

# FILMCRITICA



*Collezione*  
**DOCUMENTARI D'ARTE**  
a cura di EDOARDO BRUNO

**PICCOLA DOMENICA**

*testo di*  
ALFREDO MEZIO

\*

**UNA SPEZIARIA DEL SEICENTO**

\*

**ROMA LIBERTY**

*soggetto di*  
ALFREDO MEZIO

\*

**I MANICHINI CI GUARDANO**

*soggetto di*  
GUGLIELMO SANTANGELO

\*

**IN NOME DEL POPOLO ITALIANO**

EDIZIONI

**L. I. R. FILM S. R. L.**

VIA DI VILLA SACCHETTI - ROMA

# FILMCRITICA

VOLUME II - Numeri 6-7

Giugno-Luglio 1951

## SOMMARIO

<i>Charlot e il circo</i>	Alexandre Arnoux	3
<i>Soggetto, il mio principale problema</i>	René Clair	6
<i>R. J. Flaherty</i>	Arthur Rosenheimer jr.	8
<i>Polemica col mio tempo</i>	Cesare Zavattini	15
<i>Teatro, cinema e romanzo</i>	Nicola Ciarletta	19
<i>Perché un film è bello</i>	Pietro Bianchi	29
<i>Venezia 1951</i>	Antonio Petrucci	33
<i>Film scientifici e film d'arte</i>	C.	36
<i>La strada di Chaplin</i>	Emidio Saladini	41
<i>La lezione del realismo</i>	Tito Guerrini	46
<i>John Ford non è solo un sudista</i>	Marco Leto	53
<i>I film</i>	Edoardo Bruno	57
<i>Il Festival Britannico</i>	Frank Bamping	61
<i>Max Fleischer, sarcastico</i>	Lo Duca	62
<i>Lettere</i>		64



Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 537.119 - Roma

Redazione milanese: Rudy Berges, via Abruzzi, 15 - Milano

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1000; per l'Estero L. 2000

Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033

Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmeritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis



IN COPERTINA: Vivien Leigh in *Un tram chiamato desiderio* di Elia Kazan (W.B.)



Cheplin: « Il Circo » 1928

# CHARLOT e IL CIRCO

di ALEXANDRE ARNOUX

C'è, in ogni film di Charlot, una forza che ci costringe all'esame di coscienza. Come la trama è gaia, noi ridiamo; come il sentimento di impotenza e di fatalità che se ne sprigiona è applicabile a ciascuno di noi, ci sentiamo immersi nella tristezza. Avete mai osservato quanto sia difficile raccontare una delle sue commedie a qualcuno senza farlo ridere? E subito sopravviene un pesante silenzio. Ognuno pensa: ecco la mia storia e perchè non sono riuscito nella vita. Charlot non ha espresso che una sola idea: quella che l'uomo è sempre impari al suo destino, che l'uomo è nato troppo debole per essere all'altezza del proprio cuore e della propria ambizione. Di qui la comicità stridente dell'opera di Charlie Chaplin e la sua tragicità meccanica. E' il dramma del piccolo motore con un carico troppo pesante, e pure si sfiata a tirare, il dramma di tutti noi in generale, e in particolare di voi e mio. Cosa ancora più terribile, questo spettacolo ci riempie di gioia; e subito dopo, questa gioia noi la paghiamo duramente con l'esplosione interna e parallela dell'infelicità.

Charlot ha creato, a parer mio, delle opere tecnicamente più perfette, come *Il Pellegrino* e *La febbre dell'oro*, delle farse meglio architettate come *Vita da cani*, delle fantasie agresti di una poesia inimitabile, come *Idillio campestre*, dove s'incontrano l'anima della danza e la levità di Ariel, ma mai si è rivelato ai nostri occhi con una franchezza così totale, in una nudità così assoluta come nel *Circo*.

Eccolo allo stato puro, con la sua maschera fatta di linee rette e la sua figura tutta a linee serpentine, con le sua gambe ricurve e pronte a portarselo via, il suo disprezzo assoluto della realtà e delle conseguenze dei propri atti, la sua esperienza inveterata del dolore, che lo previene e gli impedisce di evitarlo, e col suo cuore dove brulicano i sogni umani più cervellotici, più barocchi, più ricchi di poesia, di ridicolaggine e di sofferenza. Capitato per caso nel circo, ne diventa subito il trastullo; non sfugge mai all'ambiente dove la sorte lo ha cacciato; non sfugge mai al suo destino, che è di esaudire l'inanità della condizione umana, la punizione del peccato originale. Io ce l'ho con Eva che si è lasciata tentare dal serpente. Se non avesse sgranocchiato il pomo dell'Albero della scienza, forse respireremmo ancora l'aura edenica; non avremmo bisogno di guardare più in là del nostro naso, il nostro cuore non dovrebbe sopportare delle passioni più forti di lui, non entreremmo nel circo per diventare lo zimbello degli imbecilli che applaudono alle nostre involontarie capriole quando abbiamo ancora nell'orecchio la maledizione di Dio; non poseremmo ad eroi avendone soltanto l'ambizione e non i mezzi, non andremmo a finire nella gabbia del leone per sfuggire a un somaro, non dedicheremmo la parte più bella di noi stessi, la nostra pietà e la nostra adorazione alla cavallerizza, l'idolo della pista che ci pianterà per un giocoliere. Poiché è sempre il più abile, il giocoliere, a vincere in questo giuoco. Se Adamo ed Eva non fossero stati cacciati dal Paradiso Terrestre, forse Charlot sarebbe felice. Ad ogni modo, i suoi films non esisterebbero o sarebbero per noi incomprensibili; ci vuole un gusto spiccato del dolore per divertircisi, e un certo sentimento teologico della vendetta di Dio.

Mi accorgo di aver dimenticato o quasi di accennare al soggetto del Circo e alla sua realizzazione materiale. Che il lettore mi scusi di regalargli una fantasia anziché un resoconto. Sono incapace di uscire dalla mia natura e sento una insormontabile difficoltà a raccontare dei fatti troppo precisi; la precisione del mio spirito vi si rifiuta, quella che mi mostra con evidenza quanto l'alone delle cose sia più importante della loro armatura e della loro sostanza. Charlot è il trampolino ideale per sognare; impossibile parlare di lui senza scrivere nello stesso tempo la propria confessione e toccare le corde più profonde dell'umanità. Da una parte, egli sfiora i personaggi della Commedia dell'Arte e una tal quale grazia tenera e morbida alla Watteau, e dall'altra la «feerie» di Shakespeare e l'aspro naturalismo di Molière.

Non è soltanto un attore; concepisce e dirige da sè. Chiunque conosca la maestria e l'organizzazione necessarie per fare un film, sia pure passabile, si meraviglia che un essere così sgangherato, eternamente deriso, possa portare a termine un'opera così densa, dominata da una volontà implacabile. Più debole di qualsiasi cosa, tutta la forza di Charlie Chaplin è diretta ad esprimere tale debolezza; ma la sua forza non ha chi possa eguagliarla. Rivincita paradossale; la personalità più forte dei nostri tempi non riesce che a tradurre la sottomissione dell'uomo, e colui che ha portato al livello più alto l'arte dell'immagine in movimento, non ha fatto altro che rinnovare il tema antichissimo della rinuncia e dell'asservimento alle potenze oscure e nemiche.

Il Circo ha lasciato la piazza del paese; per terra resta solo un cerchio, l'impronta della pista, il ricordo della cavallerizza, e una stella di carta. Quando ero ragazzo, ricordo di essermi soffermato lungamente su questa impronta fatidica, in una piazza del mio paese. Solo che non c'era stella, neppure di carta. Ho il sospetto che Charlot l'abbia inventata per consolarci un po'. Tutto quello che è accaduto a Charlot è accaduto anche a me, tranne la stella. Come spiegare questa differenza? Ahimé, forse col fatto che egli è un poeta più grande di me.

ALEXANDRE ARNOUX

(Traduzione di A. Mezio)



MARC CHAGALL:  
« Tra le tenebre e la luce » (1943)

## IL SOGGETTO

### IL MIO PROBLEMA NUMERO 1

— On a pu dire que l'art de la peinture consiste à utiliser au mieux une surface donnée. Si l'on veut appliquer la même proposition à l'art cinématographique, il faut ajouter: « pendant un temps donné ».

— Le tableau peut être regardé en passant ou longuement contemplé. Le même roman peut être lu en une nuit par l'un, en un mois par l'autre. Le film demande à tous les spectateurs une attention d'une durée égale.

— La première tâche de l'auteur de films, c'est d'inciter les spectateurs à rester dans leurs fauteuils. Les différences de culture et de goût qui existent entre ces spectateurs rendent cette tâche moins aisée qu'il ne paraît à première vue.

— La même anecdote ne peut être racontée avec le même succès à des étudiants ou aux enfants d'un village, dans un salon ou dans une chambrée. C'est pourtant ce que l'auteur de films se propose.

— Le succès de Caligari n'était pas dû à l'originalité de ses décors. Caligari est, avant tout, un film où une histoire intéressante est bien racontée.

— Une bonne histoire peut, le plus souvent, être exposée en quelques lignes. Ce qui ne veut pas dire que tout ce qui peut s'exposer en quelques lignes soit bon.

— Le bon sujet, presque toujours, donne naissance au bon scénario. Le bon scénario, presque toujours, donne naissance au bon film.

— *Une mauvaise réalisation parvient difficilement à gâter un bon scénario. Le meilleur réalisateur ne peut faire un bon film d'un scénario médiocre.*

— *Je n'ai jamais entendu dire: « Quelle bonne histoire, mais comme les acteurs sont mauvais! » Quand un film est bon, même la photographie, quels que soient ses défauts, semble bonne.*

— *On peut former des techniciens, mais on ne peut pas donner des qualités d'invention à qui n'en possède pas naturellement.*

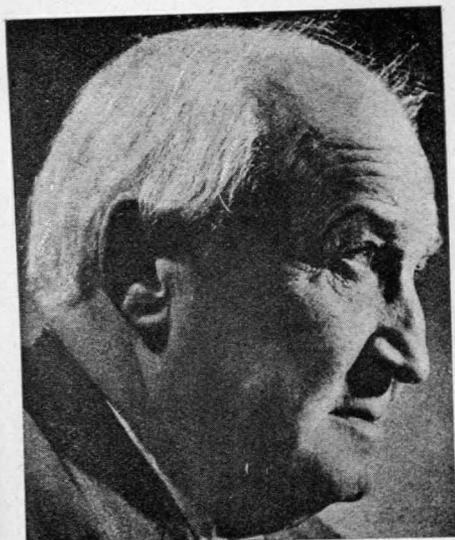
— *Arrêtez, au hasard, cent personnes dans une rue. Parmi ces cent personnes, il s'en trouvera deux ou trois qui, si les moyens et le temps leur sont donnés, pourront faire de la « mise en scène » cinématographique aussi convenablement que X... ou Y... Mais combien de milliers de passants faudrait-il interroger avant d'en trouver un qui puisse écrire un scénario intéressant?*

— *A quoi est dû le renouveau récent de l'école anglaise? A quatre ou cinq écrivains de cinéma. L'outillage et les techniciens ne sont pas différents de ce qu'ils étaient autrefois.*

— *Le grand public ne connaît de Chaplin que l'acteur. Les initiés savent rendre hommage à Chaplin, le réalisateur. Qui pense à l'auteur Chaplin? Qui se rend compte que l'invention et l'art du récit dont témoignent ses meilleurs œuvres auraient établi la réputation d'un autre acteur, d'un autre réalisateur, si l'auteur Chaplin avait mis ses idées au service de ceux-ci?*

— *Le cinéma dispose d'un outillage considérable, d'un nombre imposant d'artistes et d'artisans de qualité, mais il ne compte qu'une poignée d'auteurs qui fassent preuve d'invention et d'originalité. D'où la faiblesse des films contemporains.*

RENÉ CLAIR



# R. J. FLAHERTY

ARTHUR ROSENHEIMER jr.

Collaboratore di Mrs. Iris Barry, direttrice della cineteca del Museo delle Arti Moderne di New York, Arthur Rosenheimer jr. ha iniziato una serie di studi sui documentaristi, che egli va a cercare « dietro la loro macchina da presa », per mettere meglio in luce la loro opera, le loro idee, i loro metodi. Pubblicando questo articolo su Flaherty abbiamo irteso rendere omaggio al regista recentemente scomparso che resta — son le sue opere — un maestro e un esempio. - (N.d.R.).

Robert Flaherty è considerato il « padre del documentario » da che esiste questo genere. Fu, in effetti, per definire i suoi film che John Grierson impiegò questo termine per la prima volta.

Egli nacque nel distretto d'Iron-Mountain, nel Michigan del Nord, e trascorse la sua infanzia al Canada dove suo padre lavorava come ingegnere minerario. Dall'età di dodici anni il ragazzo accompagnò il padre nei deserti ghiacciati, poi, una volta uscito di collegio, si decise per il mestiere di esploratore, dirigendo per conto di Sir William Mackenzie quattro spedizioni che avevano per teatro la Baia di Hudson, l'Ungava del Nord e la terra di Baffin. Fu in occasione della terza spedizione che Sir William gli suggerì di portarsi una macchina da ripresa per completare la documentazione fotografica ch'egli era solito riportare dai suoi viaggi.

Flaherty ricorda questa sua prima esperienza semplicemente come un susseguirsi d'episodi relativi agli avvenimenti del viaggio. Nondimeno la sua realizzazione fu lenta e laboriosa, richiedendo parecchia audacia e abilità. Il freddo intenso bloccava il movimento della camera e lacerava la pellicola; molte scene risultavano sfocate per i riflessi abbaglianti del ghiaccio. E quando infine, a prezzo delle maggiori difficoltà, l'insieme della pellicola impressionata fu radunato e trasportato a Toronto per il montaggio, una sigaretta dimenticata vi appiccò fuoco. Il lavoro di due anni fu distrutto in un istante.

Egli pensò allora di girare un film su la vita di una famiglia di Eschimesi che aveva avuto occasione di conoscere così da vicino. Riuscì a far

finanziare il progetto da John Revillon e Thierry Mallet della casa Fratelli Revillon, e nell'autunno del 1920 ripartì verso il Nord, portando con sé due macchine da presa Akeley, un piccolo generatore d'elettricità, un laboratorio completo di sviluppo e di stampa e dei proiettori. Il centro di raccolta di pellicce installato da Revillon al Capo Dufferin fu scelto come base e l'esquimese Nanook come protagonista e al tempo stesso assistente.

Flaherty si mise al lavoro tra difficoltà enormi: una volta esaurito lo stock di pellicola negativa, ad esempio, bisognò fare le riprese in positivo. Nondimeno il film fu realizzato e Revillon ottenne di farlo distribuire dalla Pathé Pictures. Così apparve sullo schermo del Capitol Theater di New York, nel giugno del 1922, *Nanook of the North*.

L'opera, universalmente apprezzata, fu proiettata con successo nei paesi più lontani. Come *Nanook*, Flaherty stabilì non solo la consuetudine del documentario, ma quella del documentario su ordinazione. Il successo di *Nanook*, assai più durevole di quello di molti altri film documentari, si sprigiona dalla certezza recata allo spettatore di penetrare nel cuore stesso della vita degli Esquimesi, che non era presentata come un qualche fenomeno strano e pittoresco, ma come un modo di vita che aveva in se stesso la sua propria giustificazione. Gli interpreti non recitavano, vivevano. L'autore aveva partecipato a la loro vita e li aveva considerati con simpatia, comprensione e rispetto.

*Nanook* si rivelò un tale successo che Hollywood si offrì di finanziare l'impresa seguente di Flaherty, e gli dette carta bianca per l'organizzazione della produzione. Flaherty aveva già scelto il suo canovaccio leggendo il libro di Frédérik O'Brien: *White Shadows on the South Seas*. Da O'Brien Flaherty apprese che la vita primitiva alle Isole Samoa era alla vigilia di scomparire, ma che ne restava ancora qualche traccia nell'Isola di Savai. Finanziato da Jesse L. Lasky della Famous Players-Lasky Corporation, Flaherty con la moglie come collaboratrice, i suoi tre figliolotti, il domestico irlandese, il giovane fratello David e l'equipaggiamento completo per la realizzazione, s'imbarcò per il minuscolo villaggio di Safune, a Savai.

In quel paradiso, vissero un anno e dieci mesi: e molti ne trascorsero prima che una sola scena fosse girata; mesi passati in preparativi, a scegliere i personaggi e a familiarizzarsi con la complessità delle riprese. In effetti, il nero ortocromatico e il negativo bianco impiegato fino allora nella produzione cinematografica non potevano afferrare le sfumature sottili del colore dei polinesiani. Un felice caso fece scoprire a Flaherty che la pellicola pancromatica (riservata in quel tempo alla fotografia a colori) restituiva fedelmente in bianco e nero così le tinte della pelle degli indigeni come quelle dei magnifici alberi delle isole. *Moana of the South Sea* (1925) fu il primo film interamente fotografato su pellicola pancromatica e resta, quanto a bellezza delle immagini, una delle più perfette realizzazioni del cinema.

Abituato alla dura vita degli Esquimesi, dove la lotta per il cibo, e semplicemente per sopravvivere, era il dramma-chiave della razza, Flaherty fu innanzi tutto sconcertato da una terra dove il nutrimento era abbondante e la natura generosa. E' così che il rito del tatuaggio, dolorosa cerimonia che il Samoa subisce prima di prender moglie, gli fornì il crescendo drammatico del suo film. Al di fuori di questo episodio, *Moana* è



«Molta gente che non sa cosa sia la fatica dovrebbe andare ad Aran e viverci». (Da una intervista concessa da Flaherty).

un idillio meraviglioso, testimonianza di un modo di vita già quasi del tutto scomparso.

Venne in seguito per Flaherty un periodo attivo ma improduttivo. Girò una *city symphony* in tre bobine su Manhattan: *The 24 Dollars Island* (1925). Nel periodo che Cavalcanti realizzava il suo *Rien que les heures* in Francia e Ruttman la sua *Symphonie d'une grande ville* a Berlino, Flaherty stesso dichiara che il suo film era «New-York vista dalle aquile meravigliate di fronte al fatto che delle creature, piccole come delle formiche, avessero potuto creare qualche cosa di così gigantesco come questa città...». Dichiarazione che, sfortunatamente, non impressionò per nulla i suoi commissionari. «Mancavano inquadrature della parata di West Point» spiega Flaherty, che aggiunge: «Non vedo quel che West Point sarebbe venuto a farci là dentro...». Il film fu abbandonato e più tardi distrutto.

Frattanto Flaherty aveva incontrato la celebre artista Maude Adams, proprietaria dei diritti di adattamento del *Kim* di Rudyard Kipling che ella voleva girare in India. Le possibilità cinematografiche di questa storia non interessarono Flaherty, ma egli fu conquistato da un altro progetto di questa notevole donna. Essa aveva portato in America il procedimento di ripresa a colori Gaumont e studiava a Rochester, in un laboratorio della General Electric, l'illuminazione speciale che questo procedimento richiedeva. Appassionato di questi problemi tecnici, Flaherty passò settimane intere al Metropolitan Museum of Art e impiegò la nuova illuminazione per girarci un documentario su l'arte delle stoviglie. *The Pottery Maker* (1926), che il Museo possiede tuttora, annunciava già i progressi tecnici visibili più tardi nello *Industrial Britain*. Si esita tuttavia a considerare questo film come un'opera di Flaherty, che

non ne ha mai visto l'edizione definitiva nè curato il montaggio. Un brano su l'Indiano d'America, cominciato da Flaherty in quel periodo non fu più portato a termine.

Nel 1927 la Metro-Goldwyn-Mayer acquistò i diritti di adattamento del libro di O'Brien *White Shadows*, e invitò Flaherty a venire ad Hollywood per collaborare alla realizzazione del film. Con lo scenarista Ray Doyle, Flaherty tracciò le grandi linee dello scenario ed una troupe fu riunita intorno al regista W. S. Van Dyke. Ma durante gli esterni a Tahiti, i metodi Hollywoodiani di dirigere gli indigeni, si rivelarono incompatibili con la sua maniera personale. Dopo tre mesi, riprese il piroscampo lasciando Van Dyke a finire il film da solo. Flaherty parlò sempre con amarezza di quella esperienza di collaborazione.

Per un caso fortunato, una effimera società di produzione dal nome di Colorart Synchronone Pictures offrì a Flaherty l'occasione d'incontrare il regista tedesco F. W. Murnau. I due uomini decisero di fare qualche cosa insieme e dalla loro collaborazione nacque l'indimenticabile *Tabù*. Collaborazione inattesa, in verità, quella dell'americano Flaherty, che aveva in orrore i metodi degli studi, e del tedesco Murnau che, fin'allora, non aveva mai lavorato, in Europa o in America, che negli studi. Flaherty, nondimeno, non ebbe che a felicitarsi dell'esperienza, ed egli parla ancora di Murnau con il rispetto che solo un grande artista può avere per un altro grande artista. Pure il soggetto era un compromesso per Flaherty, benchè questa storia d'amore fosse girata interamente nelle isole della Società e la preoccupazione di darle un valore hollywoodiano non cagionasse una deformazione della mentalità indigena come era stato il caso di *White Shadows*. Flaherty e Murnau, quasi senza equipaggiamento, s'imbarcarono nel 1929 per Tahiti dove prepararono il loro scenario e scelsero gl'interpreti. L'operatore Floyd Crosby li raggiunse un po' più tardi. Seguendo il metodo abituale di Flaherty, un laboratorio completo fu installato nell'isola: trascorsero circa due anni prima che la piccola troupe riguadagnasse Hollywood con il film terminato muto, al quale Paramount adattò un piacevole commento musicale di Hugo Riesenfeld. *Tabù* apparve sugli schermi americani nel marzo del 1931. Era l'epoca delle produzioni «100% parlate, cantate, danzate» e la bellezza delle immagini di *Tabù* ricordava utilmente l'eloquenza di un'arte che non si poteva abbandonare alla leggera.

Flaherty aveva abbandonato l'America al momento della prima di *Tabù* a New-York: egli apprese in Germania la morte tragica di Murnau in un incidente di auto. Allora Flaherty aveva in testa d'andare a girare un film sulla donna nella nuova Russia sovietica. Lunghi e faticosi negoziati non portarono tuttavia a nessuno accordo, e in seguito ad una conversazione telefonica con Grierson egli decise di girare in Inghilterra. Grierson, che egli aveva apprezzato in America come critico e come amico, era dal 1928 alla testa di una sua società di produzione di documentari; e lo invitò a venire a sostenere il doppio ruolo di allievo e di professore. *Industrial Britain*, fatto in collaborazione con Grierson, fu il solo film di quell'epoca che rechi ufficialmente il nome di *Flaherty*. Studio del lavoro e dei lavoratori dei *midlands* britannici, *Industrial Britain* fu sotto tutti i punti di vista un film riuscito, esempio perfetto dello stile di ripresa particolare a Flaherty. I primi piani degli operai al lavoro sono indimenticabili quanto quelli dei danzatori samoani di *Moana*.

Nel frattempo, traversando l'Atlantico, aveva con un compagno di viaggio, conversato sulle isole Aran e su quegli irlandesi che, a meno di quindici ore di battello da Londra, conservavano le superstizioni del passato e lavoravano la terra secondo i costumi aviti. Fin d'allora egli fu preso dall'idea di fare un film su quelle genti; finalmente Cedric Bel-fragé, critico cinematografico del *Daily Express*, gli fece conoscere il produttore Michael Balcon che, intravedendo il valore cinematografico delle isole Aran, incaricò Flaherty di realizzare il suo disegno. *Man of Aran* (1934) richiese circa due anni di lavoro. Con Frances Flaherty sua moglie e collaboratrice, John Taylor, John Goldman, un montatore britannico e il fratello David, egli si installò a Inishmore, la più grande delle tre isole Aran. Parecchi registi inglesi di documentari, e fra essi Arthur Elton, Harry Watt e Grierson stesso, vennero di tanto in tanto per seguire l'andamento del lavoro. In questo film muto, Flaherty riprese il suo tema familiare: quello dell'uomo che strappa i suoi mezzi di esistenza ad una natura ribelle. Fin dalla prima mondiale di *Man of Aran* al New Gallery Cinéma di Londra, il successo fu assicurato. Gaumont-British, distributori del film, lo presentarono alla Biennale di Venezia dove ricevette il primo premio davanti a tutte le produzioni americane ed europee. Era per Flaherty il trionfo della sua convinzione personale « che una storia deve trarre la sua sostanza dalla vita di un popolo intero. non dagli atti di alcuni individui ».

Ma il suo seguente film, *Elephant Boy*, realizzato per il produttore Alexander Korda fu in definitiva una amara delusione sia per Flaherty che per i suoi ammiratori. Il regista confessa « che ne aveva fin sopra i capelli del cinema », e fece ritorno alla letteratura. Infatti la narrazione dei suoi anni di esplorazione e delle sue avventure durante la realizzazione di *Nanook* era già apparsa nelle librerie (1). Dopo *The Captain's Chair*, John Collier, autore lui stesso e amico intimo di Flaherty, notò « la sua innegabile maestria di narratore. Nelle sue novelle, la letteratura popolare attinge il livello di quella di un Conrad ».

Flaherty tornò negli Stati Uniti nel 1939 per scoprire che un largo movimento documentaristico si era creato in sua assenza, movimento che lo considerava come suo precursore e ispiratore. Poco dopo egli si rimise al lavoro e questa volta per conto del governo. *The Land*, realizzato nel 1942 per il Ministero dell'Agricoltura, ha per tema centrale la lotta dell'uomo che domina la macchina per il bene comune, tema radicalmente differente dalla formula « l'uomo contro la natura » che lo aveva reso celebre. Durante gli anni '41 e '42 egli percorse gli Stati Uniti in tutti i sensi, dalla Pensilvania alla California, dal Minnesota al Texas, incontrando da per tutto la sofferenza, da per tutto gente ansiosamente piegata ai problemi dell'impovertimento del suolo e della disoccupazione.

Dopo *The Land* Flaherty si rimise a scrivere, pur realizzando con sua moglie, durante la guerra, una serie di film educativi.

Pochi registi hanno seguito una linea così diritta come Robert Flaherty; e pochi possiedono un'opera d'una pari unità, d'una eguale solidità. Dall'insieme dei suoi film, il suo disegno appare immediatamente e perfettamente chiaro. Che egli sappia ciò che vuole e come ottenerlo sullo schermo, lo si vede nelle sue opere stesse, ma forse è ancor più evidente

(1) *My Eskimo Friends*, Doubleday-Page, New-York, 1924. *The Captain's Chair*, Scribner's, 1938.

nelle sue dichiarazioni personali: « Per mezzo del cinema io mi sforzo di far conoscere un paese e le genti che ci vivono. Mi sforzo di render queste quanto è possibile interessanti sotto il loro più autentico aspetto. Io non mi servo che di personaggi, di gente che vive nel luogo dove giro — perchè in fin dei conti questi sono gli attori migliori. Nessuno è più espressivo degli Irlandesi; i Negri, così spontanei, sono la Natura stessa, proprio come i sorprendenti Polinesiani. Ma esiste un germe di grandezza in tutti i popoli, e sta all'autore del film di saperlo svelare: di trovare l'episodio particolare, o anzi il semplice gesto che lo renderà percettibile. Penso che i film drammatici saranno fatti un giorno in questa maniera ».

Quando inizia un film, Flaherty ha idee chiare di ciò che vuol fare. Egli si appoggia almeno ad un piano di lavoro, stabilito il più delle volte con l'aiuto di sua moglie Frances. Ciò non esclude che il film terminato sia del tutto differente da quello che aveva progettato. « La camera, egli dice, deve servire a scoprire. Un regista deve servirsi della macchina come un pittore del pennello. E' lo strumento col quale crea. L'obbiettivo vede meglio dell'occhio umano, analizza molto meglio la realtà. Fare un film diviene così necessariamente una questione di errori e di tentativi. Non si può vedere realmente il brano che si gira se non quand'esso appare sullo schermo. Prendete mille volte la stessa inquadratura, ce ne sarà sempre una migliore delle altre ». Ciò significa evidentemente che occorre usare molta pellicola. Chaplin (Flaherty lo nota quasi con invidia) ne usò più di trecento mila metri per un solo film. Ad ogni modo egli crede che il regista non debba essere limitato da un tale o tal'altro metraggio di negativo, fintantochè non sia soddisfatto del risultato. Dalla scena della danza di *Moana*, per esempio, egli ne fece il montaggio dopo più di sei mila metri di pellicola impressionata. « Il movimento avviene inconsciamente, egli dice, e non forzatamente al momento prescelto. Sarebbe troppo bello che la camera fosse sempre piazzata dove occorre per afferrare il movimento desiderato. Si deve dunque continuare a girare fino a che si coglie ciò che si cercava ».

Il sonoro non è mai stato un problema per Flaherty (2): la forza del film, egli vi dirà, è il movimento. « Perchè i western sono così apprezzati? perchè essi scorrono, perchè il pubblico non si stanca mai di vedere un cavallo traversare al galoppo la prateria. Il movimento è l'elemento più importante di un film, e la grazia fisica è l'essenza stessa dell'arte dei personaggi. Questo dono Chaplin l'aveva, e Danny Kay lo possiede oggi. Io penso che voi lo avrete osservato nei Polinesiani e nei Tahitiani: cerco sempre nel racconto di animare le mie storie. Anche in *Man of Aran* nessuna parola era indispensabile: l'essenziale della storia era raccontato per immagini. I rumori caratteristici, tuttavia, mi interessano molto. Mi dispiace di non aver avuto il sonoro per *Nanook* o *Moana*. Occorrevano il soffio del vento e i lugubri ululati dei cani per rendere l'anima del grande Nord.

Avrei desiderato mettere in *Moana* i gemiti e i mormorii del mare che si parlava e rispondeva contro gli scogli di Savai. Si possono utilizzare i suoni senza l'aiuto dell'immagine visuale — una volta che essi sono stati identificati — e ricordare così le cose come mostrarle ».

---

(2) Egli utilizzò il suono naturale in presa diretta soltanto in *Elephant Boy*.

Si è sovente rimproverato a Flaherty di interessarsi solo alle terre dei popoli più sperduti, e soprattutto di averci ricreato il passato di quei luoghi invece di mostrarcene la vita come è ai nostri giorni. *Nannok*, per esempio, caccia con un arpione invece che con un fucile; in *Moana* gli indigeni portano i costumi dei loro antenati e non gli abiti che i missionari hanno loro imposto. La risposta di Flaherty a queste obiezioni è rivelatrice e netta ad un tempo: « Io non cerco di girare dei film su ciò che l'uomo bianco ha fatto di quella gente coi suoi stracci e i suoi orribili e miserabili cappelli. Non è la decadenza di quei popoli sotto la dominazione dei bianchi che m'interessa. Al contrario io voglio mostrare la maestà primitiva e l'originalità di quei popoli, per quanto ancora è possibile.

« Nel momento in cui era ancora possibile, ho tentato di ricreare, per conservarlo, un documento su quelle genti — volendo far vedere la scintilla umana che li distingue da tutti gli altri e rivelare anche la loro grazia, la bellezza loro propria. Io credo che la danza di *Moana* è oltre a tutto un buon documento etnografico; ma ho sempre fatto i miei film seguendo un indirizzo umano e non scientifico. Dopo tutto si trattava di esseri umani, non d'insetti. Tengo ad aggiungere che la realtà non è deformata nei miei film: gli uomini vi appaiono come sono, come li ho scoperti parlando coi loro capi e i loro vecchi. Nessun poeta descriverà questi esseri nel loro stato odierno, ed io non vedo perchè un uomo di cinema sarebbe tenuto a farlo. In ogni caso ciò non m'interessava ».

ARTHUR ROSENHEIMER JR.



« Louisiana Story » è l'ultimo film di Flaherty, ma ha la forza e la persuasione dei suoi migliori



CESARE ZAVATTINI

## Polemica col mio tempo

Per gentile concessione dell'A. pubblichiamo il testo di una conversazione radiofonica che, tra le recenti, ha più interessato gli ascoltatori. (N.d.R.).

Questa polemica preferisco svolgerla nell'ambito del cinema in quanto del cinema ho conoscenza diretta e abbastanza antica. La mia polemica punta contro il pubblico del mio tempo il quale non è qualche cosa di metafisico ma siete proprio voi che m'ascoltate. Vi prego di scusarmi se nel calore del discorso vi tratterò in modo troppo confidenziale o addirittura vi offenderò, dentro i limiti, s'intende, imposti dalla educazione e soprattutto dalla legge.

Del resto la RAI, la Radio Italiana, offrendo lodevolmente agli scrittori un'occasione come la presente voleva certo invitarli a un nobile sfogo. Cerchiamo allora, per questi pochi minuti, di essere ipocriti il meno che si può.

Primo: il film italiano ricco di registi e di scrittori, vecchi e giovani, e di tecnici, ha uno straordinario — ripetiamo, straordinario — successo in ogni parte del mondo. Secondo: il film italiano ha conquistato questo primato per mezzo della sincerità di cui si nutre. Terzo: voi signore e signori avete paura di tanta sincerità e perciò siete insensibili alle suddette grida di ammirazione che giungono al nostro cinema sempre più alte dall'est, dall'ovest, dal nord e — credetemi — anche dal sud; pertanto tentate di far nascere sospetti nei cuori semplici definendo il cinema italiano poco patriottico o addirittura nemico della Patria: perchè a vostro avviso mostra la nostra povertà anzichè la nostra grandezza. Voi infatti auspicate un cinema

dove il sole il cielo il mare e i cittadini garriscono al vento, per quanto possibile, come bandiere. Un cinema ottimista, lo chiamate. Voi, infatti, vi reputeate ottimisti. (Non è vero che lo siate, e verso la fine del mio discorso tenterò di provarvelo). L'altro cinema, ergo, voi lo chiamate pessimista perchè porta il popolo alla ribalta, e il popolo ha uno sgradevole modo di garrire con la sonagliera dei suoi sleali bisogni che hanno per sfondo campi, camere umide, officine, treni davanti ai quali due si salutano, per sempre, sembra, e invece l'uno sale su una vettura di prima classe e l'altro su una vettura di terza. Questo popolo, che ha coscienza sempre maggiore della sua partecipazione alla storia del paese, bussa alle porte del teatro, della letteratura, della pittura e nel cinema trova le più naturali accoglienze, e forse vi troverà la sua epica.

Dimenticavo il quarto punto, ovverosia la conclusione: il cinema italiano morirà in un paio d'anni se gli sottraete questo propagandista. Voi ne sarete gli affossatori. E da quel giorno noi esporteremo soltanto aranci. (Non vorrei sembrare un antiagrurnario. Amo gli aranci, amo la Sicilia che ci ha dato tra l'altro Verga, Pirandello e un importante film come « La terra trema »). Intendo dire che, spenti i suoi motivi originali, il cinema italiano interesserà appena quegli indigeni che bramerebbero una cinematografia cosmopolita; nel cerchio della quale noi saremmo battuti per un milione di ragioni.

E' dunque un crimine rallentare o interrompere il viaggio del cinema italiano verso la realtà che lo attira, una realtà che quantitativamente e qualitativamente oramai non può essere che la realtà dell'umile Italia.

Una volta un uomo passava lungo le strade e il suo grido notturno diceva: sono le nove, ricordati che devi morire. Il nuovo avvisatore dovrà gridare: sono le undici, gli analfabeti quanti sono in Italia? Sono le dodici, avete mai udito parlare del delta padano?

Ma, signore e signori, come vi spaventa il Vangelo, che è il libro più impopolare in Italia (e altrove), così vi spaventano questi temi e vi dimenate protestando nelle poltrone quando sullo schermo vedete affrontato il più alto dei temi, quello della pena dell'uomo, la pena che all'uomo proviene dagli altri uomini.

Forse la vostra ostilità deriva dal fatto di non capire che nello stesso istante in cui questa realtà italiana appare sullo schermo davanti agli occhi del prossimo, diventa la prova — quasi il simbolo — di una volontà costruttiva tutt'altro che retorica. Infatti, gli stranieri, che sono un poco i nostri posteri, come sapete, che cosa intendono segnalare con i loro frequenti premi se non questa volontà del nostro popolo, il suo coraggioso misurarsi con la dura cronaca del tempo, la sua « presenza aperta », per usare le parole di un caro scrit-

tore? Essi non dicono, come temete: ecco un popolo di povera gente, ma dicono: ecco un popolo che prende sempre più deciso contatto con il suo vero stato e per conoscerlo meglio è ansioso di narrarlo; ecco un popolo che ha nella vita una fede talmente grande che confida nella vita più che nella immaginazione della vita stessa. Il neorealismo trova la sua lunga ragione in questo procedere metro per metro, come gli sminatori, nella nostra Italia dove le cose e le persone sono talmente cariche di vitali e documentati interessi che sarebbe quasi sacrilego l'inventarne di altri; interessi che hanno sempre il lievito di quello stato d'animo che ci congiungeva veramente con Dio durante i momenti più crudeli della guerra, e ci rivelava il valore del pane e dell'acqua e le colpe nostre insieme a quelle degli altri. Alle spalle di parecchi fotogrammi sembra infatti che ci sia l'eco di una sirena o le urla e i fragori di un crollo a significare la continuità della nostra esperienza.

Ho detto in principio che non è vero che voi siete ottimisti. Infatti credete poco nella forza dell'uomo al punto che sentite il dovere di nascondergli la verità quasi che non potesse affrontarla. Siete anche i portabandiera di chi esige che un film non lasci ombra di amarezza dentro di lui. Quando uscite dal cinema e andate a casa, volete dormire i vostri sonni tranquilli. Che il cinema sia evaso finalmente dal cerchio del puro spettacolo e quindi del puro affare per estendersi nel campo della cultura diventando un vero e proprio fattore di civiltà, vi importa poco. Voi volete dormire i vostri sonni tranquilli. E se c'è nel film un infelice, un disoccupato, un innocente nei guai, tutto deve essere risolto nel corpo stesso del film, provvedano l'autore dello scenario e il regista. Avete speso duecento lire per il biglietto d'ingresso e volete divertirvi, commuovervi, trovare un posto al disoccupato, salvare l'innocente e magari risolvere, perchè no, anche la questione sociale. Per questo vi considerate degli ottimisti.

Ebbene, nei paesi più lontani del mondo arrivano dei metri di pellicola italiana, pessimisti, come li chiamate voi. Ci sono anche laggiù, in Australia, in Giappone, nel Messico, in Spagna, dovunque, degli uomini i quali si figurano il volto della nostra Patria vedendo quei fotogrammi. Allora pensano che qui la guerra non è passata invano se c'è della gente che si confessa con tanta forza; se c'è della gente di pelle e di costumi diversi che nel raccontare le sue vicende racconta anche le vicende di tanti altri sparsi nelle varie parti della terra scoprendo il comune dolore e la comune speranza in un mondo migliore. Questo è un lume che il cinema italiano, che voi vorreste sopprimere o almeno « correggere » perchè pessimista, ha acceso nella nera foresta del nostro tempo.

CESARE ZAVATTINI



« Kermesse eroica »  
di Jacques Feyder



« Hallelujah! » di King Vidor: un film, più  
ancora d'un romanzo è uno svolgimento di  
episodi attratti verso un ignoto limite

# TEATRO CINEMA E ROMANZO

di

NICOLA CIARLETTA

Si crede di solito, nel considerare i «forni» dei teatri e le «piene» dei cinematografi, che il cinematografo abbia distrutto il teatro assorbendone le funzioni. Niente a mio parere di più inesatto. Anche se il cinematografo ha potuto influire sulla decadenza del teatro, fra teatro e cinematografo corre un abisso.

Invece, a parte le modalità diverse, cinematografo e romanzo non differiscono gran che. Tra i quali generi è anzi da ritenere si stia verificando lo stesso fenomeno avvenuto, per quanto concerne il ritratto, tra il quadro e la fotografia. Come, infatti, la fotografia ha esaurito le ragioni del ritratto dipinto, così il cinematografo ha finito con l'assumere le funzioni del romanzo, sostituendosi quale modello più spedito e immediato di racconto.

Fra teatro e cinematografo c'è affinità, ma soltanto esteriore. Tra cinematografo e romanzo c'è invece un'affinità necessaria che investe l'organismo stesso dei due generi, essendo la sostanza del racconto cinematografico identica a quella del romanzo.

Teatro e cinematografo hanno in comune lo spettacolo. Ambedue sono manifestazioni che colpiscono innanzi tutto gli occhi.

In quanto spettacoli, partecipano piuttosto delle arti figurative che della letteratura. Luci, colori, prospettive — risorse, com'è chiaro, delle arti del disegno — vengono chiamate a raccolta per l'allestimento dello spettacolo. E la scenografia, la costumistica, l'illuminazione sono le specialità, affidate ad architetti e pittori, che ineriscono a questo aspetto puramente visivo del teatro e del cinematografo.

Ecco il punto. Il cinematografo non può esistere senza lo spettacolo; il teatro sì. Un lavoro teatrale potete leggerlo anche senza vederlo rappresentato; d'un lavoro cinematografico non potete avere altra idea che quella manifestata nella sua realizzazione spettacolare.

Tale osservazione apparentemente ovvia è tuttavia assai complessa. Infatti, leggendo un dramma, non è che la spettacolarità venga a cessare, ma, implicita come germe nel testo, si consegna alla immaginazione del lettore, il quale matura nella sua mente la visione dell'azione drammatica figurandosi le scene, i costumi e perfino il volto dei personaggi.

Lo spettacolo è, dunque, pertinente allo spettatore, che raccoglie l'evidenza dell'azione drammatica. Codesta recezione, sia che egli veda il dramma rappresentato, sia che soltanto ne legga il testo, è sempre un fatto suo, un fatto che partecipa delle sue emozioni e delle sue personali capacità affettive.

L'immaginazione dello spettatore non manca mai. Naturalmente ha una sfera più lata nel caso che egli legga, ma non viene a mancare nemmeno dinanzi al dramma rappresentato: infatti il più delle volte egli se ne serve come criterio, per giudicare della *rappresentazione* del dramma, che aveva immaginato in un altro modo e che ora vede tradito dagli elementi visibili dello spettacolo. Questo non può accadere nel cinematografo: chè nel cinematografo un giudizio sulla rappresentazione colpisce inesorabilmente anche il testo. Dire, ad esempio, che quel personaggio sarebbe apparso più coerente nelle spoglie di Richardson che di Laughton, significa rigettare totalmente, su questo punto, il racconto cinematografico.

In teatro, dunque, lo spettacolo è un accessorio. Scene, costumi, attori stessi, mutano, mentre il testo drammatico resta. E può avvenire talora che, accanto al testo, sorga una nuova storia, quella dell'esecuzione, che, mantenendo col teatro relazioni affatto occasionali, procede liberamente per suo conto. E' ovvio che continueremo a chiamare teatro solo la prima forma, mentre conserveremo alla seconda il nome più appropriato di spettacolo.

A differenza del teatro, che vive per sè, lo spettacolo è il *modo* con cui il pubblico vede il teatro; se quello è la fonte, questo è la bocca che se ne disseta; lì è Parte, qui l'emozione che la raccoglie.

Il cinematografo è invece qui, nello spettacolo. Si direbbe che esso sia piuttosto l'ambiente in cui s'immagina concretata una certa realtà che non la realtà in se stessa: una rappresentazione nata per gli occhi e quasi *dagli* occhi del pubblico, piuttosto che il dramma nel suo principio inalterabile. Infatti i suoi personaggi sono gli attori stessi e le sue condizioni ambientali i mobili, la luce, gli oggetti che costituiscono la messinscena.

Insedendosi nel pubblico invece che in palcoscenico (il quale viene abolito e sostituito da un semplice schermo), il cinematografo assorbe l'immaginazione dello spettatore, perchè offre a costui in un'evidenza definitiva tutti gli elementi recetibili della vicenda drammatica.

Che cosa renda lo spettacolo cinematografico così completo e assorbente, non è il caso nemmeno di chiedersi. Il ritrovato della *fotografia in movimento* è tale che si può cogliere qualunque vicenda, anche la più intricata e spinosa, e seguirla passo passo in tutto il suo sviluppo, uscendo da un luogo ed entrando in un altro, soffermandosi su un particolare ingrandito e dissolvendone altri sul fondo che scompare, ecc. ecc. Come per incanto l'occhio dello spettatore vola di qua, di là: ora guarda da una finestra, subito dopo è sopra un tavolo, fisso su un oggetto; vede un uomo stagliarsi dinanzi a una porta, e improvvisamente perfora la porta e scopre che dietro c'è un altr'uomo; si muove da per tutto, con estrema destrezza penetra in ogni dove, pur rimanendo impassibilmente fermo nel suo posto di platea.

Uno spettacolo cinematografico è illimitatamente duttile a dispetto del teatro che resta fisso alle sue tavole. Pertanto, se nel primo il racconto potrà essere quanto si voglia fluido e minuzioso, nel secondo bisognerà concentrarlo, riducendone nel modo più chiaro e comprensivo il contenuto attraverso l'apertura imbroccata delle scene più salienti.

Insomma, il teatro non potrà rendere il «continuo» come il cinematografo, ma dovrà sintetizzarlo nei pochi quadri di rozze sequenze

Un'interruzione fatale preclude la continuità al teatro, che è quindi costretto a recuperarla per altra via.

Nel racconto drammatico avviene infatti, nei confronti del cinematografo, un vero e proprio rovesciamento di dimensioni, e quando in cinematografo appare in estensione, accade qui in intensità. Se, ad esempio, nel *Traditore* di John Ford, il protagonista (che, avendo appunto tradito, sconta il suo atto perverso tradendosi di continuo quasi fatalmente) passa da un atto all'altro e da una trappola all'altra in una sequenza attraentissima di visibili episodi, nel *Macbeth* invece (nel *Macbeth*, ben inteso, del teatro) l'oppresso re tirannicida non agisce mai visibilmente, ma compare sempre o prima d'agire o dopo, in scene terribilmente presaghe o cupamente impregnate dall'azione già compiuta.

Diremo, quindi, che il cinematografo è dinamico, in confronto al teatro che è statico, e che la dinamicità dell'uno è foriera del duplice principio della *estensione* e della *continuità*, mentre la staticità dell'altro comporta le reciproche leggi della *intensità* e della *durata*.

Intensità significa concentrazione — nel quadro — dell'azione, che perciò appare non tanto proiettata nel dopo quanto ripiegata su se stessa, quasi fosse già accaduta anche quando deve ancora compiersi, in quanto è già piena del suo destino, già destinata al suo traguardo.

Estensione invece significa sviluppo del quadro come azione. Qui il quadro non raccoglie, non è come l'arco scenico ricettacolo di un evento; al contrario cerca di accompagnare l'azione nel suo moto, si libera dei suoi lati e si dissolve nel cieco tessuto della vicenda, la quale andrà, ignota fino all'epilogo, nel suo verso che nessuno può presagire perchè, contrariamente all'azione drammatica, non è piena del suo destino ma librata nella sua casualità.

Consegue che il cinematografo è estremamente analitico, il teatro all'opposto è sintetico, l'uno svolgendosi nell'illimitatezza (nel *continuo*) dell'estensione, l'altro serrandosi nel grumo (nella *durata*) dell'intensità. E come quello è aperto e scavalca i tempi, avendo la possibilità, da un quadro all'altro, di bruciare anche centinaia di anni, questo, dalla sua parte di nobile antenato, ambisce a concentrarsi nel puro istante spaziale.

Potremmo porre questo complicato problema sul piano, che fu assai caro ai Romantici, delle distinzioni tra tempo e spazio, e dire che il cinematografo è spazio che tende a farsi tempo, e il teatro è tempo che tende a farsi spazio, azione che anela a puntualizzarsi nell'evidenza dell'evento.

E' innegabile che, tra tempo e spazio, lo spazio è più sintetico del tempo, perchè manifesta tutt'in una volta e da tutti i lati, quello che il tempo propone in una successione di istanti. Tale è almeno lo spazio oggettivamente, in sè.

Chè, se invece ci poniamo dal punto di vista di chi vede qualche cosa che sta nello spazio, è ovvio che questa cosa (che pure è di per se stessa uno spazio assoluto) la vedremo parzialmente e non nella reale pienezza. Perciò, considerandola nella sua frammentaria apparenza, ricorreremo alla prospettiva, allo scopo di coglierne il più possibile ed esaltarne ogni parte che convenientemente possano suggerirci l'immagine del tutto, cioè a mezzi temporali, dacchè sono pertinenti alla non completa azione che si svolge nel tempo, inducendo lo spazio, di per se stesso, a farsi « successione ».



Il solo di comunisti è stato concesso  
hanno solo l'elenco dei principali premi:  
Premio del Lavoro al regista Loukov per  
diploma per la regia. La fotografia che  
è tratta da « La lotta finirà domani » di Miroslav Cikán (Cecoslovacchia)



Un festival di tipo nuovo lo ha definito Saroul. Ma purtroppo solo ai comunisti è stato concesso di assistervi. Nell'impossibilità quindi di un servizio antico, diamo solo l'elenco dei principali premi: « Gran Premio » al « Cavaliere della stella rossa (U.R.S.S.); Premio del Lavoro al regista Loukov per « I minatori del Donbass » (U.R.S.S.); a Garmi, è andato il diploma per la regia. La fotografia che pubblichiamo è tratta da « La lotta finirà domani » di Miroslav Cikan (Cecoslovacchia)

Il più delle volte anzi, questo carattere soggettivo è intenzionalmente scoperto, perchè, data la natura succedanea del racconto, il narratore calca il suo personale accento (che è in fin dei conti una bugia, un elemento estraneo e immaginario) al fine di rendere con maggiore evidenza il fatto che sta narrando. Cerca, in altri termini, di utilizzare le sue personali impressioni quale cornice degli avvenimenti che narra. E sovente accade che la cornice entri nel quadro e ne divenga fondo, per avanzare poscia in primo piano e trasfigurare il volto dei personaggi della gesta. Ed ecco il racconto eccedere dal fatto cui era inizialmente subordinato, e diventare una cosa a se stante, un fatto nuovo, indipendente, autonomo.

E, come fatto nuovo, è indubbio che non si possa presagirlo, perchè nessuno lo conosce nè ha possibilità di conoscerlo, non essendo mai accaduto prima d'ora. Seguirà, quindi, il senso e la destinazione dei fatti mai intesi, che accadono per la prima volta, e dei quali si può dire che il fato è simile a un caso e il destino ha gli occhi ambigui del capriccio.

Tale è in realtà la natura del romanzo, la cui articolazione progressiva e eccentrica, come l'articolazione d'una macchina, somiglia a volte alle piene dei fiumi, tanta è la ricchezza crescente degli episodi e delle figure nuove. Una volta udii uno scrittore dire (e mi convinco sempre più della giustezza della sua frase) che in un romanzo le cose e i personaggi nascono dalle righe del libro.

Prendiamo un romanzo qualsiasi: *Bel ami*, per esempio. Tutti sanno che *Bel ami* è un ex-sergente d'artiglieria che, passeggiando per una strada di Parigi, incontra un suo vecchio compagno d'armi, noto giornalista, il quale se lo porta a casa e lo introduce nel suo ambiente. Quivi Bel-ami inizia una nuova vita; entra come avventizio di cronaca nel Giornale dove l'amico è redattore; diviene amante dell'amante dell'amico e in seguito della moglie dell'editore; e dopo averne fatte di cotte e di crude, tra cui persino un duello che gli conferisce rinomanza, diventa direttore del giornale.

Ecco tutto: che posso dirvi di più? Benchè, come qualsiasi cosa, si possa raccontare, tuttavia il romanzo, traendo dall'arte del narrare il potere della sua esistenza, è l'oggetto più ostile a lasciarsi riferire. E' perciò impossibile riassumerlo se non in quattro righe incolori: il corpo, il contenuto, è di regola tutto assorbito nella narrazione, intrecciato con essa da non potersene assolutamente distinguere.

Questa indissolubilità del testo dal racconto è resa evidente dal *finale* che appare, nel riassunto, generalmente scialbo, perchè in realtà il finale non ha un particolare mordente nel romanzo, il quale, finisca come finisca, ha sempre le sue conclusioni in ogni rigo delle sue pagine. Segno manifesto che l'attrattiva maggiore risiede nel « seguito », o come prima dicevamo, nel « continuo » delle vicende, nell'articolarsi successivo, grano per grano, dei fatti. In questo senso, che per me è il vero, i romanzi esemplari resteranno quelli di Dickens il quale, è noto, non sapeva mai, scrivendoli, come li avrebbe finiti, e procedeva tranquillamente e con una leggerezza meravigliosa quasi si movesse come un albatros sulle nuvole.

A questo punto un esempio di film sarebbe superfluo, perchè non farebbe che ricalcare le osservazioni fatte sin qui. Chè anzi, si chiami *Kermesse eroica* o *Alleluja*, un film, più ancora d'un romanzo, è uno svolgimento di episodi attratti senza sosta verso un ignoto limite. L'ignoto limite è l'episodio successivo, non già l'epilogo supremo, il quale di solito

non è niente di più che un episodio nuovo e inaspettato, come erano, prima d'essere visti, gli episodi che lo precedettero.

E' superfluo dire che un racconto può essere fatto in mille modi. Può essere parlato, riferito cioè con la voce viva, la quale spesso può evocare altre voci, quelle dei personaggi che ricorsero negli avvenimenti narrati, ed essere perciò indotta a simularne il timbro, il tono e via dicendo. Un inizio di recitazione si riscontra in questo caso, che però essendo impiegata ai fini dell'attendibilità del racconto, resta asservita a questo come un mezzo puramente spettacolare dalla narrazione. Non diremo perciò di trovarci dinanzi a una situazione teatrale, solo perchè vediamo recitare.

Nè parimenti chiameremo teatro un racconto scritto, un romanzo, solo perchè è condotto in forma di dialogo.

Se invece fotograferemo una vicenda, possiamo ben dire allora di trovarci dinanzi a una forma, sia pur rozza, di cinematografo. E questo, proprio perchè tra romanzo e cinema non c'è nessuna differenza, identica è la sostanza, essendo *spettacolo* e *racconto* ambedue, nell'identica misura, mezzi di *comunicazione*.

Ma è ovvio che, essendo l'immagine visibile più puntuale e comprensiva d'un'immagine descritta con le parole, il racconto cinematografico sia senza dubbio più rapido e diretto, in quanto può cogliere in un attimo ciò che la parola difficilmente riesce a cogliere in una pagina. Gli occhi sono più economici e intransigenti della mente. O per meglio dire, posto che la parola si volga alla mente affinché questa, raccogliendolo, porti il tutto alla retina, se si può fare a meno dell'intermediario della mente, tanto di guadagnato: gli occhi, che devono essere i primi destinatari d'un racconto, potranno più prontamente, senza quei dilungamenti verbali (che oltre tutto sono talora anche molto incantevoli), ricevere ciò che ad essi è destinato.

E in questo senso, il cinematografo è oggi la forma più progredita di racconto ed ha, secondo me, assorbito il romanzo.

Una volta mi sono divertito a fare una prova. Presi ad esaminare alcuni romanzi, allo scopo di ridurli per cinematografo. Pochi ressero all'esame! molti caddero miseramente spappolati: mancavano d'un centro, apparivano sproporzionati nell'architettura, diluiti in alcune parti, in altre eccessivamente compressi. Mancavano di epidermide, di visibilità. E questa è in ultima analisi la riprova di un romanzo ben riuscito. La logica, infatti, la coerenza, la necessità di un racconto è data dalla visibilità. Ciò che riesce immediatamente visibile, e direi proprio tanto visibile da non lasciarsi quasi discernere e ricordare, come per esempio una stanza dove entriamo e in cui guardiamo tutto ma senza distinguere assolutamente nulla, ciò è, almeno fisicamente, logico, coerente, inoppugnabile.

Tra i romanzi che esaminai c'erano pure *I promessi sposi*. Fu il solo romanzo che si salvò. Tutto ivi era al suo posto; fatti, figure, cose, tutto necessario ed evidente: visibile. Da « *quel ramo del lago di Como* » fino alla fine, tutto « filmabile ». E non vedete infatti come anche queste sole parole siano una per una visibili: il « ramo », il « lago », « Como »? Ogni parola è un'evidenza, e ciascuna evidenza si svolge dall'altra secondo un ritmo preciso, secondo una successione logica: prima il ramo, poi il lago, infine Como.

D'altronde la dimostrazione che sia un romanzo perfettamente cinematografico e spettacolare è data dal fatto che, quando ne tentarono una

riduzione per il cinema, essa falli. E falli per difetto di proporzione: letteralmente obbediente al testo nella prima parte, rotolò in frettolosi frammenti sulla fine. Prova che il testo non era riducibile in nessun punto, e in ogni punto era già di per sè cinematografo perfetto.

Per meglio chiarire i rapporti reciproci fra teatro, cinema e romanzo, è necessario soffermarci, sia pur brevemente, sull'essenza del teatro.

Un teatro senza fato non è teatro. Il fato è l'ignoto che sovrasta l'uomo, e questo ignoto è in definitiva lo spazio, nel quale l'uomo è comparsa, non mai attore, veduto, non mai veggente.

Dunque il fato è nell'uomo ma non nell'uomo. Per quanto egli possa essere libero, questa libertà è dentro di lui un fatto inesorabile, un mistero definitivamente scontato fin dall'origine del suo apparire.

Se l'uomo non avesse la mania di conoscere, non avrebbe drammi. Egli invece non solo ha la mania di conoscere, ma fa dipendere tutto da lì, dall'evidenza delle sue nozioni. Il male è quindi minore, se conosciuto. Anzi il male è proprio ciò che non si riesce a conoscere.

Il conoscere è un distacco. L'uomo in realtà si scinde dall'uomo per comprenderlo. Ma a causa di questa scissione evade e si isola. Resterà solo, dinanzi a una foresta di oggetti. Ha rotto i ponti. Ora è lui contro l'altro. Riuscirà, magari ad assoggettarlo, pur di ristabilire la comunione?

Tenta tutte le vie: la violenza, la cortigianeria, l'istrionismo, la persuasione, l'ipnosi. La violenza lo porta al baccanale, la cortigianeria al racconto, l'istrionismo alla commedia, la persuasione alla tragedia, l'ipnosi alla lirica. Il baccanale fornisce al teatro il gesto; il racconto, lo spettacolo della vicenda; la commedia, l'illusione monodica del personaggio; la tragedia, il dialogo; la lirica, infine, la sosta delle scene d'amore, che non sono dialoghi ma canti a due.

E' evidente che il centro è la tragedia con la sua sete di dialogo. Qui, propriamente, nasce il teatro. Il fato consegue dal fatto che non si è soli e gli altri non sono come noi. Se non sono come noi, saranno ignoti. Nel dialogo un personaggio si sforza ad entrare nell'altro attraverso la persuasione; ma la risposta è un pronunciamento inaspettato, un nuovo enigma che fiacca l'illusoria prepotenza della domanda.

Se la commedia è l'affermarsi espansivo del personaggio, signore della sua illusione che facilmente travalica le antitesi proposte dagli altri, la tragedia culmina col crollo del personaggio e l'emergere di un'incomunicabilità suprema. L'uomo soggiace, oggetto tra oggetti, vittima della stessa illusione che, spingendolo ad essere se stesso, lo ha sempre più contrapposto agli altri, facendolo diverso e incomprensibile.

Non è qui il caso di indugiarsi sui rapporti tra la commedia e la tragedia, che insieme formano l'essenza del teatro. E' doveroso tuttavia rimarcare che la tragedia è il centro, o per dir meglio il principio della suggestiva metamorfosi testè illustrata; e che, eccetto la commedia, che ne è l'ingannevole annuncio, e la lirica, che ne è il pregnante retaggio, tutte le altre forme sono accessorie e caduche.

Tale caducità è naturalmente riferita all'essenza, cioè a quella realtà intrinseca che di solito rifugge dalla luce del sole e se ne sta chiusa e invisibile come l'umore nella terra.

Non pertanto si è detto che il termine d'ogni tragedia (ossia il punto culminante del teatro) è l'incomunicabilità, che emerge con l'evidenza muta e imponderabile nei destini.

Risiede qui l'abissale varco fra il teatro e il racconto spettacolare (cinematografo e romanzo insieme). IL TEATRO E' RETROSPETTIVO.

Quest'idea mi si fece improvvisamente chiara un giorno, assistendo a uno spettacolo di burattini dedicato ai ragazzi di un istituto pedagogico.

Compresi allora che il teatro è per sua natura retrospettivo. Diversamente dal romanzo, che si svolge verso epiloghi inaspettati, esso muove verso soluzioni conosciute. Per lo più lo spettatore già sa quale sarà l'esito d'una vicenda. Ignaro è il personaggio, che agisce come bendato, non lo spettatore, che invece proprio di questo suo sapere gode e si consola.

Il sapere lo stacca dal personaggio che agisce sulla scena, e lo fa così immune dai colpi del destino.

Nello stesso tempo il sapere gli conferisce un'altra illusione: quella di poter stringere con le proprie dita il destino, altrimenti sfuggente.

La felicità è una nozione. Sapere, o almeno illudersi di sapere, basta a liberarci dai cattivi sentimenti e ci fa quasi immortali. Anche il semplice guardare è un sapere, anzi è la forma più elementare del sapere, e specialmente i ragazzi godono moltissimo e ne sono felici. Sapere « come è fatto », come gira questo orecchio, come si annoda questo nastro, come si muove la ruota, come cade una piuma a terra, ecco la felicità tutta visiva e nozionale del ragazzo, il quale diviene perciò un piccolo dio, capace di schiacciare un millepiedi e di martoriare una lucertola, capace di fare giustizia sugli altri, al solo scopo di assicurare per sé il proprio angolo di giochi spensierati.

A uno di questi spettacoli, infatti, io vidi un giorno una farsa in cui ad un certo punto la sorellastra brutta e maligna di una sorta di Cenerentola si accingeva a recarsi dalle streghe illudendosi di riceverne un trattamento da regina. I ragazzi che sapevano quale sarebbe stato invece l'esito vero di quella visita, ruppero in risate senza fine, e si divertirono molto più in quel momento che dopo, quando videro ripresentarsi la brutta donna deturpata da un'orribile coda di cavallo che le streghe le avevano fatto nascere sulla fronte. L'azione scenica si riduceva, dunque, ad essere nient'altro che lo sviluppo a rovescio di una vicenda già interamente conosciuta.

Se ora dalla farsa ci volgiamo alla tragedia, quanto si è detto sembrerà anche più evidente. L'Edipo che signoreggia tra i suoi sudditi è identico all'Edipo accecato e pazzo, perchè fin dall'inizio egli versa, ancorchè non lo sappia, nelle stesse condizioni esecrabili che l'enigma ultimamente gli rivela.

Proprio qui, nel finale, in cui la conoscenza tardiva dell'attore s'incontra, o si scontra, col suo invisibile essere, la tragedia attesta con puntuale fermezza la sua ragion d'essere.

Una vera vicenda teatrale trae quindi la sua forza espansiva dal *finale*, che è il seme della situazione drammatica. La narrazione pertanto si riduce al essere lo « svolgimento » a ritroso dell'epilogo, che, incombendo sulla scena fin dall'inizio come un evento fatale, è anche in qualche modo preconoscibile. Nel cinematografo, invece, come nel romanzo, la narrazione procede irreversibilmente dal principio verso la fine, e l'epilogo è un approdo per lo più inaspettato e sorprendente.

Perciò lo spettacolo ha, in teatro, una funzione simbolica e didascalica, non essendo altro che l'esplicazione di un fato incombente, cioè, in ultima analisi, di un fatto già accaduto e che convenzionalmente si ripro-

duce dinanzi allo spettatore allo scopo di venire appercepito. Nel cinematografo, invece, esso costituisce il testo del racconto, offrendosi come l'evidenza di un'azione senza precedenti che si compie in una visione continua e inestricabile, in cui gli attori sono gli stessi personaggi e le scene costituiscono l'ambiente reale della vicenda.

Da ciò consegue che il cinematografo può essere imputato quale responsabile della decadenza del romanzo, in quanto ne ha assorbito la funzione snellendone anzi l'organismo, che viene tradotto nella forma più immediata dello spettacolo; ma non è la causa se non apparente della decadenza del teatro, da cui radicalmente si diversifica.

NICOLA CIARLETTA



Ancora una scena da « Kermesse eroica »  
di Feyder

# Perchè un film è bello

di

PIETRO BIANCHI

Perchè un film è bello? Noi abbiamo la fortuna di avere qua in Italia felicemente operante il più grande cultore di studi estetici che abbia il mondo, cioè Benedetto Croce. Ma sebbene il maestro di Pescasseroli abbia ammesso recentemente che un film (bontà sua) può essere un'opera d'arte, non ha mai dedicato un po' del suo tempo prezioso a dirci « quando » e « perchè » una pellicola è artistica. Il compito, naturalmente, è tutt'altro che facile; ma troveremo il modo di spiegarvi qual'è la nostra idea sull'argomento, nei limiti delle nostre possibilità e del breve spazio concessoci.

Intanto si può sgombrare subito il campo da un'iniziale difficoltà. Ammesso infatti che il cinema può essere arte ne discende che si dovrà giudicare di una pellicola alla stessa stregua delle arti più antiche, della letteratura e della pittura, della musica e dell'architettura, tenendo però il debito conto delle leggi espressive caratteristiche del cinema.

Quand'è allora che un'opera cinematografica è bella? Un'opera cinematografica è bella quando essa è, evidentemente, la creazione felice di un'artista originale; quando essa aumenta in modo non equivoco il tesoro dello spirito umano; quando scopre, senza farcela polemicamente pesare, qualche verità morale; quando ci fa sembrare nuova qualche antica passione in quel dominio del cuore che sembrava da lungo tempo conosciuto ed esplorato in ogni parte; quando infine sia dotata di uno stile personale ma facile, che sembri antico ma che sia modernissimo, e le cui eventuali novità tecniche siano facilmente accessibili a tutti.

Per rendere chiara la nostra asserzione ricorreremo, secondo il più corretto metodo critico, a tre esempi. Li sceglieremo tra cinematografie abbastanza recenti, cinematografie che tutti possono avere visto. Prenderemo un modello di film che racconti con parole nuove un'antica passione, *Breve incontro* di David Lean; una pellicola che senza retorica scopra una verità morale, *Alba fatale* di Wellman; una cinematografia infine valida soprattutto per ragioni di stile, *Ladri di biciclette* di De Sica. I tre modelli di classici cinematografici che proponiamo peccano tutti di « giovinezza », sono cioè troppo recenti; ma preferiamo correre il rischio di un giudizio eccessivamente benevolo piuttosto di sconcertare il volenteroso lettore con modelli più controllati ma troppo lontani nel tempo.

UNA PASSIONE ANTICA RACCONTATA IN MODO NUOVO: *Breve incontro* (Regista David Lean, inglese, 1945). E' il racconto di un adulterio non consumato (pensate in letteratura all'*Educazione sentimentale* di Flaubert). Una brava signora di provincia, provvista di un marito e di un bambino che l'adorano, s'incontra per caso, durante i viaggi periodici al capoluogo della regione, con un medico. Avvicinati dal caso, e in principio non dubitando di nulla, i due s'innamorano. Portati dell'impeto



« Breve incontro » di David Lean,  
ovvero una passione antica  
raccontata in modo nuovo



« Ladri di biciclette » di De Sica, un esempio di film valido  
per lo stile

della passione gli amanti tentano di infrangere la legge morale, ma ne sono impediti dal caso. Che serve però d'avvertimento. Col cuore spezzato la protagonista ritrova le sicure mura domestiche; il medico andrà lontano. Sull'insolitamente sobrio canovaccio di Noel Coward, David Lean ha costruito un racconto cinematografico esemplare. Servendosi di un'attrice anche fisicamente (così dimessa, bruttina) efficiente. Celia Johnson, il Lean ci ha rappresentato in modo nuovo il dramma di chi trova troppo tardi l'ideale compagno della propria vita. Il dilemma è implacabile: sacrificare degli innocenti o sé stessi. Su una materia frusta Lean ha saputo far trascorrere l'ala dell'ispirazione poetica: immergendo i suoi poetici eroi nella disperante mediocrità della vita provinciale, tra tutta quella gente dagli orizzonti ristretti e sicuri. Lo strazio dell'arrivederci finale è da annoverare tra i passi più sottilmente espressivi di tutta la storia del cinema.

**SCOPERTA DI UNA VERITA' MORALE:** *Alba fatale* (Regista William A. Wellman, U.S.A., 1943) Due «cow-boys», capitati in un paese appartato dopo anni d'assenza, sono costretti ad assistere a un linciaggio. Guidati da un signorotto, residuo delle armate sudiste, e da una virago sguaiata, i proprietari del luogo, infuriati per un furto di bestiame, mettono il laccio al collo a tre poveretti su cui gravano indizi solo apparentemente rivelatori. Invano il capo della piccola carovana, accusato di furto, supplica i manigoldi di soprassedere all'esecuzione in modo che egli possa provare la propria innocenza; invoca i figli ignari e la tenera moglie che lo attendono a casa: all'alba sarà impicato con i suoi occasionali compagni; un vecchietto svanito e uno straniero indesiderabile. Sulla via del ritorno gli assassini verranno a sapere di avere ucciso tre innocenti. William A. Wellman, un onesto e provato regista, ci ha dato con *Alba fatale* un capolavoro perchè ha saputo rivelarci una evidente verità morale, cioè che a nessuno è lecito farsi giustizia da sé, accompagnandola con una rivelazione più insidiosa e sottile: di quanta crudeltà e perfidia sia capace certa gente sotto il manto della più virtuosa indignazione. Il racconto è rapido,

**FILM VALIDO PER LO STILE:** *Ladri di biciclette* (regista Vittorio De Sica, italiano, 1948). L'aneddoto è debole, specie alla partenza. Un attacchino municipale viene derubato della bicicletta, strumento indispensabile di lavoro. Angosciato, trascorre il giorno seguente, domenica, con il figliuolino a cercare il ladro; lo trova, ma non ha prove, e deve lasciarlo andare. Pensa allora di passare da pecora a lupo. Ma è senza vocazione: ruba una bicicletta ed è subito preso. L'avvio, come si diceva, è debole; una bicicletta di terza mano non è poi difficile da ottenere, in Italia. Superato il piccolo impaccio iniziale, il racconto corre via geniale e felice. E' un capolavoro fatto di nulla, tra il primo Clair e il secondo Chaplin, pieno di delicate osservazioni d'ambiente, di trovate, d'atmosfera; un'elegia nata sotto il segno della grazia, e che sarà difficile ripetere. Il segno della fatalità di *Ladri di biciclette* è poi questo: che non si riesce a immaginare interpreti diversi da quelli, non di professione, che De Sica ha scelto ed educato con innegabile pazienza. E quel tanto di «letterario» che è dato scorgere in cotesto film (la scena della pioggia improvvisa coi preti stranieri: l'errare del padre e del figlio per la nemica città; un'Odisseo e un Telemaco che conoscono «l'Ulysses» di Joyce, ma lo correggono con Gozzano) è mirabilmente dissolto nel dono stilistico, in un'alta, sempre presente e controllata qualità narrativa.

PIETRO BIANCHI



**ITALIA :**

Lucia Bosè e Marcello Mastroianni in «Parigi è sempre Parigi» di Luciano Emmer (Minerva)

ANTONIO PETRUCCI

## Venezia 1951

*Caro Bruno,*

tu mi chiedi di intervenire nel dibattito su Venezia promosso da «*Filmeritica*» con un articolo del collega Cosulich di Trieste. Ti ringrazio dell'invito per quanto un mio scritto sull'argomento abbia un po' l'aria delle dichiarazioni di innocenza che ogni imputato ha il dovere di fare dopo che è stata formulata l'accusa.

Potrei, è vero, ribattere al Cosulich e agli altri usando facili armi polemiche nei loro confronti e passando così dalla gabbia degli imputati al banco del pubblico ministero. Senonché c'è una questione di buon gusto giornalistico, divenuta dopo quasi trent'anni di professione abitudine inveterata, che me lo impedisce. Ti ripeterò solo, poiché molte, troppe volte ne abbiamo parlato che sarebbe necessario da parte di coloro i quali vengono a Venezia una volta all'anno avendo già in treno un bagaglio di prevenzioni, che si leggessero, non fosse altro per curiosità, i regolamenti della Mostra e venissero dal sottoscritto a domandargli attraverso quali vicissitudini è passato durante tutto l'anno di organizzazione e come mai ha ottenuto certi risultati o non li ha ottenuti.

Dovrebbe essere a tutti noto che:

1° La Mostra ha sempre invitato i governi dei Paesi «*orientali*» a partecipare mutando anche, quando sembrava che ciò costituisse un serio ostacolo, certi termini del regolamento a favore di detti Paesi. Se questi non sono venuti e rifiutano sistematicamente di venire senza darsi la briga di esporne le ragioni, di chi è la colpa?

2° La Mostra non seleziona i film, ma sono i rispettivi Paesi partecipanti che decidono attraverso i loro organi, ove ce ne sono, o direttamente le associazioni professionali nel caso che i governi non si immischino nella faccenda, a decidere sui film da mandare a Venezia.

Nessun paese è stato finora disposto ad accettare che la selezione venga fatta direttamente dalla Mostra. In tre anni da che io sono direttore qualcosa credo di aver ottenuto in questo senso, sia con i contatti personali in via amichevole, sia avendo partecipato — e non come spettatore soltanto — alla nascita della Federazione Internazionale dei Films Clubs e delle Accademie del Cinema, sia avendo in-

serito nel regolamento quel Comitato di esperti il cui parere è vincolante tanto ai fini del rifiuto di un film quanto per l'invito diretto ad altri films.

Non è però da credere che tutti siano stati felici di queste innovazioni ed abbiano facilitato il compito sia della direzione che del Comitato di esperti.

3° Da tre anni io vado cercando di mettere in piedi delle mostre retrospettive veramente interessanti e per tre anni mi sono incontrato in difficoltà insormontabili, sia perché i films che chiedevo erano pressoché introvabili, sia perché da parte di case di produzione che ne avevano la copia o di cineteche che erano riuscite a conservarle non ho ricevuto la benché minima collaborazione.

Tu conosci, e dovrebbero conoscerle tutti perché è esplicitamente detto nella prefazione di uno dei quaderni della Mostra usciti lo scorso anno, che cosa è accaduto per le retrospettive di Greta Garbo e King Vidor. Sono cose che ho detto e ripetuto infinità di volte ai colleghi giornalisti pregandoli di aiutarmi, ma invece di aiuto ho quasi sempre ricevuto — e per ragioni che non hanno nulla a che fare con il cinematografo e con la mia persona — idiote accuse di aver trascurato la funzione culturale della Mostra per non so quale « clericalismo ».

Ora, caro Bruno, in tutta confidenza, debbo precisarti che queste accuse non mi fanno né caldo né freddo perché vengono sistematicamente da giornalisti, dei quali non voglio discutere le capacità professionali, che sono fuori causa, ma che troppo evidentemente sono legati ad interessi politici e che tutto vedono politicamente colorato. Hanno mai dato tutti costoro uno sguardo, sia pur sommario, ai titoli, e dico soltanto ai titoli, dei quaderni pubblicati dalla Mostra? Hanno mai scorso l'elenco dei congressi, convegni e giornate di studio promosse dalla Mostra o dalla Mostra patrocinate ed aiutate?

Essi si limitano a gridare che « September Affair » è un brutto film — dimenticando che per mesi abbiamo lottato per avere « Sunset Boulevard » — come se tutti i films della XI Mostra fossero stati altrettanti « September Affair », come se la Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte sia una iniziativa da « chierichetti » e l'istituzione del Festival del Film per ragazzi non avesse posto i termini di un problema del quale oggi tutti si stanno preoccupando.

Tirando le somme io ti mando, caro Bruno, per tua personale conoscenza il testo di una relazione su « le funzioni del festival » che ho presentato pochi giorni addietro alla riunione della Federazione Internazionale dei Films Clubs e delle Accademie del Cinema che si è tenuta a Cambridge, dalla quale potrai renderti conto come io veda il problema e potrai quindi dirmi se siamo o meno d'accordo.

Cordiali saluti.

ANTONIO PETRUCCI.



# Film scientifici e film d'arte

di C.

La bontà dell'esperimento tentato l'anno scorso dagli organizzatori veneziani (l'esperimento — che sembrò molto ardito — di istituire, anticipandolo all'8 agosto, un Festival Internazionale riservato esclusivamente al film scientifico ed al documentario d'Arte) sta avendo — nel momento in cui « chiudiamo » questo numero di « Filmcritica » e diamo il via al tipografo, la rassegna del cortometraggio sta concludendosi — una chiara e convincente conferma.

Le ragioni che determinarono la nuova iniziativa dei « veneziani » furono due: una (basata su un risultato negativo del precedente concorso delle « sezioni speciali ») tendeva ad eliminare il superaffollamento dei programmi della « grande Mostra »: l'altra, suggerita dal numero rilevante degli espositori registrato nel 1949, teneva presente l'opportunità di rendere sempre più completa e vasta la rassegna interessante la cinematografia specializzata. La validità di tali argomenti è stata dimostrata, sin dalla prima reincarnazione delle « sezioni speciali », dall'esito della innovazione. Infatti, mentre l'anticipazione snellì il programma della Mostra d'Arte, il numero dei partecipanti (19 nazioni) e l'interesse suscitato in un pubblico che ha affollato quotidianamente le proiezioni (con un incasso medio di oltre centomila lire, nonostante il basso costo del biglietto) hanno provato nel 1950 che la rassegna del cortometraggio può vivere una sua vita autonoma. Quest'anno i risultati che si vanno delineando, confermano il consuntivo del 1950. Inoltre va rilevato che alcuni perfezionamenti portati al regolamento, il quale è ancora, tuttavia, perfettibile (limitazione dei film che ciascun paese poteva presentare, fissando il « maximum » a venti cortometraggi, più precisa definizione dei « gruppi » e delle « sezioni », ecc.), e l'aver completamente abolito il « Concorso » per cortometraggi della Mostra « grande » hanno aumentata l'importanza della rassegna della seconda settimana di agosto. Infatti mentre il numero dei Paesi partecipanti è salito quest'anno a venti, le opere, selezionate secondo criteri più rigidi, sono apparse di maggiore livello tecnico e artistico.

Le rappresentative più nutrite, sia per la *qualità* delle opere presentate che per il loro numero, sono state anche quest'anno quelle della Gran Bretagna, degli Stati Uniti e del Canada.

Gli inglesi, che hanno per primi, forse, da quando esiste un concorso del documentario a Venezia, compreso la importanza della manifestazione, gli inglesi, dicevamo, che vantano nel campo del cortometraggio una tradizione quasi gloriosa (la tradizione dei Rotha, dei Wright, dei Watt, ecc.) si sono preparati con meticolosa precisione e con quella serietà puntigliosa che essi sono usi impiegare in ogni loro attività. Essi, oltre ad aver scelto il meglio della loro produzione documentaristica (una parte della quale fu pensata e realizzata in funzione di Venezia) hanno presentato i vari numeri del loro « programma » curandone anche l'edizione: tutti i loro film furono preceduti



*Danimarca*

*Germania*

*Stati Uniti*

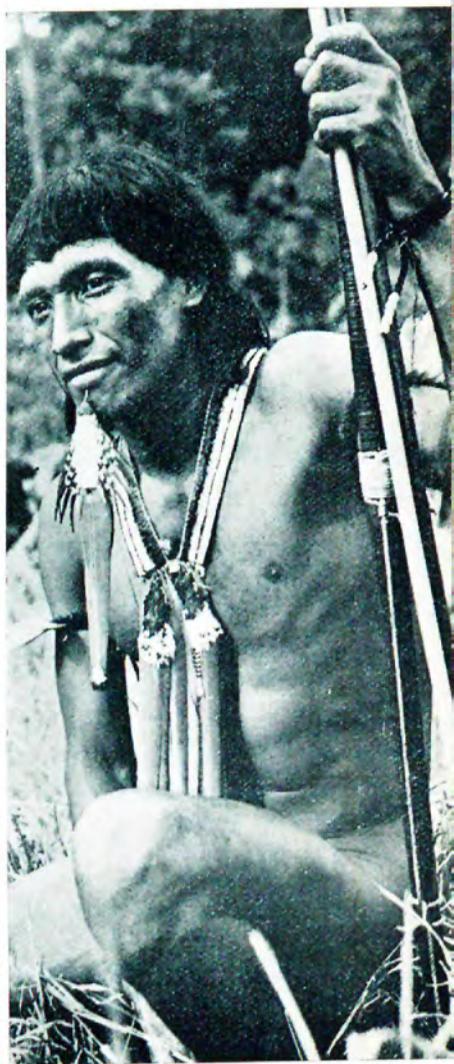
Un film danese: « Ping-Pong »



« Urapum » sugli indigeni del Brasile (U.S.A.)



« Das Lied Vom See » (La canzone del lago) (Germania)



da note introduttive in lingua italiana, atte a far comprendere anche ai non poliglotti il senso ed il significato delle varie opere.

E accanto agli « shorts » squisitamente e strettamente scientifici quali « Magnetism », « How Television Works », « The Life Cycle of the Malaria Parasite », essi hanno offerto al pubblico veneziano tre cortometraggi d'arte di grande interesse. Il primo d'essi « Painter and Poet » è una evidentissima derivazione del « modo » di Luciano Emmer, e dimostra inequivocabilmente quale importanza abbiano avuto — ed è molto significativo il fatto che l'abbiano avuta nella « patria del documentario » — i cortometraggi del giovane cineasta italiano.

« Painter and Poet », si compone di tre brevi « shorts » che, con appropriati movimenti di macchina tipicamente emmeriani, narrano tre storie illustrando contemporaneamente tre opere retoriche di maestri inglesi, sul filo di un testo in versi e di commenti musicali appositamente scritti. Il secondo, narrando la biografia dello scultore e pittore Henry Moore, ne rivela lo stile e la maniera. « Science in the orchestra », infine, spiega, ricorrendo ad accorgimenti interessanti o addirittura curiosi, alcuni problemi riguardanti la musica, sia per quanto riguarda l'emissione che la propagazione e l'ascoltazione dei suoni.

Gli Stati Uniti sono scesi a Venezia « in forze »: infatti la loro « squadra » comprendeva sia film iscritti dal Dipartimento di Stato che cortometraggi realizzati da indipendenti. E tra questi abbiamo scoperto la « gemma » della selezione americana: un lungo film sperimentale di Valentine Shelley, cioè, che, con intonazioni leggermente polemiche, « racconta » una giornata di Coney Island, la spiaggia « carnaio » di New York e contemporaneamente uno dei Luna Park più grandi del mondo. Il film, in technicolor smagliante e funzionale, prende l'avvio, impostando un parallelismo che sarà rispettato fino in fondo, dalle ore che precedono l'alba: mentre la spiaggia è deserta, il Luna Park viene « preparato » a ricevere le decine di migliaia di visitatori. Giungono i primi newyorkesi: l'arenile comincia ad affollarsi, mentre le grandi macchine dei più fantasiosi giocattoli per folle in vena di spassarsela, si mettono in movimento: le voci degli imbonitori cominciano ad echeggiare. Poi il movimento, in perfetto dosato crescendo, si fa più intenso, mentre la spiaggia si popola sempre più: diventa eccitata ed ossessiva, interrotto contrappuntisticamente da elementi statici che hanno una funzione di ironico commento: raggiunge un parossismo di quasi follia, si muta in sarabanda di pura luce e colori: poi la notte: al momento stabilito, la spiaggia è ormai tornata vuota, all'orgasmo di un attimo prima fa posto il silenzio, il vuoto, il deserto. E domani si ricomincerà. Il film, ottimamente girato, è montato in modo egregio e prova oltre che lo spirito di osservazione dello Sherry come egli abbia grandi possibilità di cineasta.

Interessante ci è parso anche « Lament » che è una interpretazione mimica del « Lamento del torero » di Garcia Lorca. Un gusto sorvegliatissimo ed una stringatezza stilistica sono le sue qualità migliori. Ma accanto a questi « pezzi » che si distaccano dall'insieme della « squadra », gli Stati Uniti hanno presentato degli ottimi cortometraggi che ricorderemo alla rinfusa, come ci tornano in mente: gli scientifici « Complicated Exodontia », « Asphasia », « Broncheogenic Carcinoma », i culturali « Survival in the Aleutines », che in forma garbatamente didattica, rappresenta una specie di vademecum per... naufraghi, una specie di « Robinson Crusoe » del ventesimo secolo, « Seminoles of the Everglades », sugli indiani Seminoli e « Uirapuru ».

C.



**INCHILTERRA :**  
Alec Guinness in « The Lavender Hill Mob » una « Michael Balcon production » diretta da Charles Crichton (Rank)



**GERMANIA-OVEST :**  
« Der Verlorene » diretto da Peter Lorre



**FRANCIA :**  
« Journal d'un curé de campagne » di Robert Bresson

# LA STRADA DI CHAPLIN

di

EMIDIO SALADINI

Charles Spencer Chaplin, quando nel 1912 accettò l'offerta di Mark Sennett, non aveva alcuna esperienza cinematografica. Il suo bagaglio di attore comico era basato sui tradizionali numeri del « music-hall » inglese, numeri che nel trasferimento dall'arena del circo alle tavole del palcoscenico non avevano subito alcuna sostanziale modifica. Nelle prime « Keystone Comedies » Chaplin infatti non fece che ripetere dinanzi alla macchina da presa le pantomime, le situazioni umoristiche e i giuochi acrobatici appresi nella compagnia di Fred Karno. Soltanto tre anni dopo, acquistata con il passaggio alla « Essanay Co. » maggiore autonomia, riuscì a definire con una certa precisione la sua maschera comica. Preso a modello l'inglese della media borghesia — baffetti neri, bombetta, calzoni attillati e canna d'India — costruì un personaggio che seppur notevolmente deformato conservava i suoi elementi essenziali senza cadere nella caricatura e nel grottesco. Chaplin si sbarazzò a poco a poco degli atteggiamenti automatici, assurdi, irreali del « clown »; e al termine di questo processo di distillazione uscì fuori finalmente — con dinamica prepotenza — Charlot; vivo, reale, umano. Non lo Charlot mimo, marionetta, pagliaccio, ma lo Charlot « uomo », quello Charlot che il pubblico subito imparò ad amare.

In origine Charlot è un personaggio comico allo stato puro senza sovrastrutture intellettuali e moralistiche, un vagabondo che vive di espedienti, un uomo della strada sempre in lotta per la conquista di un piatto di minestra e una pagnotta di pane che si fa largo a colpi di gomito con l'astuzia caratteristica dei poveri diavoli, i quali — quando lo stomaco langue — debbono ad ogni costo aguzzare il cervello ed usare tutti i mezzi disponibili per sopravvivere. È furbo, astuto, abile, senza scrupoli. Approfitta con scaltrezza delle occasioni favorevoli: sottrae con mossa da prestigiatore lunghe salsicce dalla vetrina del salumaio, ruba le uova dai pollai, bara al giuoco, ed atterra antagonisti sul « ring » mettendo un ferro di cavallo nel guantone da boxe, si spaccia per conte, si traveste da donna, seduce ricche signore e compiacenti cameriere, sferra calci a ripetizione e maneggia il suo bastoncino come un fioretto. Non è una vittima, ma un elemento attivo, dinamico che attraversa lo schermo come un ciclone, portando scompiglio e cataclismi a non finire, tra un continuo lancio di torte di crema e un susseguirsi incessante di corse e capitomboli. Non è un mendicante, ma un uomo libero che vuol vivere a suo piacimento la sua vita al di là di vincoli, impacci, convenzioni.

Ma ecco questo vagabondo senza patria, senza amici, senza famiglia, questo anarchico figlio della strada, incomincia a sentire il peso della solitu-

dine e ad accorgersi che non è facile difendere la sua libertà; incomincia ad accorgersi che la società gli è ostile, che lo tollera senza aiutarlo e che gli uomini nella maggioranza sono cattivi ed egoisti. La società non accetta più il suo individualismo, non accetta le sue iniziative spericolate e lo pone ai margini. E Charlot si sente improvvisamente un intruso, una figura anacronistica fuori del tempo. Non riesce più a capire il meccanismo della vita, i suoi usi, i suoi costumi, i suoi fini. Appartato e solo, cerca di reagire a questo stato di cose, rifugiandosi nel sentimentalismo. Diviene così un sognatore e un romantico. Il sogno non è forse il regno dei poveri e dei diseredati? Charlot cerca di sottrarsi alla realtà evadendo in un mondo utopistico e d'illusioni. Sogna la felicità, la ricchezza, la donna.

Siamo così giunti alla terza fase dell'evoluzione di Chaplin-Charlot; la fase più lirica, più toccante, più umana della sua attività artistica. I motivi sentimentali e romantici già ricorrenti in alcuni film della « Mutual » (ad esempio « Il vagabondo », « La via della paura », « L'emigrante ») si accentuano nella serie « First National » (« Vita da cani », « Charlot soldato », « Il monello », « Il pellegrino ») fino a raggiungere una parte preponderante in « La febbre dell'oro », « Il circo » e « Le luci della città ».

Avevamo lasciato uno Charlot spensierato ed allegro; ora ritroviamo uno Charlot triste. Avevamo lasciato uno Charlot suscitatore di risate a getto continuo; ora ritroviamo uno Charlot che spesso ci fa asciugare il ciglio bagnato di lacrime.

L'anarchico vagabondo si è mutato in « Pierrot », l'« homme blanc » che



« La febbre dell'oro » (1927)

fa dichiarazioni d'amore alle statue e serenate alla luna. Tuttavia Charlot non è un rinunciatario e una vittima docile come Pierrot: anzi è sempre il primo a gettarsi nella mischia contro uomini due volte più alti di lui. Contro la forza bruta, contro la prepotenza oppone la sua astuzia e la sua agilità di piccolo ebreo. In questa lotta impari sembra dover inevitabilmente soccombere. Ma inevitabilmente risorge, « araba fenice » di un mito moderno.

Lo incontriamo sulla strada polverosa in cerca di una felicità domestica e borghese fatta di buone parole e di dolce intimità. Charlot vuol dimenticare l'incubo millenario delle persecuzioni che incombe sulla sua razza. Spera d'interrompere un giorno il suo solitario vagabondaggio, spera di trovare degli esseri umani che lo sappiano comprendere ed amare. Sogna una sposa docile e premurosa, sogna una piccola casa con un giardinetto fiorito, sogna una mucca alla quale poter mungere latte ogni mattina. Ma invano tra la folla, nel dedalo delle metropoli e nel frastuono delle macchine, si adopra, con le sue ingenuità ed innocenti astuzie, a piegare verso di sé la ruota della fortuna. Anche quando, suo malgrado, riesce ad afferrarla, essa gli cade in testa come una trave e lo tramortisce. Ma le sue sconfitte non sono definitive. Trova sempre un varco, uno spiraglio per fuggire. Dopo le più cocenti ed amare disillusioni infatti né si dà per vinto né si arrende. Alza leggermente le spalle come per scrollare l'ammarezza che gli gonfia il cuore e riprende il cammino sulla strada polverosa: fugge di nuovo nel mondo dei sogni, delle chimere e degli ideali irraggiungibili. E lo vediamo allontanarsi all'orizzonte, con il suo passo saltellante, in cerca di uomini buoni e di uomini giusti che non troverà mai.

\* \* \*

« Le luci della città » ha in prevalenza un atteggiamento moralistico, simbolizzato fin dall'inizio dalla satirica presentazione della statua raffigurante la dea « Prosperity ».

Il ciclo romantico è alla sua conclusione. Chaplin accentua la polemica contro la società, contro la sua epoca. Si accorge che la brutalità, la violenza, la menzogna e l'ingratitude (ingratitude del milionario da lui salvato nel fiume, ingratitude della fioraia che lo respinge quando riacquista la vista) sono elementi normali e non eccezionali della storia umana. Nell'animo di Charlot divampano per la prima volta odio e rancore. Da « Le luci della città » (1931) a « Tempi moderni » (1936) passano cinque anni. Sono anni di rapidi e violenti rivolgimenti della struttura sociale. Il mondo entra in una tragica crisi (consolidamento dello stalinismo in Russia e del fascismo in Italia, depressione dell'economia americana, il « New Deal », nascita del nazismo, meccanizzazione sempre più spinta del processo industriale, fallimento della Società delle Nazioni, instabilità politica). In questo mondo meccanizzato che pone lo Stato, il popolo, la razza prima dell'individuo, che imprigiona l'iniziativa privata nella gabbia del collettivismo, che sacrifica la libertà per il culto della pianificazione, che non parla più di diritti umani ma di doveri e di disciplina, non c'è più posto per i sentimentali, per i cavalieri dell'ideale, per uomini come Charlot che per arma hanno soltanto un flessibile bastoncino di bambù e per scudo un candido sorriso. Charlot che aveva difeso la sua indipendenza di trincea in trincea, in una lotta tragica e solitaria, viene travolto e inghiottito nella massa, viene stritolato ed annullato. Abbandona i suoi abiti da vagabondo ed indossa la tuta da operaio. La società moderna, che non poteva più tollerare la presenza di questo individuo autonomo ed isolato, lo afferra nella sua morsa e lo costringe a divenire una rotellina di un

immenso ingranaggio. Charlot ubbidiva fino ad allora soltanto al suo estro: ora deve ubbidire ad una potenza astratta ed assurda che lo domina inchiodandolo ad un lavoro da schiavo, non diverso — nella sua sostanza morale — da quello dei costruttori di piramidi nell'antico Egitto. E questa potenza, come ai tempi dei Faraoni, ha un nome terribile: lo Stato. Tra l'individualismo di Charlot e l'organizzazione statale si apre così un conflitto feroce e implacabile, un conflitto che, pur sempre presente nei film di Chaplin, acquista in «*Tempi moderni*» una violenza inaspettata sviluppandosi fino alle estreme conseguenze. Charlot aveva sempre considerato — alla maniera degli anarchici — lo Stato come un nemico. Per rendersene conto basta esaminare i suoi rapporti con i poliziotti, rappresentanti visibili e fisici dello Stato. Egli li mette sempre in burla calpestando e ridicolizzando la loro dignità e il loro potere. Solo in un film «*Eary street*», Chaplin veste la divisa di poliziotto; un poliziotto suo malgrado, ex-ladro che si redime per gli occhi di una bella fanciulla (Edna Purciance). Ma il poliziotto da lui interpretato, ben diverso da quello tradizionale (goffo nei riflessi, brutale, disumano e privo di qualsiasi lampo d'intelligenza) assume subito un significato polemico. Infatti Charlot, mettendo a frutto la sua agilità e la sua fantasia, cattura con metodi stravaganti ed impensati un bandito dalla forza straordinaria; impresa che tutte le guardie del quartiere, unite insieme, non erano riuscite a portare a termine. Inoltre, durante il servizio, coglie ogni occasione per aiutare e confortare i poveri derelitti, per asciugare una lacrima e per riportare il sorriso su di un volto triste. E una volta consegnato il bandito alla giustizia, si adopererà per ricondurlo sul sentiero dei buoni.

In «*Tempi moderni*» i poliziotti sono naturalmente più numerosi che negli altri film di Chaplin (aumentando i doveri ed i vincoli del cittadino, aumentano in proporzione coloro che debbono farli rispettare). Essi si trovano di continuo sul cammino di Charlot che per un nonnulla viene agguantato e chiuso in prigione. Ma la prigione è preferibile alla fabbrica, prigione ben più tremenda, che con le sue macchine inesorabili rappresenta l'irrazionalità e la fredda ferocia di un sistema che trasforma l'uomo in una cavia, in un automa. Soltanto la pazzia — totale disfacimento della personalità umana — permette l'ultima evasione. Siamo giunti all'orlo dell'abisso e della notte fonda.

\* \* \*

La notte è fonda. Una notte rischiarata solo dai bagliori della guerra e degli incendi, percorsa dai gridi delle vittime e dal suono metallico delle catene di una schiavitù senza fine. Stragi, persecuzioni, terrore, fame. E su tutto, sovrastanti come un incubo, le ombre dei «*Dittatori*».

Charles Spencer Chaplin, che nei suoi film aveva sempre rifiutato di parlare, sale sul pulpito e grida al mondo parole di fede e di speranza.

«Io non voglio né dominare, né conquistare chicchessia. Vorrei aiutare un po' tutti se possibile, i cristiani, gli ebrei, i neri come i bianchi. Noi desideriamo aiutarci a vicenda. Noi vogliamo vivere della nostra reciproca felicità, non della nostra reciproca infelicità. Non vogliamo affatto disprezzarci e odiarci l'un l'altro. In questo mondo c'è posto per tutti. E la buona terra è ricca e può fornire la sussistenza a ciascuno. Il cammino della vita può essere libero e magnifico, ma noi abbiamo perduto questo cammino. La meccanizzazione che apporta l'abbondanza ci ha lasciati insoddisfatti. La nostra scienza ci ha reso cinici. La nostra intelligenza ci ha resi duri e brutali. Noi pensiamo troppo e non amiamo abbastanza. E' di spirito umanitario più che di mecca-

nizzazione che noi abbiamo bisogno. Più che di intelligenza noi abbiamo bisogno di amabilità e di gentilezza. Senza queste qualità la vita non può essere che violenta e tutto sarà perduto. Ma non disperate. L'infelicità che è piombata su di noi non è che il risultato di un appetito feroce, dell'amarezza di uomini che temono il progresso umano. L'odio degli uomini passerà e i dittatori periranno, e il potere che essi hanno usurpato tornerà al popolo. E fino a quando gli uomini sapranno morire, la libertà non potrà soccombere». (« The great Dictator ») 1940.

Le parole di Chaplin cadono nel vuoto. Gli uomini continuano e continueranno ad odiare e uccidere gli uomini. Nulla muta. Gli ideali si frantumano, si spezzano; le speranze dileguano dinanzi alla crudele realtà. Schopenhauer ha preso definitivamente il posto di Rousseau, Monsieur Verdoux quello di Charlot.

I deboli e i buoni non hanno la possibilità di sopravvivere in un mondo divenuto implacabile, in un mondo privo di pietà e di amore. Charles Chaplin abbandona perciò Charlot al suo destino e lo sostituisce con Monsieur Verdoux.

Monsieur Verdoux non sfugge la società (come lo Charlot di « Tempi moderni ») né cerca di moralizzarla (come lo Charlot del « Dittatore ») ma l'accetta così com'è con le sue aberrazioni, i suoi vizi, le sue scelleratezze, e ne impara il sistema e lo applica — senza gioia e senza dolore — con cinica e spietata freddezza. Scende in guerra con la medesima ferocia e la medesimo volontà di vendetta dell'indiano « apache » cui il bianco abbia incendiato il villaggio ed ucciso i familiari.

Monsieur Verdoux non è Charlot ma la sua antitesi. Charlot credeva all'amore, alla felicità; per Verdoux invece l'amore perde ogni aspetto poetico e romantico, diventa un mezzo di lavoro, un mestiere per raggiungere, non la felicità (termine ormai vuoto di significato), ma l'agiatazza economica.

Qualcosa del vecchio Charlot è rimasto soltanto in Marilyn Nash, la ragazza sola e sperduta nella giungla della Metropoli che crede ancora nell'amore. Ma se Verdoux si commuove e la risparmia non ha compassione di lei. Infatti, alla fine del film, ritroviamo Marilyn moglie di un mercante di cannoni, ricca ma infelice.

L'agire di Verdoux è un agire polemico. Prepara gli omicidi con la stessa serietà professionale con cui un industriale organizza la produzione di automobili, di scarpe, di carne in scatola. L'industriale di carne in scatola uccide buoi e vitelli, Verdoux uccide donne danarose. La differenza è tutta qui: una sottigliezza che la società non avverte, tanto è vero che Verdoux viene lasciato tranquillamente al suo lavoro.

Non è arrestato, ma si fa arrestare. Offre i polsi alle manette, per avere la possibilità di protestare pubblicamente e in forma ufficiale. Da imputato si trasforma in giudice e sale sul pulpito come nel finale del « Dittatore ».

Ma se nel « Dittatore » — come abbiamo visto — le ultime parole erano colme di speranza per un avvenire migliore a cui Chaplin credeva sinceramente, in « Monsieur Verdoux » le ultime parole sono una condanna senza via d'uscita, senza possibilità di resurrezione e di riscatto. Chaplin non crede più a nessuno, né a Dio né agli uomini. Charlot, il vagabondo, il sentimentale, l'uomo felice nella sua perenne infelicità è scomparso per sempre. Il suo cammino si è arrestato dinanzi alla ghigliottina. Ora rimane soltanto il capo di Verdoux in una pozza di sangue. Ma Verdoux, ringraziamo il cielo, è Charlot.

EMIDIO SALADINI

# LA LEZIONE DEL REALISMO

di  
TITO GUERRINI

Vidi per la terza o quarta volta, nel 1947 durante il festival veneziano, la « Giovanna d'Arco » di Carl Th. Dreyer. Seduta accanto a me, in quella proiezione antimeridiana, era una bimba tra gli otto e i dieci anni. Credevo, non sapevo con precisione se dovesti osservare lo spettacolo che si svolgeva sulla tela, o quello che si verificava al mio fianco. Cercai di conciliare le due cose, ma era impossibile: la bimba non poteva stare un minuto ferma: e il bello è che — contro il solito — quel « movimento » non mi dava fastidio. Mi trovavo a partecipare anch'io di un entusiasmo quasi miracoloso: colpita dalla straordinaria veemenza emotiva di quelle immagini, la bambina si rizzava ora in piedi, ora si accasciava sul fondo della poltrona del S. Marco, ora piegava il capo da una parte — quasi dolorosamente — ora sbarrava gli occhi. Una manifestazione come un'altra della inspiegabile forza di convinzione delle immagini di celluloidi, anche se appartengono a venticinque o trent'anni fa (quando però, queste opere riescano ad essere lo specchio di una vis interpretativa e fantastica di fatti universalmente e poeticamente validi), in fin de' conti l'espressione di una sorta di « miracolo » di comunicativa interiore tra l'artista e chi riceve l'arte.

Ma forse non occorre ricorrere a soluzioni miracolistiche (che sono sempre un poco astratte) per spiegare questo fenomeno, i cui presupposti risiedono, bensì, in quella sostanza di partecipazione alla « realtà » che sono, infine, i presupposti stessi di ogni genuina espressione dell'arte.

E bisogna intendersi bene, sin dal principio, sul significato reale da attribuire al termine « realismo », ter-

Visconti: « La terra trema »



mine che — al pari di ogni altra manifestazione dello spirito umano — può avere una gamma infinita e diversissima di manifestazioni, ma che coincide in un solo punto con la « verità », vale a dire con il « mistero » pel quale l'arte si esprime congiungendosi alla vita.

E come, con il succitato film di Dreyer, i presupposti del più genuino realismo sono nell'accostamento di valori mistici con una sostanza umana ben definita e interpretata dallo spirito creatore e non — come molti ancora tenterebbero di far credere, e dei quali ci occuperemo più sotto — nella pura e semplice « fotografia » della realtà; alla stessa guisa si può affermare — senza tema di smentite — che l'intera storia del cinema abbia affondato le sue più profonde radici nel terreno fecondo del « realismo », vale a dire in quella capacità di esprimere poeticamente — beninteso solo in quei rari casi dove la poesia si verifichi senza alcun compromesso — i termini della più disincantata interpretazione del reale.

Il realismo, forse, nasce con la stessa storia del cinema: da Chaplin a Murnau a Lang a Renoir ai russi agli italiani. E — nelle opere che meritano di esser citate e discusse — nasce e si afferma come concreta attuazione dell'arte.

A voler cercare il pelo nell'uovo, molti film — a cominciare dalle comiche di Mack Sennet e di Buster Keaton — contengono il seme di questa — diciamo così — « tendenza »; e lo stesso Harry Langdon, non è in definitiva figlio di una accezione del reale intesa in senso tutt'altro che fantastico?

Chaplin fa da sè: la sua personalità — cioè — è troppo potente per essere vagliata da una indagine critica che voglia — nello stesso tempo — cercar di inquadrare tutti gli altri: la patetica e indimenticabile figura dell'omino vagabondo, in altre parole, costituisce — da sè sola — una pietra

miliare, una « espressione poetica ». Ma la lezione di Chaplin, infine, per non starci a dilungare troppo, è una vera e propria lezione di realismo cinematografico della quale ben pochi potranno dire di non aver fatto tesoro.

E dove il realismo nel cinema trova la sua fonte d'ispirazione, è innanzitutto in quella « tradizione » dell'espressionismo tedesco, o meglio nella « reazione » ad esso. Ritengo che questa sia la chiave per la spiegazione di molteplici manifestazioni del cinema più moderno.

« Der letzte man » (« L'ultimo uomo ») o « L'ultima risata », 1924) di Friedrich Walter Murnau, è forse il primo esempio di una liberazione del più progredito cinema tedesco dalle naturali strettoie cui lo costrinsero, al suo nascere, gli esperimenti dell'avanguardia. I moduli tecnici, infine, sono più o meno gli stessi che l'esperienza espressionista — e più dichiaratamente surreale — gli aveva appreso. C'è qui, a tratti, certo gusto dell'incubo e della deformazione, ch'è il più diretto erede, per fare dei nomi, del « Dottor Calligari » o di « Genuine » di Wiene. Ma quel che conta, in questo film, non è soltanto il modo del narrare (a onor del vero, uno dei più esemplari che il cinema ci abbia mai dato), sibbene la forza psicologica ed umana con la quale personaggi e situazioni sanno svincolarsi dai dettami della mera calligrafia. Ossia sanno rendere un contenuto formale assolutamente convincente da un punto di vista umano. La storia del portiere d'albergo che, insieme alla livrea, vede perduta ogni speranza alla vita stessa, è un perfetto e dosato esempio di drammaticità psicologica. A questo si aggiunga il pulsare di un « ambiente » ch'è parte inscindibile dal nucleo drammatico centrale, una Berlino vista — nelle sue strade, nei suoi caratteri tratteggiati essenzialmente (a volte con il semplice incrocio di passanti, altre secondo l'andatura più o meno fiera del protagonista) — non come

entità « coreografica », sibbene quale « *trait-d'union* » tra un « mondo » in cui si vive e gli uomini che in esso vivono: forse, questa, l'esigenza più urgente dello spirito moderno, il trovare questo « ricordo », lo spiegare i motivi che congiungono la sorte di uno alla sorte di tutti; una volta stabilito, però, che il processo di questa « evoluzione » ha da essere assolutamente implicito alla « espressione », ha da vivere in essa quale dimostrazione di una coscienza fantastica, una morale e una sociale, tutte e tre aggiogate allo stesso carro: quello della poesia intesa come evolversi della vita stessa, alla quale — quindi — è dovere innanzitutto « umano » servire.

Anche in Francia l'avanguardia e il surrealismo dovevano fatalmente finire. Vedere — al giorno d'oggi — « *Le sang d'un poète* » di Jean Cocteau, ci fa subito pensare — a meno di non volersi irrigidire dietro astratte posizioni teoriche o culturali — a come, ancora al giorno d'oggi, il vecchio Cocteau possa persistere nella antica maniera (lascio volentieri ad altri il ragionare sulla sua indiscutibile « abilità ») e possa trovare un produttore che nutra per lui — « giuocoliere » nato — tanta stima da affidargli il rimaneggiamento — in chiave surrealista — del mito di Orfeo. Checché ne pensi Georges Sadoul, che — con tutto il rispetto che si deve per questa insigne personalità della cultura cinematografica — ama a volte confondere la cronistoria con la critica (« Cocteau *subit dans sa plastique certaines influences du cinéma ou de la poésie surréalistes* »), il surrealismo nel cinema — con le sue numerose ramificazioni — appare, all'occhio di una indagagine costruttiva, già morto sul nascere in quanto non ha saputo accettare dal reale se non una cerebrale inversione di esso stesso, tentando di giustificare il suo « furto » (il termine non paia violento) con l'apporto di un'apparato pseudo-culturale che via via s'è andato manifestando come

astrattismo, dadaismo, cubismo, ecc. L'equivoco che solo una potente personalità poetica quale — poniamo — quella di Paul Valéry o, in pittura, quella di Pablo Picasso, hanno potuto giustificare in forza di una invisibile entità interiore che si rendeva, nel medesimo istante della creazione, giudice di essa; questo equivoco, dicevo, non ha mai trovato nel cinema altrettale corrispettivo poetico, immedesimandosi — anche in opere di autori per altro verso notevolissimi — con meri interessi culturaleggianti e contingenti a un'epoca e a una inversione del gusto. Per cui, mi si permetta — infine — di riportare alcune frasi da uno scritto di Giulio Cesare Castello, che mi pare possa concludere in modo significativo questa breve parentesi sulla tendenza chiamata d'« avanguardia »: « ...lo precisa (il termine « avanguardia ») come un indirizzo propriamente « sperimentale », volto a saggiar nuove possibilità di espressione per il cinema, per lo più su una base dichiaratamente formalistica e prescindendo da contenuti narrativamente precisabili ». (Nonché umanamente e stilisticamente imprecisi, aggiungerebbe il sottoscritto).

Ma il discorso sul surrealismo rischierebbe di portarci assai lontano. Quel che importa, comunque, è che da esso — come semplice reazione — scaturisce un « linguaggio » che si afferma come « norma » di vita. Il che, in fin de' conti, è tutto dire: la realtà vuol divenire forma, la forma realtà. Da questi presupposti si può partire a passo sicuro per la conquista di quella « verità » ch'è alla base dello spirito universale. Si tratta, in fondo, di avvicinare gli uomini, non dimenticando l'artista di essere uno di loro.

E se George Wilhelm Pabst con « *Die Freudlose Gasse* » (« La via senza gioia », 1925) indulge assai spesso — pur in mezzo a notevoli acquisizioni di linguaggio — a tentazioni da letteratura d'appendice, infine la sua « lezione di realismo » mi appare de-

finitiva per molto cinema, specie per un determinato filone del film francese. Due film del regista tedesco sono — a veder mio — di un interesse predominante per il nostro discorso: «Die Dreigroschenoper» (L'opera dei quattro soldi, 1931), e ancor più indietro, «Tagebuch Einer Verlorenen» (Diario di una donna perduta, 1929). Entrambi questi film tendono a mostrare «realisticamente» una condizione dello spirito in quanto parte essenziale di una «comunità» (anche «atmosferica»): ritengo che questa lezione sia stata appresa, perlomeno parzialmente, dai Renoir e dai Carné; e forse (l'accostamento non paia ardito) da «un certo» René Clair.

Senza stare a citare il caso di Jean Vigo, il quale (alla stessa guisa che il film più «realistico» di Renoir è quel non mai compiuto «Une partie de campagne») mi pare senza meno il più «reale» (se non «realistico») dei suoi compatrioti (ed intendo parlare, soprattutto, di quell'intensissimo Vigo dell'«Atalante»).

Ed ora il discorso si accentra su quello che dovrebbe essere ritenuto il cinema più «realistico» del mondo: il film sovietico. Urge, a questo punto, un processo di rivalutazione critica rispetto a questa tendenza cinematografica, processo che non si limita unicamente alla più recente produzione sovietica, le cui pecche di astrattismo sono ormai abbastanza note e diffuse, ma intende riferirsi anche al «periodo d'oro» della cinematografia russa, quella che ci ha fornito opere di altissima applicazione d'ingegno, da «L'incrociatore Potemkin» di Eisenstein a «La madre» di Pudovkin a «Verso la vita» di Ekk (cito le opere che mi vengono alla mente), e via discorrendo. Se una sostanziale differenza esiste tra film sovietico della prima e della seconda epoca, questa mi pare debba ricercarsi soprattutto nella funzione propriamente «spettacolare» (e in questo termine vorrei

fossero comprese anche delle innegabili velleità — a volte risolte — di accostarsi a una «realtà» dell'esistenza), in una sorta di apoteosi del linguaggio — impostasi come «verbo» agli alberi del cinematografo; linguaggio che sarebbe certamente giunto a conclusive e convincenti (da un punto di vista umano) soluzioni, se non fosse stato appesantito da certo sentore di «preconcezione» teorica che a forza inficiava il contenuto «drammatico» delle singole opere. Non si vuole, con questo, menomare una tradizione cinematografica che resta tra le più notevoli dell'epoca moderna (rivestendo non di rado i caratteri di una schietta «epopea»), ma è certo che bisognerebbe esser ciechi e sordi per non provare quella sensazione disagiata che l'«approssimativo» (e, in breve il «distacco» dalla verità, insomma dal reale «mistero» o «problema» dell'uomo) ingenera sempre in una coscienza predisposta a ricevere dalle immagini della celluloida l'ormai famoso «messaggio».

E questo «distacco» dalla realtà si avverte maggiormente nelle più recenti manifestazioni del film sovietico. Mi si perdoni la citazione, ma forse alcune frasi di un articolo da me recentemente pubblicate su «Risorgimento socialista», possono essere chiarificatrici della questione: «...tale atteggiamento della odierna produzione sovietica (e, soprattutto, di quella produzione media che stabilisce sempre la temperatura della civiltà di una nazione), ha delle precise cause di carattere politico. In termini più espliciti: non ci sarebbe, in definitiva, una produzione deteriore e, comunque, assai poco rispondente ai canoni del puro e semplice spettacolo, se la propaganda politica non volesse avere ad ogni costo l'iniziativa. È uno dei canoni della dottrina marxista quello secondo il quale l'arte ha valore solo in quanto specchio di determinate ragioni sociali. Né occorre star qui a rivangare la vecchia polemica di arte

per l'arte o arte per l'utile; si tratta solo di stabilire se non si possa fare attraverso l'«arte» che ha solo in sè le sue ragioni di sussistenza, maggior propaganda di quanto le manie predicatorie di personalità che con l'arte ben poco hanno a che fare, pretenderebbero. Si tratta di vedere, in fondo, se la interpretazione dei sentimenti «umani» sia al disopra o al disotto di quanto detto a scopo di dottrina...».

Come quindi accennavo più sopra, il discorso sul realismo cinematografico si immedesima col più vasto discorso sulla accezione della verità poetica. Il che, in altre parole, vuol dire che l'uomo sa ritrovare sè stesso, quel «sè stesso» più prezioso intimo e segreto, solo attraverso una stretta aderenza alla realtà. Vivendo in essa, e indovinandone — quasi per miracolo d'intuizione — i palpiti più vitali; e non mai (mi si perdoni la ripetizione) «fotografandola».

E se il cinema statunitense, recentemente, ha saputo offrirci pochi ma ben precisi modelli di questa veritiera accezione del realismo (per fare dei nomi: da Wilder a Huston, a certo Kazan, ad alcune felici intuizioni di Mankjevicz, Dassin e — perchè no? — Robert Siodmak); se il cinema britannico — le rare volte che non è inficiato dalla deleteria influenza del film commerciale hollywoodiano — ha saputo consegnare alla storia del

cinema (a parte i notevolissimi esperimenti di Laurence Olivier) opere come «Brief encounter» di David Lean (forse non c'è film inglese recente per il quale questa chiacchierata sul «realismo» sembri tagliata su misura) od «Odd man out» di Carol Reed (opere, lo ridico, dove l'indagine realistica lascia alito alla fantasia di estrinsecare in bellezza — e forse con meno «purezza» nel film di Reed — i motivi razionali sentimentali e poetici necessari al raggiungimento della verità); se — tanto per concludere in breve questa scorribanda nel regno della celluloida — anche il cinema scandinavo ha saputo realizzare, specie per quanto riguarda il passato, opere di grande interesse drammatico in questo senso; il discorso di maggiore attualità mi pare debba vertere ora sul cinema di casa nostra, in quanto vi sono — indubbiamente — motivi e sintomi di sviluppo per un vero cinema «realistico».

La polemica sul «neorealismo» italiano (e perchè no su quello francese, e perfino su quello statunitense) rischia, di diventare agghiassa.

A parte il fatto della sostanziale «improprietà» (come avverte il Chiarini, ed io direi addirittura «inesistenza») del termine, c'è il fatto che ogni discorso su detta tendenza del cinema italiano, rischia di divenire «astratto» a ogni piè sospinto.



«Schizocia»  
di Vittorio De Sica

Sicché i buoni marxisti si affannano a teorizzare, ma non guardano ai fatti, a quello che c'è realmente e al modo per cambiarlo e migliorarlo. Ecco quindi che — tanto per citare ancora Chiarini — «appare più semplice essere d'accordo su quell'indispensabile «realismo» della critica, che consiste nel motivare i giudizi in base alle opere e ai fatti accertati; quelle che si potrebbero dire pezze d'appoggio».

Comunque, il discorso che il giovane regista Giuseppe De Santis svolge, spezzando una ennesima volta la lancia in favore del «neorealismo» sulle colonne di questa rivista (Giuseppe De Santis - *E' in crisi il neorealismo?* - *Filmcritica*, n. 4), mi pare degno di una polemica. E non certo per amore di essa (la risposta di Luigi Chiarini nel n. 5 di *Filmcritica* è abbastanza esauriente in merito, pur indulgendo un po' ad affezioni teorizzanti, incapaci — in definitiva — a fornirci le basi per un effettivo rinnovamento «estetico» del cinema italiano), sibbene al fine di incastonare il discorso sulla attuale tendenza nel quadro di quel «realismo», che s'identifica con la concezione poetica.

L'articolo di De Santis, a mio vedere, soggiace al vizio sostanziale di essere battagliero e polemico ad ogni costo. (Credo sia molto difficile, in genere, per chi «fa» del cinema, «scrivere» anche di cinema: è arduo sottrarsi, in questo caso, a influenze dettate da interessi precipi di «produzione»).

Mentre si discute della crisi del neorealismo, «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 ad 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». Non credo che que-

sta sia soltanto una affermazione gratuita (e che non ha affatto riscontro nella realtà), ma essa assomiglia anche un po' troppo a certe frasi pubblicitarie in voga, per ragioni esclusivamente finanziarie, presso parecchi «produttori» nostrani. (Non m'interessa indagare troppo su certi fatti, ma perchè l'indagine critica dovrebbe apparire — anche in perfetta buona fede, come sono certo si tratti nel caso dell'amico De Santis — asservita ad interessi finanziari? Perchè infine ci si viene a dire che il neorealismo è «un ottimo investimento di capitali», quando il discorso vuole e deve vertere — anche se vista attraverso la dottrina marxista — su una questione puramente estetica? Non si pecca in questo caso perlomeno di una imperdonabile grossolanità, oltretutto di un assoluto distacco dall'assunto che si è intrapreso a discutere? E via discorrendo). Senza contare, poi, la constatazione di un altro fatto assai banale: le statistiche — anche a voler ragionare in questo modo — ci mostrano che in testa alle preferenze del pubblico sono i film di Totò. Se c'è (come effettivamente c'è) un pervertimento del gusto, perchè si invoca il neorealismo per assolvere l'odierna cinematografia italiana? E se, invece, per «pubblico» voglia intendersi quello snob dei festival internazionali, come spiegare i consensi tributati a quella cosa ibrida, sgrammaticata e amorale ch'è «Il cristo proibito» di Curzio Malaparte e, nello stesso festival di Cannes, a produzioni certamente mediocri e «commerciali» come «Vita da cani» di Steno e Monicelli? E, per portare il discorso su argomenti più inerenti a questa polemica, quanto del successo di film del tipo di «Riso amaro» è dovuto (almeno da parte del pubblico più «rozzo») all'abile coreografia, agli effetti di facile presa, in una parola alle gambe di Silvana Mangano?

E se Rossellini, specialmente con «Stromboli», ci ha finalmente mo-

strato la fondamentale insipienza e, comunque, il decadimento di una «maniera» che da molti fu salutata al suo apparire (intendo parlare di «Roma città aperta» e di «Paisà») come l'affermazione di un nuovo «verbo», di un «messaggio poetico», laddove non si trattava — a parte alcune intuizioni particolarmente felici — che di fatti e successi condizionati da naturali eventi storici; se lo stesso De Santis, dopo «Riso amaro», ci ha dato un «Non c'è pace tra gli ulivi» in cui Lucia Bosé — attrice certamente più dotata della Mangano — non riesce però ad essere altrettanto «vamp», e dove ogni intenzione drammatica è resa vana da un monotono avvicinarsi di cognizioni teoriche e tecniche; se perfino De Sica — al quale va tuttavia il merito di averci dato la più «vitale» interpretazione del realismo cinematografico con «Ladri di biciclette» — non sempre riesce a mantenere questo livello in «Miracolo a Milano», ricorrendo sovente all'aiuto di «gags» più «intelligenti» che poeticamente valide; e se, infine, Luchino Visconti non sa fare a meno, in quell'autentico capolavoro che è «La terra trema», di alcune soluzioni dialogiche ispirate a una «tesi» da dimostrare; mi pare possa apparir chiaro come ogni consistente discorso sul «realismo» cinematografico possa avere luogo soltanto se si abbandoni la mania di «tener cattedra» ad ogni costo, se ci si avvicini agli uomini solo perchè ci si è istintivamente portati (e questo può anche voler dire che, per accostarsi all'arte, bisogna esserci «nati»), se — insomma — si voglia vedere dentro agli uomini, nello stesso istante che si «vive» insieme a loro. Una volta accettata questa norma, ogni «tesi» sarà accettabile: ma prima bisognerà ricordarsi che si è al mondo per il semplicissimo fatto che si ha una missione da compiere.

Senza, mio caro De Santis, dover

ricorrere a soluzioni astratte come quella in cui tu affermi che «rifiutando la corruzione e le intimidazioni degli ambienti interessanti, il cinema italiano d'avanguardia, questo glorioso capitolo della nostra cultura e della nostra arte, non potrà mai chiudersi o segnare il passa della crisi». Ancora una volta, su questo punto, mi soccorrono le parole di Luigi Chiarini: «difendere il cinema significa anche non nascondersene la situazione, significa battersi non per i buoni film, che è impresa a vuoto come quella di catechizzare i registi, ma per una nuova e migliore legislazione... Significa guardare alle cose così come realmente sono. Tutto il resto è retorica».

E se il discorso di Chiarini intende alla fine additare una «situazione di fatto», nonchè una pratica soluzione per un fondamentale rinnovamento del cinema italiano; aggiungerei che — comunque — detto rinnovamento non è possibile senza essersi prima intesi sulle leggi elementari che governano l'accezione di «realismo» cinematografico: leggi o «ragioni» che — come non soltanto io ho detto — sono assai semplici, in quanto vivono alla radice stessa dell'artista, e per le quali non c'è proprio bisogno di affannarsi a cercar soluzioni di alcun genere. Mi par chiaro che i «fatti» parlano sempre da sé e i «fatti», nella questione del «realismo» identificato con l'«arte», hanno dimostrato sovente — in cinquant'anni — di aver additato una strada da seguire. Una strada che non ha nulla di miracolistico, all'infuori di una naturale propendenza verso le soluzioni provenienti (un po' alla guisa di «idee innate») dalla esclusiva fantasia dell'artista, o — se vogliamo — dalle sue preferenze. Se — quindi — il «realismo» cinematografico ha appreso a tutti una salutare lezione, non si tratta — in fin de' conti — che di una vera e propria lezione di vita.

TITO GUERRINI.



Ombre rosse

# JOHN FORD

non è solo un sudista

di MARCO LETO

*Con questo articolo inviatoci da Marco Leto, intendiamo mantenere fede all'impegno di aprire la nostra rivista a tutti coloro che avendo idee amano vedere concretizzate le loro aspirazioni o chiarite certe posizioni intervenendo direttamente nella discussione.*

« Revisione dei valori »: questa la parola d'ordine del momento, nella critica cinematografica. E non si può non concordare. Troppe opere godono tutt'oggi d'una considerazione spropositata, a volte addirittura incomprensibile.

Tuttavia, attenzione ai vecchi idoli: chi oggi grida al « mito Ford » parla anche (giustamente) d'un mito Zavattini-De Sica, che dimentica di aver lui stesso concorso a creare. Ai vecchi idoli si finisce col sostituire idoli nuovi. E la morale non cambia.

Revisione dei valori, sta bene; ma non su ciechi presupposti. Alla luce di un più moderno atteggiamento critico, si rivedano le vecchie posizioni, si rivedano giudizi che sono ricordi di visioni ultra decennali; e si giudichi serenamente, cioè non solo negando a priori, ma col confermare se è il caso, o modificando parzialmente il giudizio.

Il « processo a Ford » già da tempo è in atto. Lo cominciò Sadoul, se non erro, ed oggi le riserve della critica son divenute generali. Proprio da queste colonne Tullio Kezich ebbe occasione di dedicare al Nostro alcune coscienziose note per un tentativo di revisione su serie e concrete basi.

Ma le conclusioni a cui egli giunse non ci sono sembrate del tutto chiare e convincenti.

Innanzitutto, nella maggior parte dei giudizi, si nasconde una riserva mentale, naturalmente negativa: i molti films d'impegno dichiaratamente commerciale firmati da Ford. Domandarsi come un uomo possa far seguire a una opera come « The Informer » un film come « The Hurricane » mi sembra perfettamente lecito e comprensibile. E un discorso del genere, con-

The Grapes of Wrath



dotto seriamente, porterebbe lontano. Ma un critico onesto sa perfettamente (o almeno dovrebbe sapere) che lo scoperto mestiere di dieci films come «The Hurricane» non sminuisce per nulla affatto l'arte di uno «Stagecoach».

Scriva il Kezich a proposito di «The Informer»: «Inoltre si renderà opportuno l'inquadramento del film di Ford nell'atmosfera culturale irlandese cui in una certa misura appartiene». Niente da dire; la conoscenza dell'atmosfera culturale irlandese e il particolare del racconto originale di Liam O'Flaherty potrebbero porre il critico nelle condizioni ideali di giudizio ma, mancando, non ne giustifica il silenzio. Ancor più inaudito quindi quanto il Kezich aggiunge: «Una definizione critica di questo film implicherebbe una approfondita conoscenza della storia delle rivendicazioni nazionali irlandesi». Ci si chiede quì fermamente quanta influenza possa avere una precisa conoscenza del mondo greco (ad esempio) per un giudizio su l'Oreste di Alfieri. Analogamente potremmo porci lo stesso interrogativo per opere di maggiore sostanza artistica quali ad esempio le tragedie classiche di Corneille.

La verità è che essenziale per la comprensione di un'opera è soltanto la conoscenza del momento storico e delle condizioni politiche nelle quali essa viene ad essere creata. Ragionare della storicità e verità di un soggetto è equivoco facile, e, ai fini del giudizio, del tutto irrilevante.

Tutto ciò è tanto più evidente se si pensa a un film chiaramente psicologico e individuale qual'è «The Informer». Ford ha pensato all'Irlanda come all'ambiente e all'atmosfera che maggiormente avrebbero potuto illuminare

La via del tabacco



e visualizzare l'intensa parabola del Giuda. Egli senza dubbio ha visto il personaggio in quel determinato mondo che «sentiva» particolarmente, e non altrove. Tuttavia nel film tutto ruota intorno al protagonista, tutto ha senso soltanto in relazione al protagonista. L'atmosfera ha un'importanza determinante per la riuscita dell'opera, ma resta sempre in funzione di un dramma individuale.

Ecco la ragione del fallimento di «The Fugitive», film dalle molte ambizioni, dove l'ambiente influisce negativamente sul dramma personale del prete fuggiasco (poichè anche qui si tratta di un dramma strettamente personale). Il Messico era a Ford del tutto estraneo come mentalità, come abitudini, come clima. Dal film balza fuori un solo personaggio, il Dringo, completamente fuori dalla storia e dall'ambiente.

In due film soltanto penso che Ford abbia avuto delle ambizioni programmatiche cadendo miserevolmente nel semplicismo e nella generalizzazione: ne il già citato «The Fugitive», e ancor più in quella specie di rivisitato dramma della natività di Cristo che voleva essere «Three Godfathers». Il suo indubbio cattolicesimo nasce al contrario in maniera ben più spontanea ed efficace nella natura stessa dei suoi personaggi migliori. Proprio perchè in lui è viva un'istintiva educazione e «forma mentis», e non una ragionata teorica dogmatica.

Ma c'è un'altra critica sintomatica nello scritto del Kezich. Egli dice:

« L'atteggiamento di Ford è ambiguo anche nei riguardi del problema razziale ». Ambiguità in questo caso significa inesistenza, e al giorno d'oggi ciò senza dubbio è una grave mancanza. Lo slogan del momento è « dibattere un problema ». I temi in voga: « Il problema del reduce », « Il problema negro (o razziale in genere) », « Il problema sociale ». Niente in effetti di più meritorio, se non se ne volesse fare una pregiudiziale assoluta di validità o invalidità artistica. Ogni artista, se veramente tale, sente i problemi del proprio tempo. L'equivoco però sta in quel verbo « dibattere ». Per molti oggi esso significa solo « enunciare ». E da un formalismo di linguaggio si finisce per cadere in uno pseudo-contenutismo, ch'è formalismo di contenuti.



Il traditore

Ricordo una recente conferenza di Luigi Chiarini, in cui l'autore acutamente indicava il pregio di « Un palmo di terra » nel fatto che il problema politico e sociale non veniva dibattuto in astratto; ma al contrario acquistava vera forza ed efficacia perchè rappresentato come riflesso tragico nel dramma individuale del protagonista. L'ingiustizia sociale esisteva in quanto vi era un uomo artisticamente vivo che la subiva. Mancando l'uomo, sarebbe mancata anch'essa. In Ford un problema razziale specifico non si pone. Volercelo vedere irrisolto è un forzare la mano.

Sudismo e Nordismo però, esistono indubbiamente in Ford. E Kezich ne ha messo in luce alcuni episodi significativi. Ma si sbaglia quando si vuol giudicare tutta l'opera di questo regista sul metro del detto dualismo. Il contrasto Nord-Sud non va oltre il valore di fronte d'ispirazione personale del regista. Ford, secondo Kezich nel finale di « Fort Apache » idealizza « il personaggio del colonnello Thursday obbiettivamente ed acutamente criticato nel corso del film ». E ancor più di recente è « Ford equiparava York a Thursday in un'unica e gloriosa esaltazione dell'U.S. Cavalry ».

Errore anche questo: Ford, come sempre, non fa che annotare cose che succedono, dicendo: ecco, così nascono gli eroi titolati.

« Persino l'ufficiale di Rio Grande, che secondo i calcoli alquanto faziosi di Ford, vorrebbe risultare un'esaltazione dell'esercito nei termini più scolastici, evade i limiti della propria divisa: questo colonnello Yorke tradisce ad ogni passo la propria tenerezza per quegli « affetti personali » (la moglie e il figlio), che un triste dovere di soldato gli ha imposto di trascurare ». Questo significa riconoscere che i personaggi fordiani superano sempre i limiti di una divisa e di un costume. Il loro mondo è psicologico ed affettivo soltanto.

Kezich ebbe acutamente a sottolineare le origini comuni di un Hatfield di « Stagecoach » con un Rauffestain e un de Boeldieu de « La grande illusion ». Se fosse andato più a fondo, avrebbe scoperto una eguale analogia tra il tenente Marechal e il bandito Ringo, o tra la contadina tedesca e la prostituta Dallas. Tutto ciò che in Renoir fino a un certo punto era voluto, in Ford è intuito. Ma l'arte spesso (se non sempre) è frutto di felice intuizione.

MARCO LETO



ROBSON

« Questo mio folle cuore »

CARNE'

« Les Enfants du Paradis »



# I FILM

Troppo pochi  
i film sovietici

« La giovane  
guardia »

« Biancheggia  
una vela »

*Biancheggia una vela* di Liegoscin è solo il secondo film russo che il pubblico italiano ha potuto vedere in questa stagione cinematografica. Non sappiamo se dipenda da formalità burocratiche doganali e di censura o dalla cattiva organizzazione del sistema distributivo dei film sovietici, ma è certo che ovviare a questa carenza sarebbe un bene sia per intensificare quella reciproca conoscenza tra i popoli sia per porre termine a quella esaltazione ad ogni costo del film russo che porta il pubblico comunista ad applaudire ogni scena politica con quanta poca opportunità è facile intendere.

Ma è un fatto comunque: il film sovietico è oggi una rarità tale che, se pur non giustificabile da un punto di vista di educazione, l'applauso diviene comprensibile da un punto di vista politico. Per questo il precedente film *La giovane guardia* di Gherassimov, gonfio di retorica, di faciloneria e soprattutto di grossolane superficialità, ha suscitato frequenti isterici battimano né più e né meno di quelli che si udivano nel brutto documentario *Primo Maggio a Mosca*. Ma se il film di Gherassimov, abbastanza mediocre e negativo per certi atteggiamenti politici assunti, non merita che se ne parli più a lungo, il film di Liegoscin appare di tutt'altro interesse. *Biancheggia una vela* ben si ricollega del resto ai vari film sulla rivoluzione o pre-rivoluzione sovietica, realizzati in periodo pre-bellico, a quei film pieni di una forza di racconto e di una onestà ideologica che li rendono validi anche poeticamente. Si intende, questo di Liegoscin è un film « minore », appartiene quasi ad una « scuola », alla scuola di Donskoi e non di Pudovkin o di quella barocca, piena di vigore narrativo di Eisenstein. Di Donskoi del miglior periodo, del periodo de *L'infanzia di Massimo Gorki* con quella schietta poetica umana, con quella precisa ambientazione realistica vicina alla realtà russa della piccola gente, dei mercanti, dei pescatori, dei medi-borghesi tramandata da Gogol e da Tolstoj.

E qui, tra questa gente, si inquadra la storia del marinaio Giukov, superstite della rivolta del Potiemkin, inseguito dalla polizia dello Zar Nicola, perseguitato dallo spione, e sollecitamente aiutato dai compagni del comitato. Due bimbi sono al centro di questa vicenda: un povero pescatore e un vispo collegiale, di quelli con il vestitino alla marinara dei figli di papà, ma dal cuore grande come quello di un uomo. E' il personaggio più interessante del film con quell'aria sorniona, ap-

parentemente svagato, bambino fino in fondo affatto smalzato, ma capace di vivere con coscienza le avventure più grandi di lui. E dopo essersi trovato per caso a vivere con Giukov e gli altri compagni ore di assedio, di sparatorie, di eroismi; dopo esser riuscito a scappare a quella prova di insurrezione popolare della Odessa 1905, rientrato in casa, con una così grande esperienza vissuta, ritroverà ancora una volta una incomprensione familiare, fatta di carezze, di regali, di piccole feste con i parenti: quella incomprensione in famiglia che è la ragione prima della solitudine degli uomini. Solo con la sua grande avventura, il padre lo sorprende in atteggiamento « malinconico », buttato sul letto: « Ah! ho capito — fa il padre — un po' di malinconia, ma vedrai che passerà... Domani, la scuola, i vari zero nei compiti, gli scapaccioni... ». E il bimbo: « Scusa, papà; ma proprio non hai capito nulla... ».

Il figlio cresciuto improvvisamente di dentro, dovrà continuare a fingersi bambino fino a che la maggiore età non lo libererà da quel mondo per lui troppo piccolo. Questo il film non dice: ma il personaggio di Pétia è uno di quelli destinati a restare vivi assieme a pochi altri della migliore letteratura russa. Anche il piccolo pescatore Gabry ha in sé la forza della persuasione: ma manca di completezza, manca di quello scavamento necessario per farne un personaggio. Legoscin ha narrato ogni cosa con semplicità, ha raccontato badando soprattutto alla psicologia interna dei fatti, degli episodi, degli uomini.

Quella descrizione del battello all'inizio, quella ripresa dall'alto dei tetti della città assediata, quella descrizione del grigio casamento entro il quale i rivoltosi combattono sono cose assai valide sia da un punto di vista poetico che umano.

Un film dunque che si ricollega degnamente a quella tradizione cinematografica di poesia del « realismo socialista ».

Uno dei registi americani indubbiamente più interessanti è oggi certamente Mark Robson. E' interessante proprio per quella sua consistenza umana e quella continua ricerca e comprensione della realtà che oggi sta alla base della dialettica cinematografica di ogni paese. Oggi non si crede più alle favole se a queste manca una « morale » o un ripensamento veristico che funga di punto di attrazione drammatico, poetico e quindi umano della storia.

Insurrezione  
in Odessa

Realismo  
socialista

Nei film di Robson, in tutti i film di questo regista assai sensibile a certe annotazioni poetiche, c'è sempre presente questa ricerca, sempre attendibile l'immagine di una America in tono minore, ripresa con un andamento vivo, spoglio da retorica, vicino a quell'ideale di un uomo medio, di piccola gente senza ombra di complicazioni intellettualistiche.

Questa è la sostanza dei suoi film, l'aspetto più valido dei suoi personaggi sia nei suoi lavori più impegnativi sia in quelli come dire « minori ».

Ma senza dubbio, anche se di questo parere sembra non essere molta parte della critica, il più interessante fra tutti è *Questo mio folle cuore* (*My foolish Heart*). Per meglio comprendere questo suo film non sarebbe male rifarsi a quel *Breve incontro* di David Lean che è senza dubbio uno dei racconti più belli realizzati in questi ultimi anni. Di *Breve incontro*, è chiaro, il film di Robson non ha nè la somiglianza della trama nè dei personaggi. Ma di quello conserva la precisione, la stessa ricchezza di umanità e quello stesso carattere intimista così raro d'altronde nei film americani. E non perchè gli americani siano indifferenti di solito alla rappresentazione intima della vita d'uomo ma quasi perchè vi è nei loro soggetti da film una preoccupazione di assumere a protagonista o l'uomo-eccezione o l'uomo comune che vive una eccezionale avventura. Il film di Robson ci presenta invece un uomo ed una donna comuni che vivono una vita comune. Una vita banale, allegra, addolorata. Ma tutto questo così, senza preoccupazioni formali, senza avvalersi di mezzi straordinari, con umanità e semplicità.

« Questo mio  
folle cuore »

La storia inizia da un incontro, da un imbarazzo di due donne che si ritrovano grandi con tutti i loro problemi irrisolti, dopo aver vissuto insieme le ore migliori della giovinezza. Ora una di loro (Susan Hayward) è sposata con Kent Smith già fidanzato dell'altra. Il loro matrimonio esauritosi in un breve periodo d'amore rende la casa estranea. Il senso di imbarazzo, tra le due donne è subito reso con un leggero movimento degli occhi e da impercettibili atteggiamenti di nervosismo. Robson crede molto negli attori. Sin dall'inizio in quel viso avvizzito della Hayward, troppo dedicata al bere, e in quella frettolosa apparizione della piccola Perrault, la figlia, molto miope tristemente appresso a personaggi favolistici (il coniglietto bianco delle favole che il vero padre — Dana Andrews — amava raccontare alla mamma ancora prima che lei nascesse) si avverte come ogni

cosa abbia in se un significato umano, intimista. Poi c'è il racconto: in dormiveglia, Susan rivede in un attimo tutta la sua vita, la sua ultima vita, con un senso vero e spietato.

Il ballo del collegio quando era ancora una ragazzina ventenne (come sembra lontano quel tempo!), l'incontro con Dana Andrews («era un giovane simpatico; mi faceva ridere sempre, come mia padre») l'amore tra i due nato come un'amizizia, come *una cosa viva da conservarsi*. Piccoli episodi, situazioni scontate viste con una prospettiva nuova, viste con un impegno psicologico preciso, evidente. In questa parte del film, Robert Keish, attore caro a Robson, fa una sua apparizione nelle veste del padre della ragazza e il suo personaggio nato dalla macchietta, adombrato in certi momenti solo da un tratteggio esteriore, diventa ad un tratto personaggio compiuto per via di un gesto fuori della retorica di un atteggiamento interiormente compiuto. Ogni tanto il film ristagna, scade d'impegno. Ma poi riprende: Dana muore in un incidente aviatorio: e già prima della disgrazia, alla partenza dell'aereo ogni cosa sa di presagio e la morte si sente d'intorno. Susan da lui attende un bambino. Il racconto si fa più intenso: il tempo che passa è breve, ma sufficiente a lasciare solchi profondi. In pochi mesi Susan diviene donna. Si ritrova con un ex compagno di studi già innamorato di lei ora fidanzato della sua più cara amica. C'è per l'aria il ricordo di quella sera lontana. Si incontrano così come vecchi amici, e poi durante una breve passeggiata in auto ritrovano quel loro amore, scoprono nei loro atteggiamenti come un bisogno di sentirsi vicini: e in un momento i due si legano per la vita. Dopo sei anni, però, vivono estranei.

Il film finisce qui; il resto, l'appendice, la conclusione scontata sia pur logica non porta alcun contributo alla validità dei personaggi che sono stati già sufficientemente dettagliati nelle loro reazioni psicologiche ed umane. Robson ha narrato ogni cosa con semplicità e verismo: e il film resta così, su quel piano intimista, una delle opere più valide e più legate ad una esperienza vissuta e realistica della cinematografia americana.

«Les Enfants du Paradis», apparso in italiano in una versione-riassunto tutta striminzita è scorretta, appartiene ancora per noi al limbo degli inediti. Sarà più opportuno perciò rimandare la recensione in quella sede.

EDOARDO BRUNO

Intimismo  
americano

«Les Enfants  
du Paradis»



## Max Fleischer sarcastico

di LO DUCA

Ho conosciuto Max Fleischer a New York: l'America stava facendo un referendum assai curioso, non sulla guerra imminente, ma su Topolino e Popeye (1); dai risultati si poteva così constatare che la gioventù americana preferiva il violento Popeye, dalla voce brutale, al dolce Topolino, dalla voce armoniosa; il «reale» dunque aveva buon giuoco sulla «favola»; e il capitano William Kid personificato da Popeye il rude, aveva la meglio su Don Chisciotte ben rappresentato da Topolino, con Minnie al posto di Dulcinea e Pluto al posto di Sancho. Era un fatto di una grandiosa importanza che avrebbe influenzato la produzione dei disegni animati.

Fleischer nel suo ufficio al 1600 di Broadway mi raccontò la sua vita con l'automatismo cortese di una circolare: «Sono nato in Austria nel 1885, non ne ho alcun ricordo perchè venni negli Stati Uniti dall'età di 4-5 anni. Mi sono sposato a 21 anni con Miss Ethel Gold; abbiamo avuto due bambini, Richard che studia medicina alla Brown University e Ruth sposata al mio animatore Seymour Kneitel.

«La mia attività si può riassumere in queste cifre: ho cominciato con 3 dollari per settimana; attualmente sono a quota 13,000; nel 1913 avevo un capitale di 600 dollari; nel 1939, il mio giro di affari superava i 2 milioni di dollari».

Il primo grande cartone animato a colori (technicolor) di Fleischer fu *Gulliver's Travels*. Apparve nello stesso periodo in cui usciva *Pinocchio* di Disney. E' interessante notare la stretta coerenza sia di Walt Disney, il poeta dei fanciulli nello scegliere Pinocchio dallo spirito dolce e infantile sia quella di Max Fleischer, il poeta del sarcasmo, nello scegliere Gulliver dallo spirito profondo e amaro.

(1) I due popolari personaggi dei cartoni animati rispettivamente di Disney e di Fleischer.

Lemuel Gulliver, nel soggetto di Swift, fa naufragio a Lilliput, piccola isola di uomini minuscoli in guerra con Blefuscu, altro isolotto a questo vicino. Gulliver si reca quindi nel paese di Brobdignac, dove le proporzioni sono rovesciate: è lui, Gulliver, a sembrare ora un Lillipuziano in mezzo ai giganti. E' tutto quel che si conosce dei viaggi di Gulliver; in seguito Swift ha raccontato il suo terzo viaggio nel paese degli Houyhnhms, dove regnano i cavalli sapienti e dove gli uomini sono scesi al livello degli animali da cortile. Jonathan Swift si scagliò a fondo, in questa terza parte, contro gli uomini e le loro pazzie.

Cosa è restato dell'opera originale nel film di Fleischer? Solo il suo primo viaggio ci viene illustrato. Vi si ritrova il Piccolo Re di Lilliput e il Re Bambo di Blefuscu alle prese a causa del loro inno nazionale; essi dovevano maritare le loro figliuole e ciascun pretendente suonare il suo inno. Da qui la guerra. In realtà nell'originale di Swift, l'antagonismo era dovuto più che altro alla maniera diversa di rompere le uova. Fleischer ha ridotto gli episodi e introdotto nuovi personaggi: la principessa Gloria, una specie di Elena in formato ridotto, di questa guerra di Troia, il Principe David, il pubblico banditore Gabby, e i tre spioni di Bombo: Sneak, Snoop e Snitch, molto ben riusciti e il piccione viaggiatore Twinkletoes.

Il film è assai divertente, piacevole nei personaggi «belli», formidabile nella caricatura. Naturalmente come avviene al cinema dell'opera originale non resta qui che il pretesto, il punto di partenza, la trovata. Ma Fleischer tra l'*Ulisse* di Omero e l'*Ulisse* di Joyce non poteva — per sua natura — far altro che scegliere l'*Ulisse* di Swift.

Lo DUCA

da «Le Dessin animé»  
(Prisma, Paris 1948)



Due scene tratte da «I viaggi di Gulliver» di Max Fleischer (Cinefilm)

# LETTERE

Modena, 7 luglio

Egregio Signor Direttore,

il Suo editoriale sul n. 5 di "Filmcritica", nel quale dava notizia della "disgregazione" avvenuta fra la Sua rivista e la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, è giunto come "un fulmine a ciel sereno" ai lettori ed ai soci dei Circoli del Cinema.

Questo fatto e le ragioni che hanno portato a questa estrema decisione — ragioni che Lei fa ben capire — più che denunciare nelle due parti (Filmcritica e F.I.C.C.) una palese malafede originata da motivi di indubbia faziosità politica che nulla dovrebbe avere a che fare con l'arte, e da reciproca incomprendimento, sembrano dare atto a chi ha delle prevenzioni verso la F.I.C.C. di essere nel vero. Poco tempo fa, su "Cinema" numero 57 — Rubrica lettere — ripetevo una frase di Tosi: "Si smetta di fare insinuazioni che rasentano la calunnia e che sono ridicole per chi conosce la realtà e la verità", in difesa dell'attività del Circolo "Pasinetti" di Modena attaccato da più parti appunto perchè aderente alla F.I.C.C., ora però non vorrei con molto rincrescimento ritrarre quella citazione. Nel Suo scritto dichiara di non essere "Filmcritica" la sede più opportuna per parlare del comportamento della F.I.C.C.

Ciò mi sembra ingiusto, sia nei riguardi dei lettori che dei soci dei Circoli, tanto più che la F.I.C.C. non ha fino ad ora (data della lettera) fatto presente ai Circoli ciò che è accaduto.

Casi del "genere" non si possono considerare solamente come "pagliacciate" a sfondo politico, poichè danno l'avvio a considerazioni ben più che gravi e di cui le conclusioni ognuno di noi può trarre, ma una cosa è ben certa: che il nostro cinema attuale, con i suoi registi, critici e teorici è più che mai nettamente diviso — destra, sinistra — e come tutte e due queste correnti — che influiscono in maniera uguale a fare dell'arte "un sottoprodotto" a vantaggio dei vari contenuti — portino la cinematografia italiana su una via molto pericolosa al cui termine sta la censura e il cinema di stato.

La prego perciò di chiarire quegli "episodi" e quegli "atteggiamenti" che lei appena cita nello scritto, come chiedo a Tosi, che ancor stimolo, chiarificazioni — scrivendo sullo stesso "Filmcritica" o su "Cinema" — circa gli atteggiamenti della F.I.C.C. verso "Filmcritica" e se veramente ne andava

di mezzo "un qualsiasi impegno politico".

Mi auguro, comunque, che, superate tutte le incomprendimenti, si possa giungere da ambo le parti ad un nuovo piano di intesa, bandendo reciprocamente i pregiudizi, la malafede, la diffidenza e le ideologie politiche, per unirsi in difesa degli ancor vivi ed insuperati valori del nostro cinema di ieri e di oggi.

Grata per la pubblicazione, molte cordialità.

ANNAMARIA DONDI

Carissima Annamaria Dondi, pubblicando la Sua lettera ho voluto riassumere — col le Sue parole — l'atteggiamento di molti altri lettori che con uguale franchezza mi chiedono spiegazioni. La verità sulla F.I.C.C. è che, purtroppo, più di un suo atteggiamento rivestiva carattere politico ed agiva quindi su un piano unilaterale. Ma anticipare un dibattito qualsiasi sul suo comportamento, ora, poco prima del Congresso, mi sembra pericoloso non tanto per la Federazione in quanto tale, ma in quanto organismo culturale (sia pur politico).

Un'inchiesta sulla F.I.C.C. sarà fatta da "Filmcritica", ma più in là, quando gli animi si saranno calmati e l'onestà, la franchezza e la sincerità avranno il sopravvento di nuovo tra i membri della Federazione.

\* \* \*

Venezia, 21 luglio

Carissimo Bruno,

con sommo piacere abbiamo potuto ammirare il tuo atto di svincolo dal "carretto" della Federazione. Come potrai arguire, anche noi, Orsoni ed io, dopo aver dato vita ad un Circolo, il "Pasinetti", scaduto per infiltrazioni ambiziose, nel pseudo-marxismo e nello snobismo più avvilito, abbiamo fondato un "Centro" completamente libero ed indipendente, avviato secondo i principi della cultura cinematografica e dell'informazione critica.

Sapendoti finalmente libero, ti saremmo assai grati se vorrai pubblicare, nella tua stimata rivista qualche riga al nostro riguardo; sulla nostra attività e sulla nostra iniziativa, senza per altro far cenno polemico; ciò si desidererebbe dal momento che noi a "Cinema" non teniamo rivolgerci. Vorremmo altresì pregarti, dato che abbiamo anche costituito un'ampia biblioteca e fototeca, di volerci gentilmente inviare la tua rivista.

Certi di poter contare sul tuo aiuto e nella speranza di poterti altresì incontrare e ringraziare a viva voce a Venezia, in occasione della prossima Mostra, gradisci, anche da parte dell'amico Orsoni, i nostri più cordiali saluti ed auguri per la sempre maggior riuscita del tuo periodico.

DANTE BIGONI

# SANSONE e DALILA

è un film **PARAMOUNT**

*Interpreti:*

**HEDY LAMARR e VICTOR MATURE**  
George Sanders, Angela Lansbury  
e Henry Wilcoxon

*Sceneggiatura di* **Jesse L. Lasky jr.**  
e **Frederic M. Frank**

*Musica di* **Victor Young**

colore della **TECNICOLOR**



*Fotografia:* **George Barnes**

*Costumi:* **Edith Head, Gile Stele,**  
**Doroty Jeakins, Gwen Wakeling**  
e **Elois Jenssen**

*Prodotto e diretto da*

**CECIL B. DE MILLE**  
(Premio Oscar 1949)

**PREMIATO CON DUE OSCAR**

