

# FILMCRITICA



**ZIBALDONE N. 1**  
di Alessandro Blasetti



BETTE DAVIS in «Eva contro Eva» (Fox)

# FILMCRTICA

VOLUME II - Numero 9

Ottobre 1951

## SOMMARIO

<i>Cinema contro la guerra</i>	Igino Giordani	114
<i>La critica, trent'anni fa</i>	Arnaldo Frateili	116
<i>The film sense</i>	Nino Ghelli	121
<i>Le cinéma est-il un art complet?</i>	Claude Mauriac	129
✓ <i>« Los olvidados »</i>	Jacques Prévert	133
✓ <i>Ricordo di Raimu</i>	Alexandre Arnoux	135
<i>Dickeus è il cinema americano</i>	S. M. Eisenstein	137
<i>Zibaldone cinematografico</i>	A. D. L.	144
<i>Musica a denti stretti</i>	Rudy Berger	145
<i>Lo « Star System »</i>	Sergio Sollima	149
<i>Assassino nella cattedrale</i>	Mario Natale	153
<i>I film: « Les miracles n'out lieu q'une fois »</i>	Edoardo Bruno	155
<i>« Foorteen hours »</i>		157
<i>Cinema negli atenei</i>	Marco Leto	158
<i>Rapporti con le F.I.C.C.</i>		159



Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti

Direttore: Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma

Redazione milanese: presso Rudy Berger - Viale Abruzzi, 15

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

Le copie arretrate possono richiedersi con accluso vaglia postale di L. 200



IN COPERTINA: Elisa Cegani in *Zibaldone N. 1* di Alessandro Blasetti  
(Organizz. gen. Carlo Civallero - Produz. Cines - Distribuz. Variety)

# IL CINEMA CONTRO LA GUERRA



Jacques Collet (1592-1635) *Les grandes misères de la guerre*

di

IGINO GIORDANI

Il cinema ha qualcosa di ecumenico, come la luce di cui è veicolo. Non si ferma a confini, non conosce stranieri. Quasi secondando l'ecumenicità della Luce del Vangelo, se viene arrestato ai termini d'una razza, d'una classe, d'una terra, soffre, come un corpo legato o mutilato.

La sua potenza effettiva è in proporzione dell'ampiezza della luce, di cui è portatore. Fatto per l'universalità dei popoli, esso non può vulnerare tale universalità: ma deve sorreggerla e sospingerla, alimentarla e innalzarla.

Un film che circolasse per distribuire l'odio compirebbe la funzione di quel fallito portatore di luce — Lucifero — che, scoscendendo dal divino, piombò nel buio eterno trasformandosi in Omicida: uccisore dell'uomo; e suo ufficio diverrebbe la morte.

Altri possono erigere diaframmi tra gli uomini: suscitare conflitti: sbrannare per motivi vari il corpo sociale. Ma per quanti creano bellezza attraverso il film sanno che per essa non valgono barriere né tessere: il suo linguaggio — immagini e luce — è compreso in ogni latitudine; e, se essi non tradiscono la natura di quest'arte, se non la prostituiscono alla Colpa, che è divisione, si varranno di questa universalità di linguaggio per unire gli spiriti. Altri creerà scissioni: l'artista cinematografico, come un missionario del Vangelo eterno, susciterà l'unione. Altri interromperà il colloquio dei popoli. — questi gruppi dell'unica famiglia, venuta dall'unico Padre, la cui essenza è l'amore; — ma l'artista dello schermo si varrà della luce per ritessere

il colloquio e riportare i figli dispersi attorno all'unico focolare: il focolare della Ragione.

Oggi il mondo è minacciato dall'Antiragione, questo fantasma confezionato dalla paura con le ombre dell'odio. Se essa prevarrà, la divisione opererà entro l'umano consorzio, all'interno d'ogni popolo, d'ogni classe, d'ogni famiglia: spaccherà in sé stesso lo stesso uomo, posto in una situazione d'impotenza dinanzi al dilemma della pace che è la vita, da lui voluta, e della guerra che è la morte, a lui imposta. Non c'è popolo che voglia la guerra, questa stupida cosa, in cui la paura pare placarsi nel momento che si tumefà; non c'è spirito razionale, il quale pensi ormai che possano risolversi problemi sociali, economici, ideologici, politici attraverso conflitti destinati a suscitare nuovi problemi tragici e a complicare difficoltà già soverchianti; e solo in stato di ebbrezza retorica o bacchica si può ritenere di guarire il corpo sociale svenandolo, di conseguire la vita dalla morte, la salute dallo svenamento. E allora tocca anche al cinematografo di dar consistenza a questa convinzione, di propagandare questa illuminazione, sterminando dalla sua traiettoria di luce, di umanità, le ombre d'un disumanesimo, ormai sorretto solo da solitari egoismi e anaeroniche illusioni.

Un cinema che trasporti idee di pace, che vivifichi le istanze di fraternità, che crei — ed è in grado di farlo più che ogni altro mezzo di espressione — un umanesimo razionale, in cui si sperimenti la verità divina, che l'amore è il vero destino dell'uomo, fatto per fare le parti di Dio in terra, quel Dio che è Amore; un cinema che operi la distensione degli spiriti e documenti la stupidità e l'inutilità dell'odio, compirebbe un vero apostolato di civiltà: aiuterebbe a salvare la vita in un pianeta offerto al suicidio atomico.

Il regime fascista, per il quale valeva l'aforisma tribale: « la guerra è bella », stroncò, con la censura, il linguaggio pacifico della cinematografia e sopprime pellicole che, invitando ad aborrire la guerra, minacciavano le speranze del rinato militarismo. È istruttivo rileggere i tratti della critica ufficiale mossa al film di Renoir, *La grande illusione*; una critica, nella quale si tradiva il timore che i sensi d'umanità prevalessero sugli odi bellici.

In America hanno rieditato *All'Ovest niente di nuovo*: altro segno di reazione contro quell'edonismo fondamentalmente materialistico della cinematografia a serie di Hollywood, al quale fa riscontro l'edonismo ideologicamente materialistico della cinematografia a tesi dei paesi marxisti. Speriamo di vederlo presto sui nostri schermi.

Ma noi crediamo che la funzione creativa, nel senso più alto della parola, dell'arte cinematografica possa compiersi nella misura in cui l'arte si libererà dai viluppi di una polemica che, perché polemica, porta alla divisione degli animi e, svellendosi da schemi concettuali (Croce e Anti-Croce), interpreta liberamente l'aspirazione dell'anima umana che è aspirazione alla pace e alla gioia, e non all'orrore e al sangue.

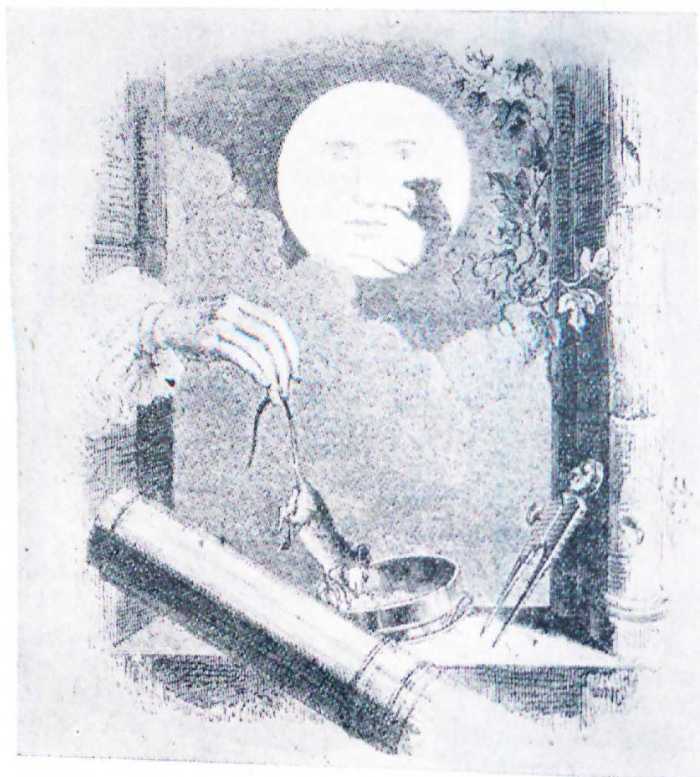
E intanto, un obiettivo di grandezza e anche di successo, l'epoca nostra offre all'arte del cinema con lo spettacolo apocalittico del suo terrore e la speranza divina di pace in una prospettiva di lavoro e di giustizia, entro una sempre più larga intesa di popoli.

Vincerà la Luce o la Tenebra?

Il cinema, organo di luce, non può esitare nella scelta.

ICINO GIORDANI

# LA CRITICA, TRENT'ANNI FA



## ricordi di un testimone

di

ARNALDO FRATELLI

Chi è nato come me sulla fine del secolo scorso, ha il triste privilegio di poter dire: « Il cinema io l'ho visto in fasce ». Infatti, tra i miei ricordi avvolti nella nebbia dell'infanzia, c'è quello d'un riquadro di tela bianca che si srotolava sul palcoscenico d'un teatrino di varietà, e vi appariva un pagliaccio dai lunghissimi piedi che faceva smorfie e si dimenava comicamente. Particolare vivo nella mia memoria è che, ogni qual volta il pagliaccio batteva un piede, la grancassa dell'orchestrina faceva « bum ». Dove si vede che, a suo modo, il cinema fin dal nascere voleva essere sonoro. E qualche anno dopo cominciai a vederlo anche colorato, in certi filmetti che raccontavano fiabe e viaggi fantastici, con immagini dipinte a colori come quelli delle decalmomanie e dei vetrini della lanterna magica. Doveva trattarsi dei film di Méliès.

Ma, fino alla prima giovinezza, i miei ricordi cinematografici sono molto confusi. Più dei film che vidi in quegli anni, ricordo le ragazze con cui andai a vederli, e quell'ombra galeotta che permetteva straordinarie libertà. Frequentavo allora una scuola di preti, dove c'era un prete che mi ammoniva spesso di non andare al cinema. « E' il diavolo! », diceva. Non gli contestavo che il cinema fosse il diavolo; ma era un diavolo che mi piaceva e di cui finii per non poter più fare a meno. Quanti film si proiettavano, italiani e stranieri, ci spendevo tutto il mio spillatico.

Ma raramente ne uscivo soddisfatto. Dopo le scene comiche e i film fantastici della mia infanzia, s'era cominciato a portare sullo schermo romanzi e commedie, come se il cinema non avesse un suo linguaggio che non era nè quello della narrativa nè quello del teatro. Rimpiangevo i film di pura fantasia visti da ragazzo. Mi pareva che il cinema avesse possibilità espressive del mondo dei sogni che nessuno pensava a sfruttare. Finalmente un giorno entrai in un cinema, dove si dava un film senza titoli che narrava una storia misteriosa da racconti di Hoffmann. C'era una danza notturna, legnosa e dolorosa, d'una ragazza coperta di cenci, che m'incantò. Doveva essere un film tedesco d'un espressionismo avanti lettera; s'intitolava *La fanciulla straniera*, e il soggetto era di Hoffmannstahl. Il pubblico non ci capiva niente, e fischiava a tutto spiano. Io invece mi dicevo: « Questo è cinema! Se un giorno facessi io un film, lo farei così ». Ma proprio in quei giorni (era il maggio del 1915) l'Italia entrò in guerra, e per tre anni io ebbi altro da fare che pensare al cinematografo.

\* \* \*

Poi, appena finita la guerra, entrai in un giornale romano, *L'idea nazionale*, dove, tra un resoconto parlamentare e l'incollatura dei comunicati « Stefani », ebbi dal direttore l'incarico di impiantare una rubrica cinematografica.

I giornali quotidiani solo allora cominciavano ad occuparsi di cinematografo con qualche continuità. S'erano decisi assai tardi a considerare il cinema una materia da trattare a parte, al di fuori della pubblicità. Del resto anche la stampa specializzata era nata da pochi anni. Una prima *Rivista cinematografica* era uscita a Milano nel 1907, e l'anno dopo s'era fusa col settimanale napoletano *Cafè chantant*, la cui attività era definita dal sottotitolo: « Rivista dei teatri, dei circhi equestri e del cinematografo ». Che colpo per gli esteti del cinema sapere che i primi giudizi sulla nuova arte vennero dati da giornalisti che si occupavano di cavalli da circo e di sciantose!

Comunque, quando io impiantai la mia rubrica, una vera e propria critica cinematografica era soltanto agli inizi. E coloro che la facevano non dovevano in genere essere gente fornita di una cultura molto profonda, se ancora in data 5 novembre 1920 io scrivevo nella mia rubrica: (Del resto le arti hanno la critica che si meritano; e finchè l'Arte Muta si terrà su un così mediocre livello morale e intellettuale, non potrà pretendere che la gente seria e colta si occupi di essa con serietà e passione. Le si converrà tutt'al più l'erudizione a piene mani nel resoconto che un giornale romano della sera dava pochi giorni fa della prima visione del film *Rouge et Noir* tratto dall'omonimo romanzo di Stendhal. Quel resoconto cominciava così: « Quando Enrico Beyle scrisse il suo capolavoro certamente non pensava che alcuni secoli dopo una invenzione,

che è pure un capolavoro, avrebbe dato la vita al suo *Rouge et Noir* ecc. ». Ma è proprio necessario che, solo per il fatto che uno si occupa di cinematografo, debba ignorare che Enrico Beyle non ha scritto il suo capolavoro *alcuni secoli fa*, per la semplice ragione che non è ancora passato un secolo dalla sua morte? ».

Ci dovevano poi essere dietro la critica cinematografica dei molto oscuri interessi (che ci siano anche oggi?), se in una successiva cronaca io scrivevo: « Non si meravigliano i nostri lettori che noi ci occupiamo, sia pure di passaggio, di un film a distanza di più d'un mese dalla sua prima rappresentazione. Noi non facciamo della critica cinematografica perchè, come oggi stanno le cose, è impossibile farla; si corre sempre il rischio di apparire volenterosi di fare della pubblicità o della denigrazione. Noi ci limitiamo a segnalare i difetti della nostra arte cinematografica e a fermare la nostra attenzione su quei pochi film che ne rivelino anche i pregi. Cosa che accade assai di rado, e non per nostra cattiva volontà ».

Queste mie cronache settimanali, che intitolavo « Bianco e nero » e firmavo con lo pseudonimo « Za », cominciano col novembre 1919, e in esse in vari paragrafi ciascuno col suo titoletto mi occupavo di tutte le questioni attuali del cinematografo: da uno sciopero di « cachets » ovverosia comparse, alle cure che l'Inghilterra dedicava al cinema educativo, dall'assenza di ogni azione governativa per proteggere il cinema italiano allo scandalo che i giornali francesi stavano menando perchè ad impersonare la figura di D'Artagnan in un film tratto dai *Tre moschettieri* era stato scelto l'americano Douglas Fairbanks, dalla crisi della industria cinematografica italiana alle notizie dei vari tentativi che già andavano facendo per dare al film il suono; compreso un capitoletto in cui rendevo rapidamente conto dei film della settimana. Solo più tardi — e cioè dal 3 febbraio 1921 — cominciai una vera e propria rubrica critica in cui recensivo separatamente i film di « prima visione » giorno per giorno.

\* \* \*

Il tema che ricorre più di frequente nelle colonnine di « Bianco e Nero » è quello della Censura cinematografica.

La Censura era uscita da poco dalle mani dei funzionari di polizia del Ministero dell'Interno, per passare a quelle di apposite Commissioni istituite in base a una legge del 9 ottobre 1919. Ma le cose non andavano meglio, e si può dire che in ogni cronaca prendevo posizione contro Madama Anastasia, denunciandone i misfatti. Per esempio, in una cronaca del 21 marzo 1920 riproducevo il giudizio apposto dall'Ufficio di Revisione a un « soggetto » che gli era stato presentato per la censura preventiva, giudizio nel quale si chiedeva che un certo delitto fosse rappresentato sotto un aspetto « meno antipatico dal punto di vista morale »; e mi domandavo se dunque i delitti dovessero essere rappresentati sotto un aspetto simpatico.

Tornavo poi di continuo alla carica contro il funzionamento delle Commissioni ognuna delle quali giudicava secondo un criterio proprio; contro l'obbligo fatto alle Case di produzione di presentare al giudizio delle Commissioni il « copione » per la approvazione preventiva; e soprattutto contro l'assenteismo del Governo in tutte le questioni che interessavano l'industria cinematografica. « Ma il Governo Italiano non pensa



a nulla di tutto questo. Per lui l'industria cinematografica è stata finora una capace mammella da cui mungere tasse, e una divertente palestra per farvi esercitare ai suoi poliziotti la critica d'arte e del costume». E altrove: «Che cosa fa in Italia il Governo per l'industria cinematografica? Inventa una censura miope e sconclusionata che si diverte a mettere i bastoni tra le ruote del carretto, senza neppure ascoltare le proteste del carrettiere; mette in azione tutte le sue pompe per cavar sangue da una rapa che vive proprio perchè ha una gran voglia di vivere; crea un Consiglio dell'Industria cinematografica che non si sa proprio che ci sta a fare. E nient'altro».

Ma ce n'era, e come, anche per i produttori, che accusavo d'essere la causa prima della crisi che già s'andava delineando, e che tra il 1922 e il 1923 fece fallire la maggior parte delle Case produttrici. In un capitoletto intitolato ««Pagliacciate costose», scrivevo di come si buttavano via i denari per fare dei film adatti solo a far cambiare cento vestiti e cento volti a una diva, e intanto si gridava alla crisi dell'industria cinematografica.

«Ma non sarebbe l'ora di aprire gli occhi, e di far punto e da capo?». Ma gli occhi non furono aperti, si andò alla cieca incontro al disastro, e in una cronaca del giugno 1921, sotto il titolo «Gli americani in Italia», scrivevo tra l'altro: «Così è che, nell'anno di grazia 1921, gli americani, cogliendo l'industria cinematografica italiana in un momento di grave debolezza causata dai suoi innumerevoli errori, hanno iniziato l'invasione che minaccia di ridurre la nostra Repubblica del Cinematografo a un'altra delle tante stelle che brillano sulla bandiera degli Stati della Confederazione».

A trent'anni di distanza il fenomeno s'è ripetuto pari pari. Chi negherà la verità della teoria vichiana dei ritorni storici?

\* \* \*

Pochi film si salvavano in quelle cronache. Per il cronista Za gran parte dei film che si proiettavano in quegli anni rientrava nella categoria dei «soliti lavori in cui la banalità, il cattivo gusto, l'analfabetismo, l'assurdo, si fondono in un tutto omogeneo che, per tradizione breve ma salda si chiama cinematografo».

Ce l'avevo soprattutto con le dive, «che han fatto dell'arte cinematografica italiana, e del suo pubblico, quello che pur troppo sono adesso». Di queste dive non perdevo occasione per dir tutto il male possibile: «Perchè mai la vita estetica e morale che riproducono queste nostre attrici deve essere tutta in un gesto il più innaturale e il più illogico che si possa immaginare, in un enorme cappello con piume di aigrettes come getti di fontane, in una guaina che riveli i misteri d'un corpo ben modellato? Ah, un'attrice che abbia il coraggio d'apparire brutta quando la parte lo richiede, o sappia senza preoccuparsi del vestito esprimere la propria anima in uno sguardo umano, in un gesto spontaneo!».

Si salvava Maria Jacobini, nella mia recensione de *La casa di vetro* di Righelli: «Maria Jacobini ha reso la figura di Gaby con quella semplicità e umanità che, nel nostro giudizio, mettono la sua arte schietta e commossa al di sopra di tutte le altre attrici cinematografiche, italiane e straniere, che lavorano oggi in Case italiane. Nulla in lei di artefatto, di

« cinematografico » nel cattivo senso della parola. I suoi gesti sono come nella vita vera, il suo riso è un riso sano, il suo pianto è pianto, ecc. ».

Non ricordo se, quando io scrivevo queste cose, tutti gli altri giornali romani, a cominciare dal *Messaggero* che era il più diffuso, avessero già una vera e propria rubrica critica del cinematografo. Dovrei andare a consultare le collezioni del tempo, e non ho alcuna intenzione di fare lo storico del cinema. Certamente però una rubrica critica l'aveva un altro giornale romano del mattino — *Il Tempo*, che non aveva nulla a che vedere con l'omonimo giornale di Angiolillo — tenuta con puntualità e con severità di giudizio da A. F. Oxilia. Lo so perchè ancora conservo due di quelle critiche che mi riguardano personalmente, e che sono il solo documento rimastomi della mia attività di regista.

In una di esse, del 2 dicembre 1921, parlando de *La scala di seta* proiettata al Cinema Regina, il critico de *Il Tempo* scriveva tra l'altro: « Ma la qualità più notevole dei film è la felice struttura di alcune scene le quali, per il metodo seguito nella loro costruzione, rivelano nel direttore artistico Arnaldo Frateili delle vive attitudini al film comico, che in Italia non ha molti cultori dotati di una vera personalità ». E nell'altra data 13 gennaio 1922, a proposito del *Cesare Birotteau* di Balzac interpretato da Gustavo Salvini, proiettato alle Quattro Fontane, si diceva: « La direzione artistica di Arnaldo Frateili è eccellente. Questo *metteur en scène*, di cui abbiamo già avuto occasione di segnalare le qualità singolari, porta nel compito suo un'intelligenza signorile, un vigore e una finezza veramente inconsuete. Ci auguriamo di vederlo presto in prima fila, e ne saremmo lieti per la cinematografia italiana ».

All'anima della modestia!, esclamerà il lettore vedendo che non mi perito di riferire, a trent'anni di distanza, dei giudizi così lusinghieri sul mio conto. Ma si tratta di una vanità del tutto inoffensiva, perchè, proprio nei giorni in cui il critico del *Tempo* dava i surriferiti giudizi su due dei miei film, io stava meditando di abbandonare il cinematografo per tornare al giornalismo. Causa prima della decisione era la crisi dell'industria cinematografica, che aveva già cominciato a mandare a spasso registi e attori. Ma ci aveva la sua parte anche la delusione che mi avevano dato il mondo e i metodi del cinematografo. Per una volta che avevo fatto del cinema come l'intendevo io — un film intitolato *La notte romantica* ispirato alla narrativa di Poe — la censura mi aveva fatto passare un sacco di guai, e il direttore della Casa si era rifatto su di me dicendomi: « Ecco quel che ci si guadagna a voler fare le puzzonate artistiche! ».

Ma di questo, semmai, in un altro articolo.

ARNALDO FRATEILI



# “THE FILM SENSE,,

di

NINO GHELLI

Troppo spesso nella conoscenza empirica e sommaria della teorica di Eisenstein si parla e si scrive di lui, come di uno squilibrato geniale che, teorizzando empiricamente talune personali esperienze pratiche, venne ad inserirsi con autorità nella corrente d'oro del cinema russo, contrapponendo un «montaggio a posteriori», e quindi «creativo», alla «sceneggiatura di ferro» propugnata da Pudovchin come montaggio «a priori», ed affiancandosi quindi, più o meno, alla posizione assunta dalla scuola del «Kineglass», con massimo esponente Dziga Vertoff. Né si omette di ricordare puntualmente l'importanza attribuita da Eisenstein a quella che egli chiama «novella cinematografica», e che costituisce la base narrativa del film, nonché al «tema», inteso come conflitto formulato criticamente in un'idea a riconferma finale dell'idea.

Tali generiche puntualizzazioni del pensiero di S. M. Eisenstein non investono in effetti che taluni aspetti della sua teorica, peraltro con scarsa esattezza storica. Infatti, se è pur vero che Eisenstein sostiene l'esigenza estetica di un montaggio «a posteriori» come elemento basilare del film, è anche vero che egli contraddice nettamente i principi di Vertoff, ispirati al miracolismo della macchina da presa e all'essenza metrica dei vari pezzi di pellicola quale base del ritmo, per riaffermare la sua concezione dell'arte (derivata dallo Schelling e da Hegel) come conflitto in un'idea. Principio che secondo Eisenstein si sviluppa lungo tre direttrici: nella funzione sociale dell'arte, nel suo contenuto e nei suoi metodi; e principio che determina una stretta unitarietà, almeno nel punto di partenza, dell'attività teorica di Eisenstein. La quale, essendo appunto tutta ispirata a tale principio dinamico di conflitto, viene a investire tutti i problemi dell'arte, e quindi anche del cinema considerato massima fra le sue forme. Che poi spesso nella trattazione, elementi diversivi e contraddittori, non sempre perfettamente chiari, dibattiti culturali e storici, non sempre perfettamente a fuoco, urgenza di improvvise soluzioni di particolari problemi, non sempre perfettamente assimilati, determinino continue divagazioni e interruzioni (e a volte anche una certa confusione), è difetto che non investe la sostanziale limpidezza del punto di partenza dei suoi principi teorici, ma piuttosto la mancanza in lui delle qualità di organico e sistematico espositore. Sì che a volte la congerie di nozioni scientifiche e pseudo-scientifiche, psicologiche psicoanalitiche e psico-metriche, letterarie e artistiche, si agita in modo addirittura sconcertante a tutto danno della chiarezza, dando alla prosa di Eisenstein il carattere di un meraviglioso caleidoscopio ove le immagini più fantastiche e le più inconsuete curiosità interferiscono in considerazioni estetiche in modo paradossale e geniale ad un tempo.

L'opera di Eisenstein consta di quattro parti. Una prima (parola e immagine) che pone l'essenza estetica basilare del montaggio riaffermandone la

importanza e la significazione in tutte le forme d'arte, la seconda (sincronizzazione dei sensi) che esamina il diverso modo con cui i diversi sensi intervengono nel processo di assimilazione dell'opera d'arte e delle relazioni fra le sensazioni percepite da ciascuno di essi; la terza (significato del colore) che esamina i rapporti fra tonalità e intensità cromatiche e reazioni emotive; la quarta (forma e contenuto: pratica) che tratta prevalentemente dei rapporti fra immagine e suono nel film e delle possibilità espressive nascenti dalla loro relazione. Basta esaminare la disposizione di questa materia per comprendere lo scarso ordine nella disposizione della materia dell'opera: e infatti uno dei difetti sostanziali è costituito dal frequente transitare senza soluzione di continuità da argomenti che interessano le relazioni fra due o più elementi del linguaggio filmico (suono e colore, immagine e suono, immagine e colore), ad altri che interessano le relazioni degli stessi elementi in altra forma di linguaggio artistico e ad altre che interessano ancora (su un piano puramente psicofisico) le reazioni emotive umane nei confronti di certe suggestioni cromatiche e foniche. Tale senso di disordine è forse accresciuto dalla impressionante cultura dell'autore che formula continuamente nuove ipotesi estetiche, suffragandole di richiami e di riferimenti storici letterari ed artistici, e transitando ininterrottamente da un campo all'altro con genialità sconcertante.

Nel primo capitolo, che è forse il più importante e significativo del volume per le conclusioni essenziali a cui conduce nei riguardi del montaggio in tutte le forme di linguaggio artistico, Eisenstein pone come base estetica del montaggio filmico « la proprietà che due pezzi di film di qualsiasi genere, posti uno accanto all'altro, esprimono un nuovo concetto, acquistano un nuovo carattere che deriva dalla loro giustapposizione ». Considerazione che, anche se non nuova, in quanto generalizzazione dei risultati di talune esperienze di Kulescioff-Pudovchin, è importante poichè riafferma (come avemmo già altra volta occasione di far notare) che il montaggio filmico è sempre creativo in quanto sempre dall'accostamento di due inquadrature nasce un nuovo concetto (ed è quindi senza significazione la distinzione fra montaggio creativo, narrativo, ecc.).

Partendo dalla definizione precedente, l'A. mostra come il montaggio sia elemento riscontrabile in tutte le forme d'arti, e segnatamente in letteratura, in conseguenza della comune « tendenza a ridurre ad una unità due o più soggetti o condizioni indipendenti ». Ed esamina pertanto sul piano letterario sia il montaggio nella storiella del Bierce che potrebbe farsi corrispondere a quello filmico interno nel quadro; sia il montaggio determinato da taluni chimismi verbali tipici della prosa di Carroll e di Joyce. Ritornando infine ai termini del linguaggio filmico osserva come si debba tenere conto ugualmente nel film sia del contenuto di ciascuna inquadratura, sia della giustapposizione dei singoli contenuti, in una sintesi che ponga nel massimo rilievo il principio unificatore secondo il quale montaggio interno, determinante del contenuto delle inquadrature, e montaggio esterno, determinante del contenuto derivante da una giustapposizione delle inquadrature, sono elementi strettamente interdipendenti e condizionati. Tale concezione implica necessariamente che ogni elemento costitutivo del montaggio non deve rimanere come un elemento a se stante, ma diviene una rappresentazione particolare del tema generale; la giustapposizione di due elementi deve essere effettuata cioè in modo tale che evochi nello spirito dello spettatore l'immagine più completa del tema stesso.

Ora secondo Eisenstein il processo di « giustapposizione di rappresentazioni diverse » si attua non soltanto nel campo dell'arte, ma anche in quello della vita pratica investendo in modo particolare talune reazioni affettive e mnemoniche: considerazione fundamentalmente giusta che allarga però eccessivamente i limiti e le significazioni del termine montaggio (anche se non v'è dubbio che la acuita pietà verso un mendicante da parte di un uomo che passeggia per la via e che ha appena visto gente elegante e danarosa, nasce da una forma di « montaggio emotivo » che giustappone le due sensazioni suscitate dalle immagini osservate), e che costringe l'A. perciò ad esaminare sul piano dell'arte non più i risultati della giustapposizione, quanto il processo di disposizione delle immagini nella mente e nelle sensazioni dello spettatore. Considerazione questa del resto veramente fondamentale ed essenziale in tutto il problema dell'arte, anche se discende da una affermazione di principio di Eisenstein che secondo noi è alquanto discutibile: « che la logica della forma organica opposta alla logica della forma razionale produce con il suo urto (conflitto) la dialettica della forma artistica » e, cioè, affermazione ancor più discutibile, che « al limite di intersezione fra Natura (limite di ogni forma organica) e l'Industria (limite della forma razionale) si trova l'arte ». E' evidente infatti che ponendo l'arte in questo punto di confluente, ad un limite fra materialismo e razionalizzazione, si viene ad eliminare dal processo artistico quell'elemento fondamentale costituito dall'intuizione che, attraverso la fantasia, trova forma compiuta nell'espressione. Ed infatti non ci sembra condividibile l'opinione che un'opera d'arte, nel processo di creazione delle immagini, deve riprodurre lo stesso processo con cui nella vita nuove immagini vengono a formarsi nell'animo umano. Ci sembra infatti che i due processi non siano assimilabili proprio perchè in quello di assimilazione estetica assume un'importanza decisamente minore, l'elemento di selezione individuale e di emotività puramente umana, tipici invece in quello riscontrabile nella vita reale. E di ciò sembra cosciente anche l'A. quando giustamente scrive che « la forza del montaggio consiste proprio nell'attrarre le emozioni e le riflessioni dello spettatore nel processo creativo, in quanto lo spettatore è portato a seguire l'identico cammino creativo che l'autore ha percorso nel dar vita alla sua immagine ». Osservazione che non soltanto è fondamentale nei riguardi del processo di assimilazione estetica in quanto chiarisce il significato e l'importanza del montaggio filmico (amplificazione ben più valida del generico « il regista guida il tuo occhio » di Balázs), ma anche nei riguardi dell'importanza della partecipazione dello spettatore all'atto creativo. Partecipazione in cui il montaggio filmico assume l'importanza essenziale di creare uno stimolo creativo interiore nello spettatore, in dipendenza del principio del montaggio in generale. Meno convincente la considerazione che tale processo di creazione da parte dello spettatore attraverso il montaggio, è assimilabile a quello di creazione da parte dell'attore. Opponendosi infatti ai principi di Stanislavsky, Eisenstein afferma che il processo spirituale per la nascita della ideale condizioni psichica nell'animo dell'attore, è in tutto assimilabile a quello che si genera nell'animo dello spettatore. Ma le sue considerazioni sul processo di montaggio nell'animo dell'attore, oltre che obbedire prevalentemente a esigenze di ordine intellettuale e letterario, riguardano piuttosto reazioni fantastiche di ordine mnemonico da parte dell'attore che si avvicinano più all'espresso concetto di montaggio nella vita pratica che a quello di montaggio nell'arte. E passando all'esame di quelli che debbono considerarsi « dettagli determinanti » suscitatori di un particolare stato d'animo nei confronti di una determinata situa-

zione, Eisenstein porta la sua indagine sulla « Poltava » di Puskin, per divagare poi su rapporti fra immagine e metrica e sui particolari effetti nascenti dal cosiddetto « enjambement » prendendo in esame l'« Endymion » di Keats e « The Lost Paradise » di Milton al fine di mostrare come effetti di particolare suggestione possano ottenersi da tale particolare processo « asincrono ».

Questa prima parte che contiene considerazioni di importanza fondamentale per l'interpretazione dell'arte del cinema conclude, in modo troppo generico e categorico con l'affermazione che « non esiste alcuna incompatibilità fra il metodo seguito dal poeta nello scrivere, quello dell'attore nel costruire il suo personaggio dentro di sé, quello con cui il medesimo attore recita la sua parte entro i limiti di un'unica inquadratura e il metodo con cui le sue azioni e tutta la sua recitazione sono sviluppate dal regista per mezzo dell'esposizione e della costruzione generale del montaggio cinematografico ».

L'inizio della seconda parte arricchisce ulteriormente la definizione di montaggio, fornita nella prima, precisando che « il pezzo A ottenuto dagli elementi del tema nella sua evoluzione, e il pezzo B, ottenuto nello stesso modo, posti in relazione fra loro compongono l'immagine in cui l'argomento tematico si realizza nella forma più chiara ». Dopo avere giustamente osservato che il montaggio audi-visivo non muta sostanzialmente alcun aspetto di quello puramente visivo, l'A. passa all'analisi delle sensazioni umane che generano e condizionano la conoscenza sensoria, indispensabile tramite per quella intellettuale, dell'opera d'arte. E partendo dall'acuta premessa che alla conoscenza dell'opera d'arte concorrono diversi fattori che debbono necessariamente confluire, passa all'esemplificazione, piuttosto generica, del modo con cui egli ha reso omogenei tali fattori ne *La linea generale* e in *Alexandr Nevskij* per mezzo di un « montaggio polifonico ». In effetti le esemplificazioni poste da Eisenstein danno l'idea di qualcosa di « costruito a posteriori », cosa che del resto egli ammette e ciò non avrebbe grande importanza, piuttosto artificiosamente: non risulta infatti chiaro la base tematica sulla quale l'A. è pervenuto alla composizione efficiente dei diversi elementi, anche se esatta è l'impostazione di principio. Infine prendendo lo spunto dall'affermazione di Plekhanov, che tutti i fenomeni in ultima analisi si riducono al movimento, Eisenstein esamina i rapporti esistenti fra immagine e suono (anticipando le conclusioni a cui condurrà nella quarta parte l'esame di una famosa sequenza di *Alexandr Nevskij*), e considera il graduale processo che eleva l'elemento di « sincronizzazione puramente meccanica » sul piano della creazione artistica, quando la « connessione naturale » fra oggetto e suono non è semplicemente registrata, ma viene dettata unicamente da esigenze espressive. E i tipi di sincronizzazione vengono distinti dall'A. in cinque ordini (naturale, metrica, ritmica, melodica e tonale) in una distinzione nella quale gli elementi di distinzione accettati di diversa natura (dapprima puramente meccanici, poi ritmici ed infine addirittura ideali) sono ordinati in una progressione esteticamente « crescente ». Conscio del fatto che tale distinzione determina in più di un punto confusioni e contatti, Eisenstein ammette però il caso che tutte le possibilità potenziali possono essere realizzate in una sola « sincronizzazione ». Ma ciò che preme all'A. è forse la distinzione fra sincronizzazione puramente meccanica, cioè « esterna », e sincronizzazione fra immagini e sonoro, sincronizzazione quest'ultima che secondo Eisenstein deve pur sempre obbedire alla stessa formula « che unisce sia il significato dell'intero sia la selezione meticolosa ed appropriata delle parti costitutive » e dalla quale « risulta l'immagine del tema aderente al proprio contenuto ».

Dal montaggio audi-visivo, Eisenstein passa a considerare il montaggio suono-colore cioè cromofonico e per far ciò ritiene indispensabile chiarire alcuni rapporti basilari fra suono e immagine, dal momento che anche tale settore della sua analisi è pur sempre condotto facendo riferimento ad un montaggio nel senso più lato, inteso cioè come conflitto od urto.

Per far ciò effettua un lungo esame, non sempre ordinato su tali rapporti, dalla teoria di musica oculare di Karl Von Eckartshausen, al sonetto « Voyelles » di Rimbaud, alle tavole dello Schlegel, alle classificazioni di Hearn e perfino alle considerazioni di Guilleré sui rapporti fra musica e arti figurative che secondo l'A. sono fondamentali in quanto « musica e arti figurative fuse insieme, danno l'immagine esatta di un'epoca e rappresentano il pensiero di coloro che in quell'epoca vissero ». In verità la lunga e interessantissima analisi condotta sui rapporti fra musica e colore (e immagini), benchè si valga di materiale quanto mai significativo non assume valida importanza estetica, come del resto ammette lo stesso Eisenstein nella terza parte quando rifiuta l'applicazione del « colore-simbolo » nell'opera d'arte. E così pure, benchè intelligentissima, appare piuttosto estranea all'argomento la lunga divagazione seguente che, prendendo per base taluni elementi espressivi della pittura di Van Eyck, di Dürer, di Goya, tende a dimostrare come « la caratteristica fondamentale delle epoche di decadenza artistica risieda in una deficienza dell'opera nel suo insieme e non nella deficienza di un particolare espressivo ». E sulla pittura di Goya, Eisenstein ricerca ancora talune risposdenze fra immagini e suono, facendo corrispondere l'arte



Tre inquadrature, tratte dall'ormai classico: « L'incrociatore Potemkin » (1925), che costituiscono una delle sequenze più famose dell'opera di S. M. Eisenstein

pittorica dello spagnolo al « canto jondo », citando poi alcune impressioni cromo acustiche di Rimsky-Korsakof. Questo secondo capitolo, che è logicamente una indispensabile premessa al terzo in cui sono esaminate le suggestioni emotive del colore, è indubbiamente meno compatto e organico del primo, nonostante la ricchissima e sconcertante documentazione.

Nella terza parte sono infatti esaminate le relazioni fra particolari emozioni e particolari colori, indagine non nuova non soltanto in sede artistica ma anche, e soprattutto, in sede scientifica e sperimentale.

Eisenstein limita il suo studio ad una sola tonalità di colore dando vita alla rapsodia « in giallo »; rapsodia che si inizia in modo alquanto confuso nell'esame del concetto di « tonalità interna » che « dovrebbe contribuire ad esprimere esternamente, in colori linee e forme, il significato di un sentimento interiore ». L'autore passa quindi all'esame di un brano della composizione teatrale « Suono giallo » di Kandinskij che costituisce l'antitesi estetica alla tesi da lui precedentemente formulata: nell'opera di Kandinskij infatti, in un oscuro e pesante simbolismo, si fanno discendere le « tonalità interiori » dagli oggetti « esterni », in un tentativo di separare, afferma Eisenstein, tutti gli elementi formali da quelli contenutistici nell'assenza di ogni traccia o soggetto, (considerazione questa che ci sembra errata in quanto l'identificazione di un elemento soggettivo in un elemento oggettivo, come avviene nella composizione di Kandinskij, conduce ancora una volta all'impossibilità di una separazione in sede estetica fra contenuto e forma). Successivamente vengono esaminate dall'A. alcune considerazioni di Gauguin, di Van Gogh e di Bondy sulle relazioni fra la « tonalità interna » e le tonalità cromatiche: in tutte si tende ad una valutazione psicologica dei colori, ad esaminare cioè le relazioni psichiche fra i colori e le sensibilità dello « spettatore ». Tale complesso di relazioni, evidente e riconosciuto, può anche estrinsecarsi su un piano di natura eminentemente intellettuale, quando tali relazioni psichiche vengano istituite non più tra suggestioni emotive e tonalità cromatiche, oggettivamente rese come in pittura, ma fra suggestioni emotive e tonalità cromatiche puramente descritte, come in letteratura. È il senso terrificante, sadico, mostruoso e « fatale » del giallo è infatti acutamente identificato dall'A. nelle opere di Elliot e di Gogol. Passando quindi alla ricerca della più intima essenza di tali relazioni psichiche, Eisenstein le individua nei significati simbolici dei colori, di alcuni dei quali tratteggia l'evoluzione servendosi della nota opera di Portal. In genere le associazioni psichiche fra suoni e colori e fra parole e colori traggono origine da esperienze personali (come quelle di Rimbaud per il quale le vocali erano « colorate » a ricordo del sillabario usato da bambino), o da condizioni patologiche del soggetto ricevente (i colori negli isterici), o da spunti di carattere aneddottico (come l'accozzo di giallo e rosso, denominato « cardinaille sur la paille » al tempo di Maria Antonietta da parte dei cortigiani indignati dell'incarcerazione del cardinale di Rohan), o da tradizioni storiche (bianco e rosso per profughi e legittimisti nella rivoluzione francese, e nella guerra delle due rose). In definitiva cioè fra le vibrazioni cromatiche e quelle sonore esistono senza dubbio correlazioni puramente fisiche, ma esse non hanno evidentemente alcuna importanza artistica, in quanto in arte « non è la correlazione assoluta a decidere, ma quelle correlazioni arbitrarie comprese nel sistema d'immagini dettato da una particolare opera d'arte ». Tale esatissima considerazione induce Eisenstein a concludere che il « problema del colore non può essere risolto da un catalogo fisso di colori simboli, ma l'intelligibilità e la funzione emotiva del



colore nasceranno nell'ordine naturale seguito nello stabilire la raffigurazione coloristica dell'opera coincidente con il processo formativo del movimento vitale dell'opera intera ».

Affermazione sostanzialmente giusta, anche se discutibile in quella parte della sua formulazione che parla di « ordine naturale » in una accezione incomprensibile, e che è di premessa alla fondamentale conclusione che anche in cinema l'artista è svincolato da ogni supina obbedienza alle leggi dei significati delle corrispondenze assolute fra colori e suoni e fra colori e sentimenti. Soltanto nella libertà fantastica della sua intuizione egli può infatti raggiungere nella sua opera quelle suggestioni cromatiche e sonore, che determinano suggestioni emotive nascenti però esclusivamente dalla intensità e dalla sincerità del mondo poetico dell'autore.

La quarta parte, « forma e contenuto: pratica », è forse per Eisenstein la più importante del suo volume. Partendo dai presupposti affermati nella seconda che vedono la soluzione del problema compositivo nella corrispondenza di « misure » fra sequenze visive e sonore, l'A. riafferma la necessità di raggiungere nell'opera filmica un equilibrio che permetta di unire le due sequenze, visiva e sonora, sia verticalmente e simultaneamente, che orizzontalmente e continuativamente: cioè ciascuna frase musicale con la parallela sequenza di immagini, e un'inquadratura dopo l'altra o una frase musicale dopo l'altra. Per il raggiungimento di un tale equilibrio, e per disciplinare le conseguenti relazioni fra suono e immagini, Eisenstein, in armonia con quanto scritto nei riguardi del colore, esclude che la soluzione del problema vada ricercata nel trovare gli equivalenti agli elementi musicali trasferibili solamente in immagini. E constatato che le figurazioni musicali e visive non sono commensurabili con elementi strettamente « descrittivi », l'A. afferma giustamente che quando si parla di relazioni autentiche fra la musica e l'immagine « ciò non può farsi che a proposito dei movimenti fondamentali a causa della stretta individualità del rapporto ». Pertanto l'unico punto d'incontro possibile fra musica e immagine è data, secondo Eisenstein, dal movimento alla base della legge strutturale di entrambi: tale concezione nasce nell'A. dall'equivoco che, per lui, la musica determina sempre una visualizzazione soggettiva nell'ascoltatore. Affermazione decisamente arbitraria (in quanto valida soltanto per alcuni casi limite) che Eisenstein tenta convalidare con ricerche di carattere letterario su Dickens e su Puskin, per formulare infine la legge che « occorre afferrare il movimento di un dato pezzo musicale, ponendo il suo svolgimento (la sua forma o linea melodica) a fondamento della composizione plastica che deve corrispondere a quella musica ». E di conseguenza, di fronte a diverse inquadrature indipendenti, occorre, tenendo presente la musica, scegliere e usare solo quelle valide per la loro corrispondenza al pezzo musicale; così come, di fronte a una sequenza già montata, occorre analizzare il movimento visivo di essa (nelle singole inquadrature e nella sequenza intera) e su esso basare la composizione musicale. Ciò in quanto, secondo Eisenstein, « il movimento che sta alla base di un'opera d'arte non è astratto o estraniato dal tema, ma è la materializzazione plastica tramite la quale il tema viene espresso ». L'A. quindi tende a portare le sue considerazioni non sul fattore movimento nell'opera d'arte ma sui mezzi con i quali il movimento è materializzato. E dopo aver analizzato il movimento nell'opera di Dürer, di Piranesi e di Van Gogh formula la proposizione fondamentale che « l'effetto più immediato e impressionante » risulta nel film dall'accordo « fra il movimento della musica e il movimento

visivo della linea», confortando tale affermazione con un esempio tolto dall'inizio del rullo 7 di *Alexandr Nevskij* dimostrante come una serie di inquadrature sono state correlate in una certa maniera specifica, che è appunto quella ossequiente alla legge suddetta, con un brano della partitura musicale. Per mostrare l'esistenza di questa corrispondenza visivo-sonora l'A afferma che nelle 12 inquadrature esaminate il movimento dell'occhio si svolge da sinistra a destra e corrisponde esattamente nei suoi elementi figurativi agli elementi del movimento musicale. È impossibile riportare, sia pure brevemente ma senza alternare l'essenza, l'esempio ricchissimo di grafici e di acute notazioni estetiche, e d'altra parte la maggioranza degli studiosi di cinema probabilmente lo conosce per essere già stato pubblicato da *Bianco e Nero*. Importa solamente rilevare come tutta la trattazione di Eisenstein del problema estetico sulla corrispondenza fra immagini e suono è viziata alle origini dall'errato presupposto di cercare tale corrispondenza, che evidentemente non può avere altro significato in sede estetica che quello emotivo, sulla base di due elementi di cui uno, quello del movimento musicale, reso forzatamente figurativo. Il movimento musicale si svolge infatti su un profilo ritmico la cui figurazione grafica non trova alcuna corrispondenza con quella della composizione figurativa delle inquadrature: e affannarsi a dimostrare che in una certa inquadratura esiste una perfetta corrispondenza audi-visiva per la presenza verso il margine sinistro del quadro di quattro guerrieri con scudi e lance cui corrisponde nella partitura un accordo che suscita «l'impressione di una massa pesante di suono lungo le aste delle lance», ci sembra far professione della più sterile delle alchimie filmiche. E pur concordando con Eisenstein che può riuscire di somma utilità l'analisi del processo creativo, anche se affettuata a «posteriori», in quanto illumina sugli stadi del processo creativo e sulla loro significazione, ci sembra che in questo caso l'analisi non abbia alcuna validità in quanto si svolge su un piano che non ha il più lontano contatto con l'autentico processo della genesi dell'opera d'arte. È stupisce che Eisenstein, che aveva giustamente confutato tesi come quelle del Vertoff (in verità assai più convincenti) sulla pretesa rispondenza della intensità emotiva nascente dal montaggio alla lunghezza delle inquadrature, finisca poi con l'individuare le sorgenti dell'emozione estetica in una così elaborata e poco convincente ricerca che, a parte l'assurdità della corrispondenza grafica fra immagine e suono, convalida un'altro errore ancora più grave e cioè la rispondenza della figurazione grafica del suono e dell'immagine con determinate reazioni emozionali.

In conclusione ci sembra che il valore di «The film sense» vada ricercato più che in simili aride elucubrazioni intellettuali, nella enorme quantità di notazioni estetiche, di spunti critici e di intuizioni artistiche che con genialità l'A. profonde nel suo libro. Ed è logico che l'opera di un artista quale è Eisenstein, obbedisca piuttosto alle improvvise illuminazioni del suo estro e del suo genio che alle rigide esigenze di uno schema preordinato.

È in questo senso «The film sense» va esaminato e goduto.

NINO GHELLI



## Le cinéma est-il un art complet ?

di

CLAUDE MAURIAC

**D**u fait incontestable qu'il existe de nombreux films sans la moindre valeur artistique, certains tirent la conclusion que le cinéma n'est pas un art. Aussi faux serait le raisonnement qui en inférerait des mauvais livres ou des toiles sans génie à l'inexistence de la littérature ou des peintures. L'erreur vient de la façon dont est posée la question. Le cinéma n'est pas un art par lui-même; il est un moyen d'expression qui, dans les cas privilégiés, atteint à l'art et même (à la limite) aux plus hautes formes de l'art.

Toute la critique cinématographique serait à reconsidérer sous cet éclairage nouveau. Il ne sert à rien, en effet, de condamner tel film qui ressort à une catégorie particulière de l'expression aux noms de critères dont elle ne se réclame pas, sans avoir préalablement défini cette catégorie. La confusion est telle aujourd'hui en la matière qu'on discute aussi gravement et sur le même plan d'une bande commerciale destinée à distraire un immense public et d'une œuvre infiniment plus élaborée, dont la subtilité ne peut être vraiment accessible qu'à une élite, même si elle est, elle aussi, présentée devant des foules qui en retiennent ce qu'elles en peuvent. A-t-on jamais vu un critique littéraire traiter pêle-mêle dans sa chronique de la plus récente œuvre de Paul Claudel, du dernier Peter Cheney, d'un manuel de philosophie et d'un roman de Dely? C'est pourtant ce que font aujourd'hui la plupart de mes confrères, qui s'y voient du reste plus ou moins contraints par le rôle de guides et de conseillers qui leur est reconnu et dans lequel ils sont pratiquement confinés.

Je n'ai, en ce qui me concerne, aucun mépris pour les films commerciaux; il m'arrive même souvent d'y trouver du plaisir: la distraction que je leur dois m'aide à comprendre de quel intérêt ils sont pour d'innombrables hommes dont les esprits fatigués aspirent plus à être délassés qu'à être élevés. Je n'éprouve en conséquence nulle envie de me moquer de ces *thrillers*, *westerns* et autres films d'aventure. Ils ont une place, en dehors certes de l'art, mais dans le cinéma; le cinéma, ce n'est pas seulement, mais c'est aussi ce genre d'œuvres mineures dont il est vain de parler avec de grands mots ou en évoquant de grands principes si elles restent honnêtes dans leur genre. La camera est une nouvelle

imprimerie qui sert comme l'autre à toutes sortes d'usages pratiques : films pour enfants, films pour adultes à mentalité enfantine, films éducatifs, film documentaires, films de reproduction ou d'imitation d'œuvres préexistantes ; enfin (mais ici nous quittons les fins utilitaires pour celles, désintéressées, de l'art), films spécifiquement cinématographiques, qui, s'ils sont réussis, sont des œuvres d'art à nulles autres pareilles mais incontestablement telles. Encore faut-il ajouter que ces différentes catégories, et surtout la dernière, se présentent rarement à l'état pur : il arrive que quelques instants d'admirable cinéma éclatent de façon insolite, mais d'autant plus magnifiquement, au beau milieu d'un film de gangsters.

De la tentative de mise en ordre qui précède, le problème si souvent discuté de l'adaptation peut sortir, me semble-t-il, éclairé. Nous devons le traiter avant d'aborder notre sujet proprement dit. Faute de faire cette discrimination préliminaire, un nouvel élément de confusion s'ajouterait, dans la critique, à ceux que nous avons déjà indiqués. Il est certain qu'un film peut faire double emploi avec une pièce de théâtre ou avec un roman. Ce qu'il ajoute, grâce à ses moyens propres, aux textes originaux ne compense pas toujours, ni même bien souvent, ce que sa trasposition leur ôte, ces *moyens propres* étant rarement utilisés avec un génie équivalent à celui de l'œuvre originale. Le film n'est fidèle à son modèle romanesque ou théâtral que dans la mesure où il nous dit la même chose que lui, mais dans un autre langage.

Certes, le texte parlé intervient et il reproduit les paroles du dramaturge ou les pensées du romancier. Mais les mots reproduits ne sont plus alors qu'un des éléments dans une somme, avec les images, les sons et les nombreux précédés techniques ou artistiques qui forment la syntaxe et le style proprement cinématographiques. Quand Orson Welles adapte *Macbeth* pour l'écran, il respecte scrupuleusement le texte de Shakespeare et dans un sens aussi ses indications de mise en scène, mais en les prolongeant dans certaines de leurs directions possibles. Plusieurs autres interprétations auraient été concevables ; celle-là était également légitime qui était virtuellement contenue dans la pièce. Une mise en scène théâtrale aurait pu les mettre en valeur, mais par d'autres moyens sans doute beaucoup moins saisissants. A mon lecteur, qu'une telle appréciation scandalise, je répondrai en disant qu'à mon sens Shakespeare n'a été un homme de théâtre qu'à défaut de pouvoir disposer d'un moyen d'expression (j'allais dire : d'illusion) plus parfait. Il s'agissait moins pour ses personnages d'être ou de ne pas être que d'être à la fois ici et ailleurs. Le don d'ubiquité du poète était le plus secret désir de Shakespeare, dont je ne crois pas me tromper en affirmant qu'aujourd'hui il écrirait non des pièces mais des films.

Pour en revenir à notre propos et en finir avec la question de l'adaptation, nous dirons qu'au contraire un film comme le *Hamlet* de Laurence Olivier est une œuvre d'art mais, en dépit de sa fastueuse mise en scène, une œuvre d'art extra-cinématographique. Votre premier mouvement, vous qui avez à juste titre admiré cette adaptation éblouissante, est de crier au paradoxe. Veuillez Laurence Olivier n'ait déjà exprimé sur la scène. Le cinéma a ici un seul avantage, c'est de permettre que soient diffusés dans le monde entier, de façon ininterrompue et inimitable, une mise en scène et un jeu de toute première qualité que seuls auraient pu admirer à son défaut quelques rares privilégiés anglais. Le cinéma s'apparente ici au musée : une œuvre y sera conservée, qui, préservée autant que possible des atteintes du temps, permettra aux générations futures de connaître ce que fut et ce que fit Laurence Olivier.

N'aimerions-nous pas pouvoir approcher ainsi Talma ou Frédérik Lemaître? Si le cinéma reste dans le cas d'*Hamlet* une imprimerie, c'est une imprimerie qui n'imprime que du théâtre. Tandis que nous avons tout autre chose avec le *Macbeth* d'Orson Welles: le texte passe sur l'écran, mais doublé de ce qu'il évoquait et qui se trouve désormais exprimé noir sur blanc. Le cinéma matérialise l'immatériel; il n'est pas tant l'art du réel que celui du surnaturel: c'est moins la vie qui est, dans un bon film, reproduite, que cette impalpable et invisible frange de la vie, dont le nom et la réalité sont *poésie*.

Et nous voici tout naturellement passés des bons films d'adaptation à n'importe quels bons films. Aussi bien, s'agit-il de la même chose. Shakespeare est seulement un atout de plus dans le jeu du réalisateur — mais le génie de Shakespeare n'en donnera pas au réalisateur s'il en manque. Orson Welles n'a pas besoin de Shakespeare pour faire de grands films; sans Shakespeare, Laurence Olivier ne ferait peut-être pas de films. Ou alors il se révélerait cinéaste en surcroît de ses autres dons, ce que certains admirables séquences de son *Henri V* nous laissent, du reste prévoir.

Nous commençons de voir en quoi le cinéma se distingue des autres arts. C'est par sa part spécifique, c'est-à-dire par celle qui lui est propre et dont aucun autre moyen d'expression ne pourrait tenir lieu. Ce qui ne signifie pas que les autres arts n'entrent point, peu ou prou, dans sa composition. Nous venons de noter que la littérature en est souvent un des éléments. Il faut ajouter qu'en dehors de son intervention manifeste que l'on appelle adaptation, elle se glisse plus ou moins clandestinement dans la plupart des films, qui sont plus ou moins des romans ou des pièces de théâtre. Qu'est du reste un scénario, sinon une œuvre littéraire? Mais précisément, le miracle irréductible du cinéma se produit lors du passage du texte écrit au tournage effectif. On ne saisira même l'abîme qui les sépare qu'au moment de la projection du film achevé sur l'écran: il n'est pas en effet d'art où la science sans la chance soient de moindre poids. L'inspiration elle-même ne suffit pas; il y faut la rencontre mystérieuse d'un certain nombre d'éléments impondérables où entrent, certes, le jeu des acteurs et l'habileté de l'opérateur, mais au même titre que la direction du metteur en scène: insuffisants à garantir à l'avance un résultat où le hasard jouera son rôle. A ce point de vue, le cinéma est un art encore mineur, puisque c'est celui où l'auteur (pour autant qu'il y ait un seul auteur pour un film) est le moins maître de ses moyens. Quelques exceptions existent heureusement — dont celle de Charlie Chaplin — qui suffisent à maintenir en place d'honneur cet art encore, tâtonnant certes, mais promis aux plus hautes aventures.

Mais il n'est pas que la littérature. Les arts plastiques interviennent aussi dans le cinéma, de la peinture (paysages, natures mortes, portraits) à la sculpture, à la musique, à la danse. Seulement toutes ces composantes sont brassées en une somme qui est autre. La reproduction particulière au film apporte avec elle quelque chose de plus que ce qui est reproduit. Et ce qui est ainsi donné par surcroît, c'est l'art: cet élément nouveau, insaisissable mais saisissant, impalpable mais flagrant, est ce que j'appelle *la spécificité*. Le mot a fait fortune en un certain milieu. Il était pourtant simple et allait de soi. Tous les arts sont spécifiques, autrement ils ne seraient pas des arts. C'est donc une tautologie que de parler d'art spécifique. Mais il est bon parfois de mettre les points sur les i.

Parmi ceux qui déniaient au cinéma la qualité d'art, beaucoup lui refusent cette dignité pour cette seule raison qu'il n'est pas un art comme les autres. Et si l'on entend par là qu'il est un art spécifique, je suis bien d'accord. La

peinture n'a, elle non plus, rien de commun avec la musique, ni la musique avec la poésie, en dehors de cette commune référence à la beauté qui est l'essence de l'art. Que l'on sous-entende en revanche par cette constatation que le cinéma est un art boîteux me paraît erroné. Un art peut être ambigu et polyvalent sans être impur. Il entre également dans l'établissement d'un tableau ou d'une statue des éléments étrangers à l'art pur, de la matière dont ils sont faits au sujet qu'ils représentent. Bien plus, la nature de l'art et son miracle sont précisément de se servir au départ d'une hétérogénéité fondamentale pour la transcender. Mais il est vrai que le cinéma doit s'accommoder d'un nombre beaucoup plus élevé de contradictions. Ne pouvant lui aussi accéder à l'œuvre d'art qu'après avoir concilié ces inconciliables, il est normal qu'en raison de leur nombre particulièrement grand et de leur complexité, il n'y parvienne qu'exceptionnellement. Sa réussite n'en apparaît que plus éclatante lorsqu'elle intervient.

En ce sens, non seulement le cinéma est un art complet, mais il est le plus complet des arts, le seul qui unisse toutes les significations du mot art, des plus humbles aux plus élevées. L'*artifex*, c'est l'homme réalisant une idée, fabriquant un être que la nature ignorait, ce que saint Thomas appelait un *artificiatum* et qui me semble coïncider avec ce que l'on appelle les arts mécaniques. A cette sorte d'arts qui dépendent principalement de la main s'opposent ceux qui dépendent surtout de l'esprit (on en revient toujours à l'*homo faber* et à l'*homo sapiens*). Appliquons-nous cette discrimination au cinéma que nous voyons curieusement associés en cet art nouveau les termes qui étaient chez tous les autres, symétriquement opposés. Les films, et ceux qui ont les plus hautes ambitions artistiques au même titre que les plus grossièrement commerciaux, sont des créations subordonnées à des fins pratiques et même doublement telles puisque, dans l'état actuel des choses, le cinéma est à la fois une industrie, qui ne peut vivre qu'à coup de dizaines de millions, et un spectacle dont le but est de distraire les plus grandes foules possibles, à la fois un « art et métier » et un « art d'agrément ». Mais il est aussi un des « beaux-arts ». Or, sur ce point encore, il apparaît exceptionnellement complet, puisqu'il est en même temps plastique et dialectique, ce qui est sans précédent dans l'histoire de l'art.

CLAUDE MAURIAC



# “ Los Olvidados, ”

di

JACQUES PREVERT

La dernière fois que j'ai vu Luis Bunuel  
c'était à New-York en 1938 et en Amérique du Nord  
Je l'ai vu avant-hier soir à Cannes  
de très loin et de très près  
Il n'a pas changé  
Luis Bunuel n'est pas montreur d'ombres  
d'ombres ensoutanées  
d'ombres consolantes consolées  
et confortablement martyrisées  
Et comme il y a des années  
le massacre des innocents le blesse et le révolte  
lucidement  
généreusement  
sans qu'il éprouve le moins du meilleur monde  
la salutaire nécessité d'un bouc émissaire planté  
en croix pour le légitimer  
ce massacre  
Luis Bunuel n'est pas un montreur d'ombres  
plutôt un montreur de soleils  
mais  
même quand ces soleils sont sanglants  
il les montre  
innocemment  
Olvidados  
los olvidados  
Quand on ne connaît pas la langue  
on croirait des arbres heureux  
los olvidados  
des platanes ou des oliviers  
Los olvidados  
petites plantes errantes  
des faubourgs de Mexico-City  
prématurément arrachées  
au ventre de leur mère  
au ventre de la terre  
et de la misère  
Los olvidados  
enfants trop tôt adolescents  
enfants oubliés

relégués  
pas souhaités  
Los olvidados  
la vie n'a pas eu le temps de les caresser  
Alors ils en veulent à la vie  
et vivent avec elle à couteaux tirés  
Les couteaux  
que le monde adulte et manufacturé  
leur a très vite enfoncés  
dans un coeur  
qui fastueusement généreusement et heureusement  
battait  
Et ces couteaux  
ils les arrachent eux-mêmes de leur poitrine trop  
tôt glacée  
et ils frappent au hasard  
au petit malheur  
entre eux  
à tort et à travers  
pour se réchauffer un peu  
Et ils tombent  
publiquement  
en plein soleil  
mortellement frappés  
Los olvidados  
enfants aimants et mal aimés  
assassins adolescents  
assassinés  
Mais  
au milieu d'un fête foraine  
un enfant épargné  
sur un manège errant  
sourit un instant en tournant  
Et son sourire c'est le soleil  
qui se couche et se lève en même temps  
Et le beau monde grinçant des officielles festivités  
illuminé par se sourire  
embelli par ce soleil  
respire lui aussi un instant  
et un petit peu jaloux  
se tait  
La dernière fois que j'ai vu Luis Bunuel  
c'était à Cannes un soir sur la Croisette en pleine  
misère à Mexico-City  
Et tous ces enfants qui mouraient atrocement sur l'écran  
étaient encore bien plus vivants que beaucoup parmi  
les invités

JACQUES PRÉVERT

(Copyright Gallimard, 1951)



UN  
RICORDO  
DI  
RAIMU

di  
ALEXANDRE ARNOUX

Un soir, il y a très longtemps, je ne pourrais dire exactement en quelle année, car je ne possède qu'un sentiment faible et mal débrouillé de la chronologie, et que les catastrophes diverses et les enchevêtrements guerriers de notre époque n'ont pas contribué à éclaircir, un soir lointain donc, d'une époque à demi préhistorique pour ma conscience, j'assistais à la représentation d'une comédie. C'était, si ma mémoire inhabile à fixer la durée ne me trompe pas sur le lieu, au théâtre Sarah-Bernardt.

On jouait la *Jeune Fille aux joues roses*, spectacle en vers de François Porché, et Mme Simone en interprétait, sa vivacité trépidante à peine tempérée par la piété conjugale, le principal rôle.

Un des acteurs remplissait la scène. Alors que les saisons ont effacé les autres de mon œil, il me suffit de clore les paupières pour le voir encore. Envahissante dès l'origine, son image a dévoré ceux qui, déjà, à mon regard ne figuraient que comme des comparses, des absences différées, qui se précisaient à peine au cours des actes, que consommerait, avant minuit, le métronome de retour. Non pas qu'il manquât de discrétion, qu'il fit du volume, qu'il se demenât du geste, qu'il poussât la voix et occupât les emplacements choisis de la scène, qu'il occupât un emploi de vedette et s'en permit les abus. Cet homme jeune, un peu gras, au masque déjà marqué, aux intonations justes et naturelles, où demeurait quelque chose de méridional, non pas de l'accent, à proprement parler, mais une façon de couler la phrase, de chanter un peu la syntaxe et de donner parfois de la succulence aux syllabes, de prêter plus de charnalité à la langue intellectuelle, dépouillée, des Parisiens, cet homme, dis-je, jouait simplement, avec une bonne humeur assez large et corpulente. Il attirait l'attention, il plaisait. Sans qu'on se souciât trop de lui, du reste, au premier abord. Peu à peu, cependant, on s'attachait, on le cherchait parmi ses camarades, on éprouvait un petit choc de satisfaction quand il intervenait par une réplique, par un jeu. Même muet et à l'arrière-plan de l'action, on le dénichait; il ne pouvait pas empêcher, quelles que fussent sa discipline et sa soumission à l'ensemble, que la salle lacunaire et les spectateurs

dispersés ne se centrasent sur lui. S'en doutait-il seulement? La rampe erée, au-delà d'elle, un monde noir, imperméable aux comédiens; pourtant, d'étranges radiations traversent le mur opaque et des ondes très sensibles de communication s'y font jour. Bref, cet inconnu grassouillet, vêtu, il m'en souvient, de velours d'une teinte sombre, enfonçait la carapace de mon univers intérieur, ce à quoi les gens de théâtre ne réussissent que rarement, me forçait à participer à une vie extérieure qui, graduellement, me chassait de moi-même, m'obligeait à me fondre à lui, à jouir, pas ses propres yeux, d'un spectacle que, du reste, il ne voyait pas puisqu'il en formait un élément engagé.

Voilà le miracle et le paradoxe véritable du grand comédien. Il possède de naissance ce pouvoir, et si l'expérience de l'art et la suggestion du succès de la renommée le renforcent, on ne l'acquiert pas; la Providence en sème avarement le germe, et où elle veut; ni les prières, ni le travail, ni la foi ne sauraient avoir la moindre influence sur son bon plaisir; la prédestination, ici, ne souffre pas de correctif ou d'allègement. Je consultai le programme: *Raimu*. Voilà enfin les deux syllabes qui m'étouffaient, dont je me délivre après les avoir si longtemps retenues. Je n'avais jamais entendu ce nom. Un voisin obligeant et informé me chuchota que ce garçon venait du café-concert, que Mayol l'avait instruit et qu'il s'étonnait, pour sa part, qu'il ne sombrât pas dans les difficultés d'une œuvre littéraire. Inutile de vous dire que je ne m'associais pas à cet étonnement. Dranem et Vilbert avaient bien prouvé la valeur éducative du *Caf' Conc'* chez Antoine, à l'Odéon, en s'attaquant fort bravement à Molière.

J'avoue que, plusieurs fois, au cours de mon existence, j'ai passé, vis-à-vis de Raimu, par ces cruelles alternatives. Mais, heureusement pour moi, je possédais un talisman: le souvenir de notre première rencontre au théâtre Sarah-Bernhardt, dans la nuit des temps et à l'occasion de la *Jeune fille aux joues roses*. Il suffisait, pour remettre en ordre mon esprit déchiré et divagant, d'une brève incantation, du rappel, du fond des ombres, de ce garçon grassouillet, inoubliable, en costume de velours ténébreux. Si j'admirais, je pouvais me rassurer, je ne cédais pas à la puissance d'une aliénation, d'une hypnose collectives puisque, de mon propre chef, sans subir le poids d'une influence, d'aucune pression de la masse humaine, à une heure où rien ne me l'imposait encore, ne pouvait dévier mon jugement sur lui, j'avais salué en Raimu le grand comédien en train d'éclorre, et que l'avenir avait si peu démenti mon intuition, l'avait si totalement confirmée qu'il me fallait un effort, submergé par l'opinion, pour en retrouver en moi-même l'éclair et la semence. Que si, au contraire, fatigué des louanges prodiguées, travaillé du désir de contradiction et de paradoxe, excédé de la monotonie du triomphe, j> cherchais la petite bête, j'accusais l'acteur, en proie à un public tyrannique, de ne jamais se varier, de vivre sur sa lancée, d'abuser, et incomparablement (mais c'est là le pire) des ressources du métier, si je renchérisais à plaisir sur ces griefs que nous inventons et exagérons démesurément quand la fureur iconoclaste nous habite, alors je retournais encore à mon Raimu à peine sorti de chez Mayol, ignoré de tous. Non, il n'avait pas changé; sa présence avait pris de la consistance, voilà tout. Une consistance que l'écran, au lieu de l'anémier, de la laminer dans sa surface sans épaisseur, à deux dimensions, multipliait et étoffait avec une impérieuse magnificence.

ALEXANDRE ARNOUX

# DICKENS E IL CINEMA AMERICANO

di

S. M. EISENSTEIN

## 3

Analogie e rassomiglianze non possono essere spinte troppo oltre, esse perdono ogni potere di convinzione e l'interesse. Incominciano ad assumere un'aria di macchinazione e da trucchi di carte. Mi piacerebbe molto se lasciassi andar perduta la convinzione dell'affinità tra Dickens e Griffith; lasciando questa abbondanza di tratti comuni scivolare nel gioco di una rassomiglianza aneddotica di indizi.

Tanto più che un simile spigolare da Dickens esula i limiti dell'interesse nell'abilità individuale cinematografica di Griffith e si allarga in qualcosa che interessa la produzione filmica in generale. Questa è la ragione per cui io scavo sempre più profondamente nelle indicazioni filmiche di Dickens, rivelandole attraverso Griffith per l'uso dei futuri esponenti del cinema. Così debbo essere scusato per aver trovato, sfogliando Dickens, anche una « dissolvenza ». In quale altro modo potrebbe essere definito, infatti, questo passaggio, l'inizio dell'ultimo capitolo de « Le due città »:

Lungo le strade di Parigi, rotolano i carri della morte, vuoti ed aspri. Sei carrettoni portano il vino del giorno a La Guillotine...

Sei carrettoni rotolano lungo le strade. Riportalali indietro di nuovo dove essi erano, o tu potente incantatore, Tempo, e si vedrà che essi sono le carrozze dei monarchi assoluti, gli equipaggi dei nobili feudali, le toilettes

delle sfavillanti Jezebel, le chiese che non sono la casa del mio Padre, ma tane di ladri, le capanne di milioni di contadini morti di fame.

Quante sorprese « cinematografiche » simili a queste debbono essere nascoste nelle pagine di Dickens!

Comunque, torniamo alla struttura base del montaggio, i cui rudimenti nel lavoro di Dickens si svilupparono negli elementi della composizione filmica nell'opera di Griffith. Sollevando un angolo del velo che ricopre questa ricchezza, queste esperienze sin qui inusate, guardiamo nel « Oliver Twist ». Apriamolo al capitolo XXI. Leggiamone l'inizio:

### CAPITOLO XXI

« (1) Era una mattina triste quando essi giunsero nella strada, il vento soffiava, e pioveva con forza; e le nubi apparivano scure e foriere di tempesta.

La notte era stata molto umida; grandi pozze di acqua si erano raccolte nella strada: e i canali di scolo straripavano.

C'era un leggero biancheggiare del giorno che s'approssimava nel cielo; ma ciò aggravava invece di diminuire, la tristezza della scena. La pallida luce serviva infatti solo ad impallidire

(1) Per scopi dimostrativi ho spezzettato l'inizio di questo capitolo in parti più piccole di quanto abbia fatto il suo autore, anche la loro numerazione è mia.



Illustrazione di L. Seymour per l'edizione di «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» di Charles Dickens (1836).

quella diffusa dalle luci della strada, senza spargere tinte più calde o più lucenti sui tetti bagnati e sulle strade cupe.

Sembrava che nessuno si muovesse in quel quartiere della città; le finestre delle case erano tutte chiuse ermeticamente; e le strade per cui essi passavano erano vuote e silenziose.

2) Quando giunsero nella Bethnal Green Road, incominciava a far giorno. Molte lampade erano già spente; alcuni carri provenienti dalla campagna si trascinarono lentamente verso Londra.

Di tanto in tanto una diligenza, ricoperta di fango, passava velocemente strepitando: il cocchiere lanciava, mentre passava, degli urlacci per ammonire il conducente del carro che tenendosi sul lato sbagliato della stra-

da aveva messo in pericolo il suo arrivo alla stazione, un quarto di minuto dopo il suo orario.

Le taverne, illuminate a gas, erano già aperte.

Un poco alla volta le altre botteghe venivano aperte e s'incontravano alcuni gruppi di persone.

Poi giunsero gruppi sparpagliati, di operai che andavano al lavoro; poi uomini e donne con ceste di pesce sulle loro teste; carri carichi di verdure, trainati da muli; carri carichi di bestiame o di intere carcasse di carne; le lattaie con i secchi e un continuo flusso di gente che procedeva con varie merci verso i suburbi orientali della città.

3) Man mano che essi si avvicinavano alla City il traffico e il rumore gradualmente aumentavano; e quando

infilarono le strade tra Shoreditch e Smithfield esso era aumentato in un rombo di suono e trambusto.

Ormai la luce aveva raggiunto il suo massimo, sarebbe rimasta così fino al cader della notte e l'affaccendata mattinata di metà della popolazione di Londra era incominciata...

#### 4) Era mattina di mercato.

Il suolo era coperto quasi fino all'altezza della caviglia di sporcizia e di fango; e un denso vapore continuamente si alzava dai corpi fumanti del bestiame, e si mischiava con la nebbia, che sembrava ristare sulla cima dei camini, e che pesava su... contadini, macellai, bovani, merciaioli, ragazzi, ladri, oziosi, e vagabondi di ogni risma, erano mischiati insieme in una densa massa.

5) Il fischiare dei bovani, l'abbaiare dei cani, il muggire e il sobbalzare dei buoi, il belato delle pecore, il grugnire e lo squittire dei porci, il gridare dei merciaioli, le grida, le imprecazioni e le liti da tutte le parti; il suono delle campane, e il suono delle voci che giungevano da ogni taverna; l'affollamento. le spinte, il trascinare, il battere, gli urli, il gridare; l'orrendo e discordante fracasso che si levava da ogni angolo del mercato; e le sporche figure squallide che non si erano lavate nè sbarbate, costantemente in corsa, avanti e indietro, che si infilavano nella folla per poi riapparire; la rendevano una stupefacente e assordante scena che confondeva completamente i sensi».

Quante volte abbiamo incontrato proprio una struttura simile nell'opera di Griffith? Questo austero accumularsi e accelerarsi del ritmo, questo graduale gioco di luce; dalle lampade accese nelle strade, a quando esse vengono spente; dalla notte all'alba; dall'alba alla completa luce del giorno (ormai la luce aveva raggiunto il suo massimo, sarebbe rimasta così fino a quando la notte non sarebbe scesa di nuovo); questo calcolato passaggio da elementi puramente visivi ad un in-

trecciarsi di essi con elementi uditivi: in principio come un frastuono indefinito, giungente da lontano nella seconda fase della luce crescente, così che il rumore può trasformarsi in un rombo, trasferendoci a una struttura puramente uditiva, ora concreta e oggettiva (sezione 5 della nostra scomposizione): con tali scene, scelte « en passant », e intrecciate nell'insieme — come il conducente che si affretta verso la sua stazione —; e finalmente questi dettagli magnificamente tipici; i corpi fumanti del bestione dai quali il vapore si alza per mischiarsi con la nuvola della nebbia mattutina che avvolge ogni cosa, o il primo piano delle gambe immerse fino alla caviglia nella sporcizia e nel fango, tutto ciò da la più completa sensazione dinamica del panorama di un mercato.

Sorpresi da questi esempi presi da Dickens, non dobbiamo tuttavia dimenticare un'altra circostanza, relativa al lavoro creativo di Dickens in generale.

Pensando a ciò come svolgentesi nella vecchia « confortevole » Inghilterra, potremmo essere soggetti a dimenticare che le opere di Dickens, considerate non soltanto sullo sfondo della letteratura inglese, ma anche sullo sfondo della letteratura mondiale di quell'epoca, sono opere prodotte da un'artista di città. Egli fu il primo a introdurre fabbriche, macchine e ferrovie in letteratura.

Ma indicazioni di questo « urbanesimo » potrebbero essere trovate in Dickens non soltanto nel suo materiale tematico, ma anche in quel travolgente ritmo di impressioni cangianti con le quali Dickens disegna la città nella forma di un quadro dinamico (montaggio); ed ecco un altro aspetto di una città direttamente opposto al precedente, e che precede il quadro della città secondo Hollywood di ottanta anni.

« Essa conteneva molte grandi strade tutte simili tra di loro, abitate da persone tutto eguali tra di loro, che

entravano e uscivano tutte alla medesima ora, producendo lo stesso suono sullo stesso selciato, per andare al medesimo lavoro, e per le quali ogni giorno era uguale a ieri e a domani, e ogni anno identico al precedente e al seguente ».

E' questa la Coketown del 1853 di Dickens, o « The Crowd » di Vidor del 1928? Se negli esempi sopra citati abbiamo incontrato alcuni prototipi delle caratteristiche dell'esposizione del montaggio di Griffith, sarà bene per noi inoltrarci ancora nella lettura dell'« Oliver Twist », dove possiamo trovare un altro metodo di montaggio tipico di Griffith: il metodo del montaggio per scene parallele, intrecciate l'una con l'altra.

Perciò torniamo a quel gruppo di scene nelle quali è presente il famigliare episodio nel quale Mister Brownlow, per mostrare la sua fede in Oliver nonostante la sua reputazione di borsaiolo, lo manda a restituire i libri dal libraio, e nel quale Oliver cade di nuovo nelle grinfie del ladro Sikes, della sua amante Nancy, e del vecchio Fagin.

Queste scene si svolgono assolutamente alla Griffith, ambedue nella loro interna linea emozionale, come nell'inusato rilievo scultoreo e nella delineazione dei personaggi; nella rara consistenza vitale, sia dei tratti drammatici che di quelli umoristici che sono in loro; infine ancora nel tipico montaggio alla Griffith della congiunzione parallela di tutte le articolazioni degli episodi separati. Prestiamo particolare attenzione a quest'ultima peculiarità, altrettanto inaspettata, si potrebbe pensare, in Dickens per quanto essa è caratteristica in Griffith!

#### CAPITOLO XIV

*Dove sono compresi ulteriori particolari della permanenza di Oliver nella casa di Mr. Brownlow, con la rimarchevole predizione che Mister Grimwig formulò nei suoi riguardi, quando egli uscì per una commissione.*

...« Mi dispiace proprio » — esclamò Mr. Brownlow — « desideravo in modo particolare che quei libri fossero restituiti questa sera ».

« Manda Oliver » disse Mr. Grimwig con un sorriso ironico « li consegnerà senz'altro senza pericolo, si me certo ».

« Si fateli portare a me, se volete, Signore » disse Oliver « Farò tutta la strada di corsa, Signore ».

Il vecchio signore stava proprio per dire che Oliver non sarebbe dovuto uscire per nessuna ragione; quando un colpo di tosse molto malizioso di Mr. Grimwig lo convinse che egli doveva e che attraverso il pronto espletamento della commissione, gli avrebbe provato l'ingiustizia dei suoi sospetti; nella sua testa almeno, subito.

(Oliver viene preparato per la sua commissione dal libraio).

« Non starò fuori più di dieci minuti, Signore » replicò Oliver con premura.

(Mrs. Bedwin, la governante di Mr. Brownlow, dà ad Oliver le istruzioni e lo spedisce via).

« Benedetta la sua dolce faccia! » disse la vecchia signora, seguendolo con lo sguardo, « non posso proprio sopportare in alcun modo che si allontanano dalla mia vista ».

In quel momento, Oliver si guardò gaiamente intorno, e fece un cenno con la testa prima di girare l'angolo. La vecchia signora sorridendo restituì il suo saluto, e chiusa la porta, se ne tornò nella sua stanza.

« Vediamo; sarà di ritorno in venti minuti al più tardi » disse Mister Brownlow, tirando fuori il suo orologio e posandolo sulla tavola. « Sarà buio a quell'ora ».

« Oh! Tu realmente pensi che egli ritorni, non è vero? » domandò Mr. Grimwig.

« Tu non lo credi? » domandò Mr. Brownlow.

Lo spirito di contraddizione era forte in Mr. Grimwig in quel momento ed ancor più forte fu reso dal confidente sorriso del suo amico.

« No » egli disse colpendo la tavola con un pugno « non lo credo. Il ragazzo ha un vestito nuovo addosso, un numero di libri di valore sotto il braccio; e un biglietto di cinque sterline in tasca. Tornerà dai suoi amici ladri a ridere di te. Se il ragazzo tornerà in questa casa, Signore, mi mangerò la testa ».

Con queste parole tirò la sua sedia più vicino alla tavola; e là i due amici sedettero in silente attesa, con l'orologio tra loro.

Questo è seguito da una breve « interruzione » in forma di una digressione.

Vale la pena di notare per illustrare l'importanza che noi attribuiamo ai nostri propri giudizi e l'orgoglio con il quale esponiamo le nostre crude ed affrettate conclusioni, che, benchè Mr. Grimwig non fosse affatto un uomo dal cuore cattivo, e benchè egli sarebbe stato sinceramente spiacente qualora avesse visto il suo rispettato amico preso in giro ed ingannato, egli realmente sperava con la più grande forza e con la più grande serietà in quel momento che Oliver Twist non tornasse indietro.

(E di nuovo poi si ritorna ai due vecchi gentiluomini).

Divenne così scuro che i numeri sul quadrante erano appena visibili; ma i due vecchi signori seguitarono a sedere in silenzio con l'orologio tra loro.

(L'incipiente oscurità dimostra che è passato poco tempo ma il primo piano dell'orologio, che già due volte egli ha mostrato come giacente tra i due vecchi, dice che un grande lasso di tempo è trascorso. Ma proprio allora, come nel gioco « Verrà? Non verrà? » coinvolgente non solo i due vecchi signori ma anche il lettore dal cuore gentile, i peggiori terrori e i vaghi presentimenti della vecchia governante sono giustificati dallo stacco con cui si passa alla nuova scena: Capitolo XV. Questo inizia nella taverna, con il bandito Sikes e il suo cane, il vec-

chio Fagin e Nancy, che è stata costretta a cercare il nascondiglio di Oliver).

« Sei sulla sua traccia, non è vero Nancy? » domandò Sikes porgendo il bicchiere.

« Sì, lo sono Bill » replicò la giovane donna trangugiandone il contenuto « e ne sono anche abbastanza stanca... »

(Allora, ha luogo una delle migliori scene di tutto il romanzo — almeno una che sin dalla fanciullezza è rimasta perfettamente conservata insieme con la malvagia figura di Fagin — la scena nella quale Oliver mentre si avvia con i libri è all'improvviso sorpreso da una giovane donna che gridava ad altissima voce « Oh! Mio caro fratello! » E non fece neanche in tempo a guardar su per scoprire di che si trattava che fu fermato da un paio di braccia che gli furono strette intorno al collo.

Con questa astuta manovra Nancy, secondata dalle simpatie di tutta la strada riporta il suo « fratello prodigo », Oliver che tenta disperatamente di liberarsi, di nuovo nelle grinfie della banda di ladri di Fagin. Questo quindicesimo capitolo si chiude con l'ormai famigliare pezzo di montaggio: Le lampade a gas erano accese; Mrs. Bedwin aspettava ansiosamente davanti alla porta aperta; la donna di servizio aveva percorso almeno venti volte la strada per vedere se c'era qualche traccia di Oliver; ed ancora i due vecchi signori sedevano, perseveranti, nell'oscuro salottino: con l'orologio tra loro.

Nel capitolo XVI Oliver, di nuovo nelle grinfie della banda viene preso in giro. Nancy lo salva dall'essere battuto).

« Non sopporterò di star qui a vedere, Fagin » gridò la ragazza. « Hai ottenuto il ragazzo e che altro di più vorresti avere? Lascialo stare, lascialo stare, o altrimenti interverrò io, e sarà un intervento che mi condurrà alla forca prima del tempo ».

(En passant, è caratteristico sia per

Dickens che per Griffith di avere simili improvvisi scoppi di bontà in personaggi « moralmente degradati », e, benchè queste immagini sentimentali rasentino il rischio del ridicolo, esse sono fatte così completamente senza errori da convincere anche i più scettici lettori e spettatori!

Alla fine di questo capitolo Oliver, malato e stanco « si addormenta profondamente ». Qui l'unità fisica di tempo è interrotta: una sera e una notte, piene di avvenimenti; ma l'unità del montaggio dell'episodio non è interrotta poichè collega Oliver con Mr. Brownlow da una parte e la banda di Fagin dall'altra parte

Segue, nel capitolo XVIII, l'arrivo del bidello della parrocchia, Mr. Bumble, in seguito a un'inchiesta intorno al ragazzo scomparso, e l'arrivo di Mr. Bumble in casa di Mr. Brownlow di nuovo in compagnia di Mr. Grimwig. Il contenuto e la ragione della loro conversazione è rivelato dallo stesso titolo del capitolo: *Il destino di Oliver, continuando ad essere sfavorevole, conduce un grande uomo a Londra per danneggiare la sua reputazione...*

« Temo che tutto sia anche troppo vero » disse il vecchio signore con tristezza, dopo aver scorso gli incartamenti « Forse ciò potrà non esservi chiaro ma io vi avrei dato volentieri il triplo del denaro se ciò avesse potuto favorire il ragazzo ».

Non è del tutto improbabile che se Mr. Bumble fosse stato in possesso di questa informazione in un precedente periodo dell'intervista, egli avrebbe potuto impartire una colorazione completamente diversa alla sua piccola storia. Era troppo tardi per farlo ora, comunque: così egli scosse gravemente la testa e intascando le cinque ghinee si ritirò.... « Mrs. Bedwin » disse Mr. Brownlow, quando la governante apparve « quel ragazzo, Oliver, è un impostore ».

« Non può essere, signore. Non può essere », esclamò la vecchia donna con

energia.... « Non lo crederò mai, Signore.... mai! »

« Voi vecchie donne non credete mai a niente se non ai ciarlatani e a menzogneri libri di storia » brontolò Mr. Grimwig « Io l'ho sempre saputo.... »

« Era un caro, grato e gentile fanciullo Signore » ritorse Mrs. Bedwin indignata. « Io so che cosa sono i bambini Signore; e ho fatto questo per quaranta anni; e una persona che non può dire la stessa cosa, non dovrebbe dire niente su loro. Questa è la mia opinione! »

Questo era un duro colpo diretto a Mr. Grimwig che era uno scapolo. E poichè ciò non ottenne nulla da quel gentiluomo se non un sorriso, la vecchia donna rizzò la testa, e si lasciò il grembiule preparandosi ad un altro discorso, quando fu fermata da Mr. Brownlow.

« Silenzio! » disse il vecchio gentiluomo, fingendo un'ira che era ben lontano dal provare. « Non mi fate udire mai più il nome di quel ragazzo. Vi ho chiamato per dirvi questo. Mai mai per nessuna ragione, ricordatevelo! Potete andare Mrs. Bedwin. Ricordate! Faccio sul serio ».

E l'intero intricato complesso del montaggio di questo episodio è concluso con la frase:

Quella notte c'erano cuori rattristati in casa di Mr. Brownlow.

Non è per caso che io mi sono permesso degli estratti così completi riguardo non soltanto la composizione delle scene ma anche alla delineazione dei personaggi, poichè proprio nel modellarli, nelle loro caratteristiche, nel loro comportamento, c'è molto della maniera tipica di Griffith. Questo riguarda ugualmente anche le sue « dickensiane » creature disperate e senza difesa (ricordate Lilian Gish e Richard Barthelmess in « Broken Blossoms » o le sorelle Gish in « Orphans of the Storm ») e ciò è altrettanto tipico per i suoi personaggi come i due vecchi signori e Mrs. Bedwin; e fi-



nalmente, è completamente caratteristico per lui avere figure come quelle che sono nella banda del « vecchio allegro ebreo » Fagin.

Riguardo all'immediato compito del nostro esempio del montaggio di Dickens nella progressione dell'astoria, possiamo presentarne i risultati nella seguente tavola:

- 1) *I vecchi gentiluomini.*
- 2) Partenza di Oliver.
- 3) *I vecchi gentiluomini e l'orologio. C'è ancora luce.*
- 4) Digressione sul carattere di Mr. Grimwig.
- 5) *I vecchi gentiluomini e l'orologio. La sera incipiente.*
- 6) Fagin, Sikes e Nancy nella taverna.
- 7) Scena nella strada.

3) *I vecchi gentiluomini e l'orologio. I fanali a gas sono stati accesi.*

9) Oliver è trascinato da Fagin.

10) Digressione all'inizio del capitolo XVII.

11) Il viaggio di Mr. Bumble.

12) *I vecchi gentiluomini e l'ordine di Mr. Brownlow di dimenticare Oliver per sempre.*

Come si può vedere abbiamo di fronte a noi un esempio tipico e, nei riguardi di Griffith, un modello di montaggio parallelo delle linee di due storie, dove una (i gentiluomini in attesa) aumenta emozionalmente la tensione e il dramma dell'altra (la cattura di Oliver). Ed è nei « salvatori » che si precipitano a salvare la sofferente eroina che Griffith ha guadagnato, con l'aiuto del montaggio parallelo i suoi più gloriosi allori.

S. M. EISENSTEIN



# Zibaldone Cinematografico

di

A. D. L.



e antologie si sono procurate una cattiva nomea: soprattutto per il fatto di aver infastidito la nostra infanzia scolastica. L'uomo maturo viene quindi ad avere un'istintiva ripugnanza per quei volumoni dai titoli infiocchettati; e allarga spesso la sua antipatia anche ai fiorilegi. Questi pregiudizi possono portare come conseguenza: che i bambini soffrano e i grandi restino nella loro beata ignoranza diplomata.

Le antologie hanno invece un merito indiscusso: quello cioè di presentare di un autore qualche passo dei più caratteristici, dei più importanti sia dal punto di vista artistico, sia da quello della specificazione del tipo dell'artista. Inoltre i passi, essendo generalmente brevi (e spesso non sono che racconti o novelle), sono di agevole lettura e facilmente assimilabili.

Quel che può suonare stonato ad orecchio raffinato è quel contatto di gomiti fra i vari autori, spesso di personalità e di spirito differentissimi. Qualche compilatore acuto ha cercato di porre qualche rimedio all'inconveniente, raggruppando gli autori per tendenza, per movimento, per regione, per affinità spirituale o artistica, ecc.; i risultati portano però ad una falsificazione delle singole personalità, ad uno squilibrio o disorientamento storico, generalmente ad un sopruso da parte del compilatore.

Un tentativo quotidiano di antologia moderna cercano di effettuare le nostre sparute riviste letterarie, pubblicando in un «collage» spesso cacofonico, racconti o novelle di autori diversi, anche se contemporanei e felicemente viventi: ma il lettore, cloroformizzato dei vari «digests», sembra digerire, con supina soddisfazione, questi, «pots-pourris» internazionali. E forse non era tanto infelice l'idea di quella pubblicazione italiana che raccoglieva i racconti di molti autori contemporanei, in una rassegna a effetto pirotecnico.

Nel campo dello spettacolo, il problema «antologia» è affrontato senza convinzione. A parte la Rivista musicale, spessissimo composta di vecchi pezzi aggiornati e cuciti con un filo a stento narrativo, in teatro si sono avuti brillantissimi risultati, purtroppo assai isolati, con spettacoli antologici: il più delle volte formati da tre «atti unici» di autori di temperamento, di nazionalità e di tempo diversi. Tuttavia la vivacità contenuta dell'atto unico e il susseguirsi di un pezzo all'altro, svegliano il senso critico dello spettatore, che è in grado di operare rapidi confronti e interessanti valutazioni.

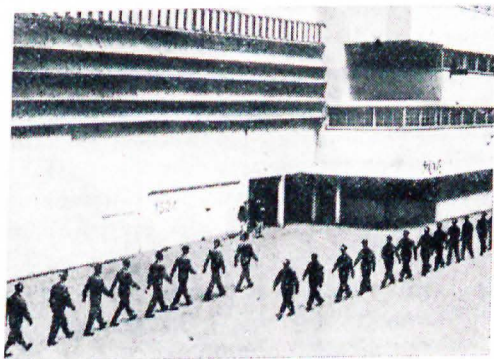
Nel campo cinematografico si è dovuto attendere un colpo di testa del regista Blasetti, perchè il problema di un'antologia filmica fosse tradotta in termini spettacolari, con il film prodotto dalla Cines (tuttora in lavorazione) dal titolo: «Zibaldone N. 1». Si tratta di brani o racconti di autori italiani dell'Ottocento e del Liberty, accostati in una sapiente tessitura moderna, che ha come corifeo il buon Aldo Fabrizi, venditore, per l'occasione, di libri usati.

A scorrere l'indice di questo succoso volumetto cinematografico, troviamo: un'apertura e una chiusa di valore prevalentemente coreografico o musicale; quali la rievocazione del «Ballo Excelsior» e chitarrate napoletan-veneziane; e, nel corpo, una messe gonfia: il racconto «Meno di un giorno», di Camillo Boito; «Il tamburino sardo», di deamicisiana paternità; Renato Fucini, con il litigio per una palata di concime di «Questioni d'interesse». Dopo l'intervallo di prammatica, si riapre con una delicata storia di bambini, nell'«Idillio», di Guido Nobili; un dramma di Luigi Pirandello, «La morsa»; e un finale ridanciano per «Il processo a Frine», di Eduardo Scarfoglio.

L'indice di questa antologia cinematografica, dello strano, ma pur vero sottotitolo: «...perché è il primo della serie di un cinema mai visto», desta subito interesse e curiosità. Già! Perché i personaggi letterari diventeranno attori: tanti nomi da riempire pagine intere (dovranno fare dei cartelloni supplementari, senza dubbio, a base di bis tris e allegati!); e i paesaggi diverranno scenografia; e le descrizioni fotografia; e le narrazioni ritmo...

Insomma sarà questa la prima serie di «novelle cinematografiche»; e, speriamo, sia di numerosa discendenza.

# Musica a denti stretti



CLAIR: A NOUS LA LIBERTÉ

di

RUDY BERGER

Tra le brutture che affliggono questo nostro scomodissimo secolo c'è anche quella della specializzazione. Avete mai posto piede in una banca, in un grande stabilimento, in una fabbrica? Tanti ometti; riempiono uno schedario, o scrivono una cifra, o fissano una vite; come tante rotelle d'un immenso ingranaggio che funziona in virtù e malgrado quegli ometti dei quali ognuno compie una sola operazione; il resto lo faranno degli altri. E tutto corre liscio. Essi non sanno come e perchè; svolgono un dato lavoro e lo fanno bene; ma altro non sanno. Sarà inevitabile che sia così ma è orribile. Ancora di questo passo, e se avete noie al vostro incisivo, il vostro dentista vi dirà che dovete rivolgervi ad un altro: lui sa tutto sui molari, e basta.

Comunque, non è su questo che volevo intrattenervi. Sull'argomento, sull'assurdo mortificante della meccanicità di tanto lavoro d'oggi il cinema ha già detto la sua, mediante la satira di Clair in « A nous la liberté » e con quella di Chaplin in « Tempi moderni ».

Ciò che qui interessa è che la specializzazione non si limita all'attività professionale: si trasferisce anche alle ore di riposo, di meditazione e di svago. Solo che allora non si chiama più specializzazione ma tendenza, preferenza, gusto. Nessuno mi toglie però dalla mente che il secondo fenomeno è una derivazione del primo. Succede così che individui forniti d'intelligenza, di formazione e livello culturale non indifferente, manifestano una unilateralità incresciosa nei riguardi dell'arte. Cinema e musica: sono due categorie di pubblico talmente differenti come vivessero su due pianeti diversi; incompatibilità. La prima assume al cospetto del mondo dei suoni un atteggiamento d'indifferenza e quella leggera commiserazione che si riserva alle cose che

appartengono ad un'epoca lontana e sepolta. La seconda ostenta invece ancora oggi una insofferenza che è spesso intolleranza per tutto ciò che riguarda il film, al quale viene rimproverato, senza discriminazione, volgarità e superficialità, ma più ancora il monopolio che esso esercita nell'accaparrarsi l'afflusso di moltitudini che qualsiasi altra manifestazione artistica è oggi incapace di richiamare; gli rimproverano insomma l'affermazione clamorosa e invadente del *parvenu* e la sua irriverenza per le antiche glorie. E che quest'ultima accusa non è del tutto ingiustificata lo vedremo subito.

E' un fatto che il cinema si occupa parecchio di musica e di musicisti; il guaio è che se ne occupa quasi sempre soltanto il cinema scadente. Ed è significativo a questo proposito che, quando una volta tanto un grande regista, René Clair nel « Milione », riserva nell'economia del film una certa quota parte alla musica, egli lo fa con una ironia godibilissima ma demolitrice, anche se la parodia si riferisce forse non tanto alla musica quanto al teatro d'opera come istituzione.

Ma sono gli apparenti « omaggi » a grandi musicisti che fanno il maggior danno. Preso particolarmente di mira è naturalmente l'ottocento. Si tratta inevitabilmente di romanticissimi quanto stucchevoli canovacci nei quali il compositore di turno ama, odia, ed in conseguenza compone, come in istato di « trance ». Secondo quei film, l'ispirazione sembra strettamente collegata al comportamento degli ormoni. E' il destino cinematografico di Schubert in « Angeli senza paradiso », al quale il protagonista assomiglia unicamente nella forma degli occhiali, di Chopin in « Valzer d'addio » in cui il musicista polacco venne degradato al livello dei canzonettisti da caffè-concerto, di Berlioz nella « Symphonie fantastique » di Christian Jacques, con Jean Louis Barrault frenetico ed epilettico in maniera insopportabile (lui, l'umanissimo mimo de « Les enfants du Paradis »!) che per togliersi un ascenso in gola si caccia in bocca un coltello da cucina, e dove sullo schermo si vedono orchestre mastodontiche con trombe in tutti gli angoli, eserciti di timpani, sei direttori d'orchestra che agiscono contemporaneamente, mentre la colonna sonora emette un indistinto e fioco brusio! E sapete che cosa succede a Brahms ed a Schumann ne « Canto d'amore » di Clarence Brown? Brahms è nientemeno che quel lentigginoso e bravo ragazzo che avete visto dozzine di volte nella parte di impacciato tenentino, Robert Walker: difficile credergli che ha composto il « Requiem tedesco ». Paul Henreid impersona invece Schumann; di costui viene eseguito per tutta la durata del film un pezzo conosciuto da ogni ben nata signorina che ha preso qualche lezione di musica; lo sogna di notte, lo massakra di giorno sul pianoforte, prima di capire che così comportandosi compromette paurosamente le sue possibilità di trovar marito; il pezzo è « Träumerei », la cosa più banale che Schumann abbia scritto in un attimo di debolezza; ma agli autori del film non è parso vero trovar qualcosa che entri nell'orecchio come il dito nel burro caldo! In « Eroica » il protagonista Edwald Balsler che impersona Beethoven aggredisce il pianoforte con il vigore d'uno spaccalegna, e nello stesso film una sonata per pianoforte viene eseguita con l'orchestra d'archi: evidentemente uno strumento soltanto sembrava troppo poco al regista. Nel recente « Non l'appartengo più », il secondo concerto per pianoforte e orchestra di Rachmaninof, suonato fuori campo da Rubinstein, ha un ruolo determinante nelle relazioni amorose d'un direttore d'orchestra con una sua allieva. Il concerto è considerato una specie di « ring » sul quale essi esercitano la propria rivaleggiante bravura, ed il direttore d'orchestra esegue ampi movimenti da rematore che nulla hanno da fare con il ritmo ed i tempi musicali.

Un malvezzo che dovrebbe cessare è poi quello dei commenti musicali arbitrari e veramente irriverenti. In questo campo succedono cose in cui mi meraviglio che la legge non sia ancora intervenuta. Durante e dopo la guerra, quando si voleva musicalmente accennare alla malvagità dei tedeschi, in molti film americani non si trovò di meglio che prendere il wagneriano tema di « Sigfrido », orchestrarlo naturalmente con gli strumenti più cupi e brontoloni, e farlo risuonare ogni volta che sullo schermo appariva un personaggio teutonico: così in film a soggetto come « Golden earrings » di Mitchell Leisen (Passione di zingara), e nei documentari di guerra « Why we fight » di Frank Capra, ed in innumerevoli altri. Ne « La disperata notte » di Anatole Litvak (rifacimento americano di « Le jour se lève ») il commento sonoro era costituito dall'allegretto della settima sinfonia di Beethoven; e non si sa perchè. Quando la settimana Incom ci mostra ad esempio l'incontro di qualche diplomatico pare che le « Variazioni su un tema di Haydn » di Brahms siano la cosa più indicata, mentre il trasfiguratore finale del « Tristano » viene usato preferibilmente per illustrare squallide e raccapriccianti visioni di qualche luogo sinistrato! Si attinge largamente anche ai poemi sinfonici di Riccardo Strauss, come « Vita d'eroe » oppure « Morte e trasfigurazione » per scene d'attualità che naturalmente con quelle musiche non hanno attinenza alcuna.

Ho fatto questi esempi in tono scherzoso; affezionato come sono e al cinema e alla musica, non volevo che venisse a galla tutto il mio disappunto per questa incomprensione che tuttora esiste tra le due arti che invece avrebbero tanti modi e tante occasioni per incontrarsi ed essere di reciproca utilità. Sinora anche i pochi tentativi seri in questo senso si sono dimostrati negativi: « La Passione secondo San Matteo » di Marischka, nella quale la musica di Bach è stata protagonista, mentre lo schermo si limitava a commentarla con dipinti del XV, XVI e XVII secolo; « Fantasia » di Disney, dove alcuni brani avevano aderenza descrittiva notevole come nell'« Apprenti sorcier » e nella « Notte sulla montagna nuda », mentre naufragava nel cattivo gusto l'interpretazione disneyana della « Pastorale » di Beethoven; ed infine il recente « The medium » di Gian Carlo Menotti, del quale ho già detto in occasione del mio ragguaglio da Venezia (1). Ma non perciò si deve abbandonare la speranza che una più consapevole collaborazione tra film e musica possa in futuro dare risultati più concreti.

RUDY BERGER

(1) Vedi Filmeritica n. 3: Panorama.



# "ATOLLO K.,

di Leo Joannon

Nel corso di una violenta tempesta in pieno Oceano Pacifico, un'isola sorge miracolosamente dal mare. Un battello sperduto, occupato da quattro uomini, è sollevato dalla nascente isola e viene così a trovarsi su terra ferma. I quattro naufraghi sono: Stan Laurel, Oliver Hardy, un apolide di nome Antonio e Giovanni, un passeggero clandestino.

Sull'Atollo la vita si organizza. I quattro amici sono felici di essere lontani dalla civiltà. Qualche tempo dopo sbarca sull'Atollo la più bella ragazza di Taiti, Chérie Lamour, desiderosa di solitudine.

L'arrivo di Chérie sull'isola è salutato con estrema gioia dai quattro amici che le usano grandi gentilezze. Ma Hardy fa giurare agli altri che giammai la donna li farà disunire.

L'esistenza dell'isola è però presto segnalata. Il tenente Frazer alla testa di una spedizione scientifica parte a quella volta. Giunti sull'Atollo, uno dei membri della spedizione fa una sensazionale scoperta: il suolo dell'isola è saturo d'uranio.

A Washington nel corso di una conferenza stampa viene data la sensazionale notizia. La comunicazione desta un'enorme impressione nel mondo. Intanto sull'isola, gli amici decidono di costituire un governo come le altre nazioni. Hardy sarà il Presidente. Così il conflitto diplomatico tra le nazioni per il possesso dell'Atollo è risolto. Hardy si rivolge al mondo attraverso la radio dicendo: «Noi siamo un governo perfetto perché non abbiamo leggi».

In seguito a questo messaggio gli uomini da tutti gli angoli della terra si mettono in marcia. Sull'isola sbarcano ininterrottamente masse di emigranti, credendo che tutto sarà loro permesso essendo cittadini di un paese senza leggi. Si crea così una situazione impossibile, un disordine ed una disorganizzazione indescrivibili.

Allora i nostri amici decidono d'accettare una proposta del presidente Hardy: Leggi saranno fatte e giustizia e ordine regneranno sull'isola. La reazione popolare però è diversa da quella che ci si aspettava. I quattro amici vengono infatti condannati all'impiccagione. Per fortuna Chérie riesce ad inviare un messaggio d'aiuto con una radio trasmittente.

Mentre la situazione si fa più caotica, avviene un fatto sensazionale: l'isola viene inghiottita di nuovo dalle acque dell'Oceano... Per fortuna giunge in tempo a salvare Hardy, Laurel, Antonio, Giovanni e Chérie un battello di soccorso.



Produzione Fortezza-Franco London Film  
Interpreti: Stan Laurel, Oliver Hardy,  
Suzy Delair, Adriano Rimoldi, Guglielmo  
Barnabò — Distribuzione MINERVA



**I**n una seria e documentata « Storia della borghesia », un capitolo a parte dovrebbe venir dedicato ad Hollywood ed al cinema americano che della classe borghese sono stati una delle realizzazioni più grandiose. Forse non tutti, ancora oggi, hanno compreso appieno la grande influenza che il cinema americano ha avuto ed ha nello sviluppo della civiltà contemporanea. Chi vive nelle grandi città è facilmente portato a vederne gli aspetti più superficiali. Bisogna andare nei piccoli centri di provincia e, di più, all'estero per capire bene quali straordinari legami, assolutamente senza precedenti nella storia, uniscano oggi persone di razze, professioni, età e mentalità diversissime, sulla comune qualifica di « spettatori cinematografici ». Da un punto di vista tecnico Hollywood va giudicato come un organismo perfettamente riuscito e funzionante. Le periodiche « crisi » sono in realtà apparenti e comunque di breve durata. La sola, vera, definitiva crisi di Hollywood è e sarà legata a quella della classe che l'ha partorita.

Uno dei cardini dell'organismo Hollywood è lo « star system ». Qualsiasi traduzione letterale non renderebbe l'idea. Possiamo dire, però, che lo « star system » è la forma americana di industrializzazione e commercializzazione del divismo.

Il divismo, come tutti sanno, non l'ha inventato l'America e non l'ha inventato il cinema. Esso è una forma esasperata di ammirazione collettiva per una individualità che eccella in un certo campo dell'attività umana. Elemento fondamentale del divismo è sempre stata, però, l'attrattiva sessuale, più o meno palese. Infatti ne sono prevalentemente oggetto i campioni sportivi o gli attori. Il divismo cinematografico cominciò a precisare i suoi caratteri in Italia nel periodo che precedette la prima guerra mondiale. Alla base del divismo italiano c'era la letteratura, D'Annunzio in special modo.

Alla base del divismo cinematografico americano c'è invece Henry Ford.

Quando, alla fine della guerra mondiale, il primato nel campo del cinema passò da Roma e da Torino a Hollywood, i divi e soprattutto le dive italiane avevano raggiunto un grande splendore ed una notevole popolarità anche

all'estero. Ma la limitata forza espressiva della cultura italiana del periodo, dominata dalla figura di D'Annunzio, e soprattutto la limitatissima forza produttiva della borghesia italiana, impedirono al nostro cinema e quindi al nostro divismo di tentare almeno una lotta per il primato con l'America.

Questa, invece, che dalla guerra aveva ritratto solo un grande attivo, iniziò ben presto l'assalto ai mercati mondiali. Il «fordismo» o metodo di produzione in serie si rivelò presto il più pratico, il solo che permettesse un livello produttivo sufficiente all'enorme richiesta. Hollywood non si sottrasse all'indirizzo generale e si apprestò per la conquista dei mercati mondiali. Il cinematografo si rivelò presto un affare eccezionalmente conveniente e cominciò ad attirare l'attenzione delle grosse forze economiche del paese. Ai primi produttori indipendenti, i «pionieri» del cinema americano che avevano creato con i loro sforzi ed il loro ingegno questa industria, e fra l'altro, avevano permesso la nascita di autentiche opere d'arte, si sostituirono presto le grandi banche di Wall Street e le grandi «corporations», i trusts monopolistici che stavano conquistando le leve del potere. Tutto questo avvenne nel periodo che va dalla fine della prima guerra alla grande crisi del '29. Fu appunto in questo periodo che nacque e prese i suoi caratteri attuali anche lo «star system». Esso si basa su tre pilastri fondamentali: uno che riguarda l'attore come persona, un altro che riguarda la utilizzazione dell'attore ed un altro infine, che si occupa della diffusione dell'attore stesso, ormai diventato «star», divo, e e quindi «prodotto» industriale. Va inteso innanzitutto che qui il termine «star» è usato in senso largo ed non indica solo i massimi esponenti della categoria.

Il primo pilastro può forse venire tradotto con questa norma: selezionare accuratamente il prodotto nella sua fase grezza, in quella cioè che precede il «trattamento» industriale di Hollywood. Come tutti sanno in realtà la selezione degli attori è severissima e viene compiuta con grande abilità tecnica. Le fonti di afflusso sono costituite dal mercato vergine interno, dalla assimilazione cinematografica di «divi» di altre specialità e dal mercato estero. Il numero più cospicuo di nuovi elementi viene fornito dalle «scoperte». C'è tutto un ramo dell'industria hollywoodiana che si occupa della faccenda. Fra l'altro degli individui la cui unica occupazione è quella appunto di cercare nuovi tipi, cioè i «talent scouts» o esploratori di talenti.

Molti ne vengono assorbiti da altri rami. Si può dire che non vi sia attore di teatro o di rivista o di lirica (attori, ballerini, cantanti) e che non vi sia personalità di rilievo, comunque sfruttabile, come concertisti o sportivi o eroi di guerra o qualunque cosa, che non subisca offerte cinematografiche. Molti anche sono «divi» stranieri. In questo caso si ha evidentemente il duplice vantaggio di rafforzare la propria industria con elementi già provati e di indebolire le industrie concorrenti.

Tutta questa massa, comunque, confluisce ad Hollywood con ritmo costante. La selezione, come ho detto, è però rigidissima e fatta sempre a ragion veduta. Tutti i prescelti infatti o hanno già o hanno in potenza, un effettivo valore commerciale. Capita a volte che questo valore coincida con quello artistico. Una volta entrati nel grande organismo ha inizio la seconda fase, il secondo pilastro, e cioè l'elaborazione del prodotto. Qui il parallelo con il «fordismo» si fa più palese, nel caso soprattutto degli elementi nuovi al cinema.

Come sul tavolo scorrevole si passa attraverso successivi e sempre identici trattamenti, dalla materia grezza al prodotto rifinito, così dall'incolto e eccitato neofita si arriva alla «star». Le fasi del trattamento sono molte.



plici e richiederebbero un trattato tecnico apposito. Scuole di trucco, di recitazione, di inglese, di danza, di canto, di portamento, di cultura generale, tenute dai migliori specialisti, sono alla base prima di tutta l'operazione. Vengono poi le prime particine e i primi assaggi pubblicitari per indagare l'opinione del pubblico-compratore del nuovo prodotto che sta per essere lanciato sul mercato.

A questo punto della seconda fase, giunti cioè alla lavorazione del film vero e proprio, comincia l'operazione più delicata che richiede operai specializzati, operai che portano nomi famosi di scrittori, tecnici, registi. Tutta questa gente è al servizio della « star ». Man mano che la carriera di questa prosegua si aggiunge alla lista degli specializzati anche lo stesso pubblico dei cui desideri si tiene conto al massimo grado. E' qui che nascono i personaggi del cinema americano, queste figure divenute ormai parte integrante della nostra società. Chi si occupa di forgiare queste figure sono i « producers » ossia i rappresentanti tecnici del capitale. A volte, soprattutto quando alla loro qualifica si somma quella di producer, anche i registi. Più spesso gli sceneggiatori. A seconda, infatti, del tipo di attore essi regolano le azioni dei loro personaggi e i dialoghi. Ci sono non più di una dozzina di stampi principali secondo i quali si modellano tutte le nuove leve. Questi personaggi sono ormai il frutto di molteplici esperienze e sono quelli che rispondono, meglio di ogni altro, alle richieste del pubblico o a quelle che i producers ritengono essere le richieste del pubblico.

Questa accurata preparazione rende possibile la caratteristica pulizia formale dei film americani. Ad essa vanno aggiunti molto buon senso e una grande disciplina. Gli elementi che devono essere ingranati nello « star system » non vengono mai, o quasi, adoperati a sproposito, nel senso cioè di arrischiarli in parti superiori alle loro forze.

Absolutamente parallelo al secondo pilastro c'è il terzo, quello cioè che riguarda la diffusione del prodotto ormai rifinito e cioè la pubblicità.

Se infatti l'America è il paese del fordismo, non bisogna dimenticare che lo è anche del « coca-colismo », di quelle industrie, cioè, che mettono, come direbbe Wilde, il loro mestiere nella confezione del prodotto e il loro talento nella pubblicità del medesimo. Le forme pubblicitarie del cinema americano sono, infatti, e più ancora sono state, veramente grandiose e geniali. La pubblicità del prodotto « Rodolfo Valentino », per esempio, o quella del prodotto « Greta Garbo » sono dei veri e propri libri di testo.

In conclusione è dovuto quasi completamente allo « star system », la creazione ed il consolidamento del mito di Hollywood ed in gran parte quella del mito dell'America. E' chiaro che nella pratica giornaliera del lavoro gli schemi dello « star system » non sono così ferrei come siamo portati a giudicarli noi europei che per civiltà e temperamento rifuggiamo da simili impostazioni organizzative. Quegli attori dotati di una effettiva personalità, riescono, a volte, ad esprimerla ugualmente. Sono una minoranza di fronte a quelli che da un tentativo di lotta ne escono stroncati irrimediabilmente, ma ci sono.

Non ci sono però esempi di attori che siano riusciti a sfuggire completamente alle reti dello « star system », nemmeno i maggiori, anzi soprattutto i maggiori. Quali giudizi di questa situazione di fatto si possano trarre su un piano artistico o morale o sociale è cosa da esaminare separatamente.

SERGIO SOLLIMA

# A PLACE IN THE SUN



**UN POSTO AL SOLE:** Regia di George Stevens; sceneggiatura di M. Wilson e H. Brown, basato su « An American Tragedy » di Th. Dreiser — Interpreti: Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelly Winters. (Paramount).

# ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

di

MARIO NATALE

Come ha rilevato lo stesso Eliot (1) *Murder in the Cathedral* di Hoellering è stato « il primo tentativo di adattare allo schermo un dramma moderno in versi ». La questione se l'opera appartenga al cinema o sia restata sostanzialmente teatro, è cosa che non ci interessa in questa sede. Dietro al cinema non è difficile ritrovare i presupposti di tutta una lunga tradizione culturale che va al di là della cronaca di questi ultimi cinquant'anni. Più che un mezzo espressivo il film è infatti un modo di rappresentare: ed è ciò quello che più ci interessa. Spentesi oramai quelle sterili polemiche sul *cinema cinematografico* che afflissero per anni, tenendole sveglié, le coscienze cinematografiche dei giovani studiosi di allora, è necessario guardare al cinema solo come un fatto di cultura e di civiltà. Ed è significativo il fatto che a queste conclusioni sia oggi pervenuto persino Aristarco, ieri appunto il più acceso fautore di queste sul cinema puro. Ha scritto infatti Aristarco (2): « Dal ritenere il cinema senza tradizioni non soltanto deriva l'enorme fioritura di critici o presunti tali, ma anche tutta una serie di equivoci di pregiudizi qui e altrove sottolineati. Così abbiamo risentito a Venezia, e proprio da membri della giuria, che *Le journal d'un curé de campagne* non è cinema ma letteratura; che *Murder in the Cathedral* non è cinema ma teatro ».

È evidente, sol che si guardi al film con la mente sgombra da qualsiasi pregiudizio, che non si può giudicare l'opera di Hoellering badando alla grammatica di un certo tipo di cinema. La tradizione, la cultura, il senso storico che Eliot ritiene qualità indispensabile per « chi voglia essere poeta anche dopo i venticinque anni » approfondisce gli episodi in senso umano e dà consistenza e precisione ai personaggi radicati, del resto, nella realtà di un presente, di un'epoca trascorsa ma viva con la problematica d'oggi.

Potere temporale e potere spirituale sono al centro del dramma di Eliot. « Al mondo debbono regnare sempre due potenze. Ma è una sola potenza che il Re vorrebbe: la potenza terrena che tende all'assoluto, i cui fini, anche se buoni, causano il male, e che specie quando è assoluta si inchina all'Anti-cristo ». Nelle parole pronunciate da Thomas Becket, Arcivescovo di Canter-

(1) *Murder in the Cathedral*, premessa al film, in « *Filmeritica* », vol. II, pag. 91.

(2) *La violenza e la grazia*, in « *Cinema* », n. s. n. 71, p. 157.

bury, c'è un avvertimento che risuona attuale, moderno, tremendamente ammonitore.

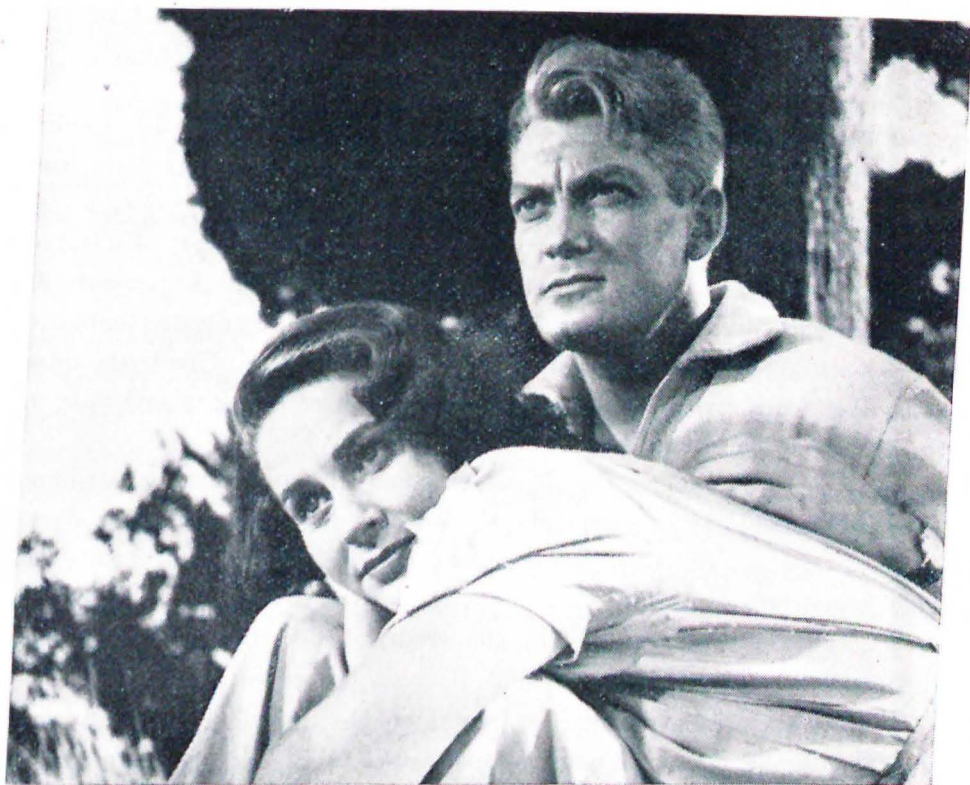
Eliot ha composto ogni figura in una cornice precisa, ha dato aria, spazio alle voci dei cori, ha incastrato l'azione tra le mura di una cattedrale antica. E nei versi, nelle cadenze di quella sua poetica ha saputo rintracciare la maestosità di quel Medioevo prego di vita e di fermenti. Hoellering non ha spostato l'azione: l'ha integrata assieme all'autore, l'ha spiegata più in esteso, interpretandone, con la cadenza di un ritmo, la forza dei versi. « Chiarite l'aria, pulite il cielo, lavate il vento separate pietra da pietra e lavatele! Che la terra è sozza, l'acqua è sozza, le nostre bestie, noi stesse insozzate di sangue. Dov'è l'Inghilterra? Dov'è Canterbury? ». Su queste lamentazioni del coro si chiude il film: l'Arcivescovo è stato ucciso nella sua chiesa dai cavalieri del Re: martirio. Ma è il martirio volontario un atto di orgoglio? Anche la tentazione gli suggeriva il martirio: ma l'Arcivescovo ha saputo abbandonarsi nelle mani di Dio.

Dramma potente, pieno di echi poetici, di forza storica. L'azione procede sempre su un tono solenne che affascina. Ogni parola, ogni voce, ogni invocazione del coro entra in noi, penetra nel nostro animo. Figura di pietra l'Arcivescovo Becket si erge nella antica cattedrale con la potenza di una scultura. La sua fermezza sconcerta, lascia perplessi ed incerti i suoi nemici, i nemici di Dio. Hoellering ha visto nel dramma di Eliot soprattutto questa esigenza storica, religiosa, ideologica in cui davvero non sempre — come amava dire Balázs — « la poesia non è poi la cosa più importante ».

MARIO NATALE



di EDOARDO BRUNO



Alida Valli e Jean Marais in: « Les miracles n'ont lieu q'une fois » di Yves Allegret

## “Les miracles n'ont lieu q'une fois,,

« I miracoli non si ripetono »: due giovani si conoscono e si amano. Hanno un modo di vivere assieme, completo, felice, totale. Studiano a la Sorbonne e non si scoprono che per sottintesi, per sguardi. Cose semplici, di tutti i giorni, annotate quasi con discrezione, in punta di piedi. Un racconto lineare, che sfiora l'intimismo. Ma a volte s'arresta a metà, scontra con la logica delle parole, esagera i toni. Yves Allegret cede alla tentazione di voler troppo spiegare certe cose, di voler troppo distendere i suoi personaggi. Ed in ciò si ammantava di quel falso « ingenuismo » che è per molti solo una meccanica dei sentimenti puri.

Studenti: 24 anni; gli imbecilli dicono che questa è l'età per conquistare il mondo e vivere senza pensieri...

Jérôme lui, Claudia, lei. Due timidi, in fondo, anche se lui è un pò il Don Giovanni della Facoltà.

« Proprio adesso che parto per l'Italia mi dai un bacio? » dice lei, e nelle sue parole c'è una amarezza nascosta e una felicità senza fine. È il suo primo bacio.

Poi il viaggio in Italia: San Geminiano, la leggenda delle torri... Un'Italia, intima, cordiale, fatta a posta per star assieme; felici, sognanti. La scoperta di questa giovane Claudia, luminosa, semplice, riservata, innamorata, timida, è fatta a poco a poco, dal di dentro. Insieme sono felici. Ma d'un tratto tutto crolla. Ogni cosa diviene assurda, la distanza diviene muraglia invisibile, il tempo non può più contarsi.

E' la guerra. La guerra che si presagiva nell'aria di quella Parigi troppo calma, nell'estate '39; la guerra che si risentiva nel grido angosciato d'una madre. « Cosa succederà? ». Era l'interrogativo di quegli anni, mentre la radio annunciava l'invasione della Polonia, mentre il fascismo si preparava a dare l'ultimo, mostruoso, assalto alla civiltà democratica. E le ideologie distruttrici si ammantavano a paladini di una lotta contro l'ateismo.

La gente morirà al fronte; si frantumeranno tradizioni, modi di vita; crollerà l'Europa. Milioni di uomini uccisi, sette anni di brutalità, sette anni di crimini, di terrore, e poi la fame, la miseria del dopoguerra.

E' illusione che tutto sia restato come prima. E' illusione che si possa riprendere il cammino al punto in cui la guerra l'ha interrotto. Qualcosa, dentro, è cambiata. Non contano i morti, i palazzi distrutti, la fame, la miseria. Sono cambiati gli uomini. E' cambiato il mondo. Parigi a Jérôme appare diversa, estranea, sporca; l'Italia ad entrambi, assente, turistica, mèta di coppie ingenuamente felici. Italia da cartolina, chiassosa, musicale, insignificante. Claudia e Jérôme avvertono questo, sentono che il loro è un itinerario sbagliato, alla ricerca di una felicità spensierata, perduta, per sempre. Ma qualcosa rimane se si accontentano della vita presente senza sogni e ricordi. Sempre che una guerra non disperda di nuovo il mondo appresso alle sue follie.

## “Fourteen Hours,,

Non solo i giovani (e gli psicologi) si chiedono spesso il perchè di un suicidio. Anche al cinema tenta di frugare, di scoprire nell'intimo delle persone per dare al quesito una risposta, la più plateale si intende.

In questa pellicola è Hathaway a porsi tale domanda. Un giovane vuole uccidersi. Perchè?

Non c'è ma un perchè al suicidio. Se mai, ci sono, i *perchè*. Vanno da una cosa ad un'altra, toccando un mucchio di problemi irrisolti, dai dolori momentanei, a tutto un modo negativo di intendere la vita. E in fondo i suicidi non sono che degli ottimisti eccessivi, dei sognatori ai quali la vita riserba troppe realistiche delusioni.

Nei film, in genere, il suicida non ha ragioni pratiche da far valere: a volte si uccide per motivi d'onore (ma sono in genere queste le figure più retoriche), a volte per ragioni più umili, meno rumorose, sentimentali. Ma anche queste appartengono per lo più al mondo dei racconti rosati, all'età, così detta, romantica.

Le ragioni che spingono il protagonista del film « Fourteen Hours » al suicidio non ci sono in maniera specifica; ci sono in un senso più generale, ci sono perchè toccano, con i loro problemi, una gamma infinita di sensazioni, dolore, paura, incomprendione, solitudine. E' la prima volta che un film americano ci fa vedere una gioventù pensosa. Una gioventù che si pone problemi e che tenta comunque, una indagine della realtà. Questo giovane che non è inseguito dai gangsters, non è implicato in un furto, che non è stato tradito dalla sua bella si vuole uccidere perchè *vuoto*. « Perdonami Virginia, io sono vuoto »: è un verso di una sua poesiola dedicata a Virginia, la sua bionda ragazza che lo ama, che lo sente vicino a sè e che, forse, è l'unica a comprendere quella sua impotenza, quel suo pessimismo. « Tu sei andata via, Virginia — e io ricordo quella soglia deserta — le soffici oscure ombre che davano la buonanotte — l'angoscia, che pesava sopra le spalle. — Io guardo le mie povere mani che ignorano la tua bellezza — io ascolto i passi silenziosi della fine — nella strada silenziosa. — Perdonami Virginia, io sono vuoto. — Ho assaporato il vento — ho assaporato la terra: e non c'è niente in mezzo, — non una ragione ma un inutile rancore; — non uno scopo, ma le inquiete lanterne della morte ».

EDOARDO BRUNO

# Cinema negli Atenei

Nei settembre del 1947 nasceva ufficialmente a Venezia la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. A distanza di poco più di tre anni, i circoli, allora in numero di quindici, si sono straordinariamente moltiplicati.

L'attività dei circoli del cinema ha assunto quindi oggi un peso ed un'importanza considerevoli. In alcuni centri minori si può dire che non esistano altre manifestazioni di cultura. Nati col preciso scopo di indirizzare ed educare il gusto del pubblico, essi (all'estero prima che da noi) sorsero come reazione al livello piattamente commerciale della produzione corrente.

Si disse allora (e non a torto) che per far rifutare al pubblico gli spettacoli med'ocri, occorreva fargli vedere bei film. Oggi non siamo che al principio di questa vasta iniziativa, tuttavia fin d' adesso può affermarsi che molta gente è stata conquistata al buon cinema, e molta lo sarà certamente di più nel futuro.

I volti della Carbo e della Dietrich sono da qualche mese ricomparsi su gli schermi delle prime visioni. I nostri esercenti hanno fatto una scoperta a cui loro soltanto non erano ancora giunti: che cioè certi vecchi film sono più freschi di molti film di stagione. Oggi, timorosi, essi si cautelano ancora col fascino mai spento di certi nomi, presto prenderanno certamente coraggio, e la nascita inevitabile di sale specializzate e di un complesso d'opere di repertorio, segneranno la morte dei circoli del cinema. Morte naturalmente per come oggi essi sono generalmente intesi, cioè specie di « Fiere di novità retrospettive » (esigenza che del resto, considerata la situazione, era la più urgente da assolvere).

Ma, esauritasi la corsa al film non visto, ovvero alla primizia della « pizza » miracolosamente salvata o ritrovata, resta il compito importantissimo di uno studio profondo, scientifico del fenomeno cinema; in un senso che abbia meno sapore di eccezionalità, e più sapore di cultura.

Una impostazione scolastica del problema recherebbe un intuitivo giovamento al cinema e forse a lungo andare riuscirebbe anche a snellire e modernizzare i metodi d'insegnamento delle nostre scuole. Oggi l'Italia è alla retroguardia in fatto di cinema didattico, perchè finora pochi dei nostri insegnanti hanno sentito la necessità di un interessamento. I problemi impegnativi del cinema sono stati presentati un po' dappertutto, ma sempre in un tono di ospitalità più o meno provvisoria, o per pochi appassionati.

Non si può chiedere a gente che diffida (soprattutto per ignoranza) del cinema, di servirsene. Il cinema è ancor oggi un fattore di cultura semiclandestino. È giunta l'ora quindi che se ne parli in maniera organica, completa, attraverso corsi di lezioni, studi, pubblicazioni.

E ora soprattutto che se ne parli a tutti, e nella sede più adatta.

Per questo i Centri Universitari Cinematografici (quei pochissimi che oggi esistono in Italia) rivestono un interesse ed un'importanza eccezionali. Essi sono gli unici che tentano di inserire il cinema nell'ambito delle discipline accademiche, nella sua duplice veste di forma autonoma d'espressione artistica e a un tempo mezzo di divulgazione e insegnamento.

Ancor oggi come quindici anni fa quando Francesco Pasinetti per la prima volta in Italia presentò una tesi di laurea in estetica cinematografica, non esiste nei nostri Atenei nessuna possibilità di studio e di affermazione in questo campo.

Il Centro Sperimentale, per il suo carattere pratico e il numero limitato di posti non potrà mai disimpegnare questa funzione. Le poche organizzazioni private non possiedono quella autorità che solo lo Stato può conferire. Ma l'importanza del cinema aumenta ogni giorno: arte popolare, il pubblico la segue, l'esigenza di un insegnamento s'impone.

Tuttavia per i grandi luminari della critica e della scienza italiana, il mondo è in ritardo di cinquant'anni: il cinema è ancora un fenomeno da baraccone. La verità è che molta della dottrina e cultura accademica italiana puzza di muffa e di biblioteca, soprattutto nella mentalità d'insegnamento.

Portare il cinema negli Atenei significherebbe colpire questa arretrata mentalità, sprigionare un getto d'aria pura tra tanti cimeli che hanno perduto, col loro isolamento, ogni più lontano contatto con la vita.

Poiché il cinema, da tempo ormai, esige la sua cattedra.

MARCO LETO



# RAPPORTI CON LA F.I.C.C.

## Politicantismo

*Più che altro per una naturale inclinazione a non fare del pettegolezzo (che del pettegolezzo si sarebbe finito col fare a parlare dei miei rapporti con la Ficc e del perchè e del percome si giunse alla rottura) ho creduto bene tacere, sopportare le ingiuriose noterelle scritte da certi signori su compiacenti giornali, che davano dell'accaduto una versione ben arbitraria e scorretta.*

*Ma le calunniose versioni di quei tali signori (si veda un quaderno preparato apposta dalla Ficc e uscito in agosto) finivano ogni loro diatriba con una invocazione ad una prossima vertenza legale che avrebbe visto me bollato d'infamia. E, questo richiamo ad una vertenza che si dava per prossima anche dopo la sua rapida e trionfale risoluzione, a me è sembrato oltre una scorrettezza, una evidente alterazione della verità da parte di un ente che, se politica ha da fare, che almeno politica faccia e non politicantismo, che è come dire camorra ed imbrogli.*

*Per questo pubblico qui a lato ampio estratto di quella sentenza conclusiva di quell'unica vertenza che ci fu tra me e la Ficc. Il lettore sa leggere.*

e. b.

## La sentenza

In seguito alla richiesta fatta dalla F.I.C.C. che chiedeva in data 4 luglio c.a. che, ai sensi dell'art. 700 c.p.c., si procedesse al sequestro del n. 5 della rivista Filmcritica e ciò perchè si era verificata la condizione, nel contratto prevista, in virtù della quale il Bruno aveva perduto il diritto di usare della testata, il giudice osserva che: l'invocato art. 700 C.P.C. non è, nella specie, applicabile.

La controversia attuale cade se mai sotto la tutela della legge 22-4-941 n. 633 sulla protezione del diritto di autore con la quale, fra l'altro, sono state approntate le difese civili in favore di chi venga leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante.

Se il diritto d'autore, com'è noto, manifestamente si differenzia dai comuni trasferimenti di cose, di valore esclusivamente economico, per avere un contenuto non soltanto patrimoniale ma specialmente personale e morale, ricollegandosi a diritti che per loro stessa natura non possono venire alienati, perchè continuano a permanere nell'autore dell'opera, il quale li esercita anche dopo il trasferimento, ben può essere salvaguardato con tutti i mezzi, a disposizione dell'autore, non escluso quello di continuare per proprio conto la pubblicazione quando circostanze contingenti a ciò lo determinino. In sostanza la condizione de quo potrebbe dirsi verificata ove lo istante avesse dato dimostrazione che il Bruno, senza alcun motivo, ha creduto rompere i fatti stabiliti col contratto. Nella specie, invece, le circostanze esposte nel ricorso e la premessa che si legge nel n. 5 della rivista «Filmcritica» fanno presumere che si sia venuta a concretare una incompatibilità morale tra l'autore e la Federazione, per colpa di questa, che si converte in una materiale impossibilità ulteriore, da parte del Bruno, ad eseguire il contratto, che eventualmente potesse ritenersi validamente concluso.

E' evidente che se la Federazione ha voluto dare un tono politico o di altro genere alla rivista che l'autore di essa era lungi dall'intenzione di conferirle, ha posto per ciò stesso il Bruno in condizioni tali da non poter dare ulteriore esecuzione al contratto stante la verificatasi incompatibilità morale, dipendente dall'atteggiamento assunto non dall'autore ma dalla federazione del Cinema, e che ha posto il primo nella necessità di sciogliersi da qualsiasi vincolo che, eventualmente, potesse ancora legarlo agli altri contraenti e di continuare da solo nella pubblicazione dell'opera.

Ciò posto, non potrà farsi luogo alla concessione dell'invocato sequestro in quanto, anche si potesse ritenere la validità del contratto di cessione dei diritti di autore, non si potrebbe, allo stato, ritenere accertato il verificarsi della condizione sospensiva cui la cessione è subordinata, perchè tale evento sarebbe stato determinato per fatto e colpa della Federazione dei circoli del Cinema, che pose il Bruno nella necessità di prendere egli stesso l'iniziativa di pubblicare la rivista non più quale organo della detta federazione in modo da separare nettamente la propria personalità di autore da ogni altra persona ed evitare, in tal modo che egli, come cittadino e come autore, potesse veder proiettata su di sé un'ombra qualsiasi.

L'istanza di sequestro va quindi rigettata.

Roma, 18 luglio 1951

# I NODI DELLA F. I. C. C.

Riceviamo e pubblichiamo:

I Circoli del Cinema sottoindicati, considerata l'azione svolta dalla F. I. C. C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), prima e, in specie, dopo il Congresso di Livorno, deficiente, e settaria in un senso politico da varie parti denunciato; visto ogni tentativo diretto a ricondurre la Federazione su un piano di attività culturale apolitica, e cadute nell'incomprensione o addirittura nello schermo più sconvolgente le critiche avanzate in varie occasioni; considerata l'impostazione demagogica del programma culturale della F. I. C. C., non condivisibile da chi voglia controllare con l'esperienza la funzione e gli scopi possibili dei Circoli del Cinema; considerata altresì la situazione organizzativa generale che esclude ormai la possibilità dell'elezione di un Consiglio Direttivo della F. I. C. C., libero da influenze estranee, efficiente, e capace di ispirare fiducia presso i Circoli, e presso le Autorità Governative, le Cineteche e gli altri enti con i quali i Circoli stessi devono giungere a definitivi ed utili accordi; ritenuto che la F. I. C. C., cerchi di fare apparire le sue prossime manifestazioni ancora come tranquillissime, unanimi ed entusiastiche riunioni di Circoli; allo scopo di contribuire a troncare finalmente questo equivoco unitario su cui la F. I. C. C. basa le sue attività; certi di operare nell'interesse del movimento culturale dei Circoli del Cinema italiani; ispirandosi all'esigenza da diverse parti espressa: **HANNO DECISO DI PRENDERE L'INIZIATIVA DELLA FORMAZIONE DI UN GRUPPO DI CIRCOLI INDIPENDENTI.**

Le basi e i termini della nuova Organizzazione saranno stabiliti in una riunione del Comitato Promotore (cioè di tutti i Circoli che intanto avranno voluto aderire all'iniziativa), che si terrà in Roma al più presto possibile.

Affinchè in tale riunione possano essere considerate le opinioni di tutti, utilissime al fine di non incorrere negli errori e nel formulismo che hanno contribuito a determinare la crisi della F. I. C. C., i Circoli, e i singoli dirigenti e soci, che abbiano da avanzare delle proposte in merito alla struttura del nuovo organismo, sono pregati di farlo, rivolgendosi alla Segreteria provvisoria, senza indugio, e nella maniera più ampia e più chiara.

La Presidenza del Consiglio dei Ministri — Direzione Generale dello Spettacolo, le Cineteche e gli altri enti cui la presente viene inviata, sono pregati di far pervenire le eventuali comunicazioni riguardanti i Circoli del Cinema, alla: **SEGRETERIA PROVVISORIA DEL GRUPPO CIRCOLI DEL CINEMA INDIPENDENTI, REDAZIONE DI «CINECLUB», CASELLA POSTALE 67, REGGIO CALABRIA.**

**CIRCOLO DEL CINEMA LUCCA, CENTRO UNIVERSITARIO CINEMATOGRAFICO PADOVA, CIRCOLO DEL CINEMA «SEQUENZE», CIRCOLO DEL CINEMA TREVISO, CIRCOLO DEL CINEMA VERONA, CIRCOLO FORLIVENSE DEL CINEMA FORLÌ, CIRCOLO CESENATESE DEL CINEMA CESENA, FILM-CLUB GENOVA, FILM-CLUB NAPOLI, CIRCOLO DEL CINEMA GORIZIA, CENTRO CULTURA CINEMATOGRAFICA VENEZIA, CIRCOLO CARRARESE DEL CINEMA CARRARA, CINE-CLUB BRESCIA, CINE-CLUB CREMONA.**



La rivista **FILMCRTICA** ha curato l'edizione del suo primo volume «Film e Cultura», che fra pochi giorni sarà in tutte le librerie, con gli scritti di:

G. Aristarco, B. Balázs, U. Barbaro, P. Bianchi, E. Bruno, G. F. Calderoni, L. Chiarini, E. Contini, C. Cosulich, G. De Santis, S. M. Eisenstein, N. Ghelli, J. Ivens, P. Jacchia, T. Kezich, J. Lawson, C. Lizzani, V. Marinucci, P. Oietti, V. Pandolfi, G. Puccini, L. Quaglietti, J. Renoir, G. L. Rondi, E. Rossetti, G. Sadoul, P. Strand, V. Tosi, G. Viazzi.

Per il secondo volume abbiamo già visto, nei numeri 6, 7 e 8, gli scritti di:

A. Arnoux, F. Bamping, U. Barbaro, R. Berger, P. Bianchi, E. Bruno, N. Ciarletta, R. Clair, T. Eliot, P. Gadda Conti, T. Guerrini, P. Jacchia, M. Leto, Lo Duca, C. Maltese, G. W. Pabst, A. Petrucci, E. Saladini, A. Solmi, A. Rosenheimer Jr., C. Zavattini.

L'editore è lieto di annunciare un volume di eccezionale importanza, che sarà pubblicato in occasione del Natale, con articoli dei più illustri nomi della cultura di oggi, e che sarà inviato in omaggio a tutti gli abbonati, vecchi e nuovi.

Il volume è a cura di Edoardo Bruno e Alfredo Di Laura.

*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



MOIRA SHEARER nel film: «I racconti di Hoffmann», un technicolor prodotto e diretto Powell e Presburger, per la London-Film - (Distribuz. Minerva).