dedicato a *La terra trema*. Un altro lavoro premiato aveva per oggetto i film di puruzzi cecoslovacchi, e particolarmente *Posviceci* (episodio di *Spalicek di Trnka*) che era risultato, al referendum annuale, il miglior cortometraggio proiettato al Circolo.

La stampa

Il più recente numero del giornale «CINÉ-CLUB» (n. 4, genn.-febb. 1951), organo della Fédération Française des Ciné-Clubs, pubblica un articolo di GEORGES SADOUL sul regista Jean Grémillon che è anche presidente della Cinematheque Française. Tra l'altro, il Sadoul tocca l'argomento dei rapporti tra circoli del cinema e cineteca e scrive:

«Sarebbero necessari tre numeri di «Ciné-Clubs» per seguire passo a passo l'attività della «Cinematheque Française», sotto la presidenza di Jean Grémillon, dalla Liberazione al 1951. E ricordare, in particolare, gli incidenti che sembrarono separare Circoli del Cinema e Cineteca. Questi litigi in famiglia appartengono al passato. Gli sviluppi simultanei erano troppo rapidi, troppo tumultuosi perchè i nostri organismi non sembrassero contraddirsi e urtarsi. In realtà la nostra simbiosi vitale proseguiva quasi nostro malgrado».

Sul problema della conservazione degli originali dei vecchi film, Sadoul riafferma, personalmente e come Segretario Generale della Fédération Internationale des Ciné-Clubs, l'unica posizione culturalmente seria, che è anche quella della F.I.C.C.:

«Si potrebbe forse lasciare che il manoscritto dei «Miserabili» venga sfogliato da tutti i visitatori del Museo Victor Hugo? Si distruggerebbe ben presto sotto le loro dita. E' dunque naturale che le presentazioni di film unici e rarissimi siano limitate alle sale di proiezione del Museo del Cinema a Parigi e di qualche altra istituzione analoga esistente all'estero. Gli incunaboli possono essere messi in circolazione soltanto sotto forma di controtipi e con l'autorizza-

zione dei produttori e degli autori di quei film. Dopo gli accordi firmati a Roma nel dicembre 1949 tra la «Fédération Internationale des Archives du Film» (F.I.A.F.) e la «Fédération Internationale des Ciné-Clubs», la Cinematheque Française ha potuto comunicare alla Federazione Francese dei C.C. una lista piuttosto considerevole dei film classici disponibili (oltre quelli già attualmente concessi come «Il cappello di paglia di Firenze» di Clair, «Lu passione di Giovanna d'Arco» di Dreyer, ecc. — n.d.r.). La loro circolazione potrà cominciare man mano che saranno raccolte le somme necessarie per l'esecuzione dei controtipi».

* * *

Dal bollettino del CINE CLUB BARI:

«Oggi, al secondo anno di vita, dai nostri soci vogliamo qualcosa di più, una libera critica, un contributo di cultura, perchè la Federazione dei Circoli del Cinema, cioè gli stessi Circoli del Cinema che cosa sono se non una entità critica che elabora nuove idee e, che, creando le basi organizzate della cultura cinematografica, diffondendo la cultura, va al di là del cer-

chio ristretto degli studiosi o degli spettatori puri e semplici?...»

«Un Cine Club ha molti compiti, a volerli, a poterli assolvere tutti, dinanzi a sé (basti pensare ai circoli del cinema per le scuole e per gli operai), ma ne ha uno prima di tutti gli altri, cui non può rinunciare, pena la sua decadenza. Ed è per l'appunto quello di offrire gli elementi per una discussione, per poter valutare sul piano artistico quelle diverse concezioni, poichè cultura vuol dire documento, e noi offriamo i documenti, il materiale di studio delle cinematografie di tutto il mondo, senza alcuna barriera, siano esse americane o russe, ungheresi o messicane, tedesche o cinesi.

«E' evidente che di fronte ai nuovi temi affrontati con maggiore o minor coraggio da alcune cinematografie che si pongono i nuovi problemi della vita contemporanea, si può anche rimanere disorientati. Ma possiamo noi rinunciare ad uno degli scopi del Cine Club che è quello di promuovere, in questo campo lo sviluppo degli scambi culturali fra i popoli? Può darsi benissimo che le opere non presentino tutte lo stesso interesse, ma esse debbono offrire un panorama sufficiente a capire la cinematografia di un Paese».

Spiacente di non poterlo fare in questa occasione, per assoluta mancanza di spazio, la Redazione si augura di poter pubblicare, in avvenire, almeno degli estratti dei lavori vincitori dei vari concorsi di critica cinematografica indetti dai Circoli del Cinema. Può essere opportuno, naturalmente non soltanto a questo scopo ma anche per poter considerare meglio l'efficacia dell'esposizione, che — in genere — si pongano ai concorrenti anche dei limiti di lunghezza. Da parte sua, FILMCRITICA si riserva di assegnare propri premi ai lavori che le verranno inviati dai vari Circoli.



« La giovane guardia » di Guerassimov con musiche di Sciostakovich. (Libertas)



PREMIATI A CANNES



Iniziatosi il 3 aprile con una partecipazione finalmente « internazionale » come da anni si auspicava quasi senza più speranze, si è in questi giorni concluso il Festival di Cannes. Il Grand Prix de la Critique Internationale du Cinéma è andato a « Miracolo a Milano » vincitore anche del Grand Prix du Festival de Cannes ex aequo con « La signorina Giulia » (Svezia). Gli altri premi sono stati così ripartiti: per la regia a Bunuel per « Los olvidados » (Messico); per l'interpretazione femminile a Bette Davis per « All about Eve » (USA); per l'interpretazione maschile a Michael Redgrave per « The Browning version » (Inghilterra); per il commento musicale a Joseph Kosma per « Juliette ou le Clé des songes » (Francia); per la fotografia a Maria Beltran per « La Balandra » e Isabel Lleo per « Esta Tarde » (Venezuela); per la scenografia a Souvarov Veksier per « Mussorgski » (U.R.S.S.); per la sceneggiatura a Terence Rattigan per « The Browning version » (Inghilterra). Un premio speciale per la originalità del soggetto è stato attribuito a « Tales of Hoffmann » di Powell-Pressburger. All'Italia è stato dato anche il premio per la miglior selezione. Quindi

De Sica e Zavattini sono stati i veri protagonisti di questo Festival