

FILMCRITICA



“Marta Toren, Maddalena,,

Numero 24-25 - Lire 200



BAMPING - BERGER - BRUNO - CALENDOLI - CASSUTO - CONTINI
COMPAGNONE - DI LAURA - FRASCIONE - GADDA CONTI - GIANI
MAJURI - PISTILLI - PROCIDA - KOVAL - ecc.

UN NUOVO FILM DELLA *Filmcostellazione* LPC

“L'amore di una donna,,

con MASSIMO GIROTTI - MICHELINE PRESLE - PAOLO STOPPA - GABY MORLA



È entrato in lavorazione, in Francia, un film di coproduzione italo-francese diretto da Jean Gremillon. Il film, il cui titolo è « L'amore di una donna » è interpretato da Massimo Girotti, Micheline Presle, Paolo Stoppa su sceneggiatura di René Wheeler, Diego Fabbri, Gremillon, da un soggetto di René Fallet. Gli esterni saranno girati in un'isola della costa brettone. Nella foto: il regista Gremillon e Massimo Girotti fotografati a Roma mentre, in un ristorante famoso, discutono del nuovo film.

Sommario

<i>Quasi un invito</i>	e. b.	163
<i>Evoluzione del neorealismo</i>	Ermanno Contini	165
<i>Dall'arte allo spettacolo</i>	Giovanni Calendoli	169
<i>Il clima di questi anni</i>	Alfredo di Laura	172
<i>Importanza della diffusione all'Estero</i>	Emanuele Cassuto	180
<i>Un aspetto minore: Cinema e artigianato</i>	Renato Giani	182
<i>L'Antiacademia:</i>		
<i>Profilo di Rossellini</i>	Alvise Saporì	186
<i>Il film e la cultura del Mezzogiorno</i>		
<i>Compagnone, Frascione, Majuri,</i>	(a cura di Antonio Lubrano)	189
<i>Pistilli e Procida</i>		{
<i>Cannes 1953:</i>		
<i>Il festival della paura</i>	Edoardo Bruno	197
<i>Sette giorni a Cannes</i>	Piero Gadda Conti	202
<i>Il teatro della piccola Sheba</i>	Francis Koval	205
<i>Contributi allo studio del neorealismo:</i>		
<i>Replica ad un discorso</i>	Luciano Cussini	207
<i>Prima sconfitta del cinema italiano</i>	Italo Polimeni	208
<i>Crisi come crisi di idee</i>	Frank Bamping	210
<i>Schede critiche:</i>		
<i>Vite vendute e Ali del futuro</i>	Rudi Berger	211

Disegni di Chirico, R. M. De Angelis e Steinberg
gentilmente concessi dalla Galleria dell'Obelisco

*

In copertina: La bellissima attrice svedese Marta Toren sarà la protagonista di « Maddalena » realizzato dalla Titanus in technicolor per la regia di Augusto Genina. Operatore sarà Claude Renoir.

Direttore responsabile: Edoardo Bruno - Direzione, Amministrazione, Pubblicità: Via A. Saffi n. 20, tel. 587-119, Roma - Redazione milanese; presso Rudi Berger, Viale Abruzzi, 15 - Redazione parigina: presso Roger Régent 5, Place Champerret Paris (XVII) - Corrispondente da Barcellona: José Sagré, Bailèn 32, 3ª 1ª - Corrispondente da Londra: Frank Bamping, 19 Princess Mary House, Vincent Street - Tipografia del Babuino, Via del Babuino, 22 - *Abbonamento annuo:* per l'Italia L. 1500, per l'Estero L. 3000 - Versamenti su c/c postale n. 1/33033 - Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti - Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 18-10-1950 - Distribuzione Nazionale: Cidis - La Rivista è in vendita a *Parigi:* Librairie de la Fontaine, Librairie de la Hune, Librairie de la Sorbonne; a *New York:* Gotham Book mart; a *Chicago:* University of Chicago Bookstore; a *Hollywood:* Universal New Company; a *Bruxelles:* Librairie de l'Enseignement; a *Helsinki:* Akateeminen Kirjakauppa; a *Londra:* International Bookshop.

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

strate o criticate, ma studiate e comprese, ed infine riflesse in una prospettiva unitaria. Tenendo presenti il clima ed il tempo in cui ci si è trovati ad agire e registrando gli strumenti ed i mezzi che questo clima han prodotto.

Non è un bilancio di dare e avere, quello che vogliamo proporre; un invito a fare il punto per sapere da che parte rivolgerci per riprendere, quindi, il cammino. Il segreto per far ben funzionare le cose sta in quell'esame di coscienza continuo che la democrazia vuole ed impone. E', se vogliamo, proprio il segreto della democrazia.

e. b.

Evoluzione del neorealismo

di

ERMANN CONTINI

Da « Germania anno zero » a « Europa '51 », da « Ladri di biciclette » a « Stazione Termini », da « Sotto il sole di Roma » a « Due soldi di speranza », è evidente l'evoluzione subita dal neorealismo in questi ultimi cinque anni e la direzione nella quale si è compiuta. Se è vero che esso è scaturito da un istinto di libertà e di verità troppo a lungo soffocato e messo bruscamente a contatto con le sofferenze della guerra, con i guasti morali e materiali della sconfitta, è naturale che oggi, chiuso il tragico periodo che diede alla sua germinazione un *humus* tanto fecondo, risponda a nuove sollecitazioni: quelle suggerite dalla inquieta realtà di un mondo che, risanate le ferite, va ricercando fiducia in se stesso.

E' bene ricordare, a questo proposito, che il realismo è un atteggiamento della fantasia e quindi dello spirito, un modo di sentire e di rappresentare la vita facendo appello all'inesauribile ricchezza dell'esperienza. Quando l'arte si sterilisce in precetti scolastici, si cristallizza nelle formule, si astrae nella convenzionalità e, perduto ogni contatto con la palpitante realtà delle cose e delle passioni umane, si imprigiona in un intellettualistico accademismo, si sente il bisogno prepotente di rimmergersi nel mondo dei sensi, di ritrovare nella libertà dell'osservazione diretta e immediata una libertà diretta e immediata di espressione. Da questa esigenza di sincerità e di semplicità, nasce il realismo che per la sua stessa natura non può ancorarsi ad un modulo di contenuto o di forma, nè fissarsi in un ordinamento sistematico perchè, rifacendosi al sempre nuovo spettacolo della vita, si sforza di aderirvi strettamente adattandosi di volta in volta ai suoi mutevoli aspetti.

Non è perciò possibile limitare il realismo alla speciosa rappresentazione di un unico aspetto della realtà: si rischierebbe di trasformarlo in maniera snaturando e contraddicendo le ragioni stesse della sua origine. Non è che un equivoco, perciò, attribuire al neorealismo la funzione di porre in evidenza la miseria, il perversimento, la corruzione, di identificare determinate situazioni di disagio, di mettere sotto accusa ceti e ordinamenti, di processare la società. Un siffatto equivoco è ingenerato non tanto dai precedenti naturalistici del realismo che, fraintendendo il concetto dell'obiettività e dell'impersonalità dell'arte, è lasciato spesso attrarre dalla storicità dei fatti accaduti considerati in se stessi sopravvalutandone il valore documentario e per così dire diagnostico al fine di stendere, come dice Croce, la tabella etnofisiopsicologica della società; quanto dal clima di rivalsa e di denuncia in cui effettivamente si formò il neorealismo alla fine della dittatura e della guerra e alla conseguente facile confusione che, più o meno in buona fede, si è potuta fare fra « realismo » (che, come si è visto, è uno stile espressivo) e quella particolare deviazione di esso chiamata « realismo socia-

lista» che, come si sa, è il dogmatico asservimento di quello stile a determinate esigenze politiche.

Questo pericoloso malinteso ha portato molti a respingere non soltanto ogni tentativo di affrancare il neorealismo da preoccupazioni critiche e polemiche, ma perfino ogni agnostico riserbo che lasciasse insoluti i problemi sociali dopo averli individuati. E' superfluo, credo, osservare che un tale concetto dell'arte è contrario ai principi di una giusta estetica. La critica e la polemica non competono all'artista, come non gli compete la soluzione di questioni pratiche. Sono compiti che riguardano il politico, il sociologo, il legislatore, il rivoluzionario se si vuole: attribuirli al poeta, la cui opera si giustifica e si esaurisce nell'espressione di un sentimento e di uno stato d'animo, è segno evidente di quel dissesto spirituale e di quegli sviamenti intellettuali che non sono nè l'ultima causa, nè l'ultima conseguenza dell'inacidimento della morale e della fede con cui la guerra ha gravemente sconvolto il mondo.

Non ostante tanta confusione di lingue, chi aveva un'autentica coscienza artistica si è più o meno consapevolmente accorto di quanto risultasse falsa l'affabulazione di crisi e di drammi individuali in chiave di denuncia sociale. Ciò che conta è l'uomo con il suo caso e la sua personalità, il suo particolare modo di esistere e di sentire, di soffrire e di godere, di pensare e di reagire che, di volta in volta, regola i rapporti umani e ne differenzia le risultanze. Malgrado la stretta interdipendenza che, a causa dell'avanzata organizzazione sociale e produttiva, lega oggi tutti componenti della comunità, è sempre e soltanto l'individuo a dare la misura della realtà. Sia un fatto collettivo o no, ogni evento trae la sua consistenza e la sua intensità dalla risonanza che trova nel sentimento e nel destino di una creatura. Bisogna perciò rifarsi all'uomo e alla sua singola, intima dialettica, se si vuole cogliere il valore morale di un dramma e, quindi, il suo senso poetico.

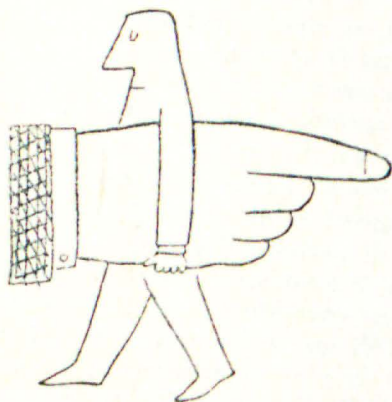
L'inutile e spurio utilitarismo dei « messaggi » con i quali si tende a sovraccaricare di significati tendenziosi i cosiddetti « documenti umani », non è che una forzatura razionalistica delle situazioni e delle soluzioni di un racconto, una artificiosa metastasi dalla realtà al simbolo, dalla poesia alla retorica. Perciò gli artisti più sensibili sono a poco a poco tornati ad una più pura e schietta essenza narrativa: a quella dei sentimenti e delle passioni che non muta col mutar dei tempi e dei costumi e che partecipa alla vera natura della condizione umana, che è di desiderare e di soffrire al di fuori e al di sopra delle contingenze materiali per il semplice fatto di sentire e di vivere. E si sono coraggiosamente avvicinati con intima e profonda comprensione ai loro simili rendendosi conto che i veri diseredati sono coloro ai quali fanno difetto non i beni materiali, ma i beni spirituali. Come l'autentica pietà è quella che sa leggere nell'anima, così l'autentica poesia è quella che dall'anima si ispira.

Il graduale svolgimento di questa parabola è chiaramente visibile nell'opera di Rossellini. Come fu il primo a lasciarsi turbare dalle crudeli violenze di ieri, ad esprimere ora cronisticamente, ora liricamente in « Roma città aperta » e in « Paisà » la miseria, la disperazione, il perversimento, ma anche l'eroismo e l'abnegazione di un'epoca tragica, egli fu il primo che, nell'abisso in cui il mondo era precipitato, avvertì il confuso risvegliarsi delle coscienze, il travaglioso e inorridito ritrarsi da tanto orrore: e se ne fece eco in « Germania anno zero ». Con la parentesi del « Miracolo » e della « Macchina ammazzacattivi », che cercarono nella favola un'evasione

di «Due soldi di speranza», c'è uno stacco evidente. Nel passaggio («E' tornata primavera», titolo già di per se stesso indicativo) s'è purgato del sordido e del romanzesco che ingombravano la sua fantasia raggiungendo quella serena spontaneità narrativa che sa rappresentare con semplice e sorridente indulgenza il carattere e le passioni della vita popolare così puntigliosa e lunatica, esuberante e festosa nelle sue intime vicende umane.

In questa breve rassegna riassuntiva non si è tenuto conto dei valori artistici che differenziano le singole opere preferendo seguire quelli tematici che segnano la coerente parabola del loro complesso. Ma è intuitivo che, così facendo, non si è inteso nè di ignorarli, nè di disconoscerli. Anche considerando le opere più felicemente compiute («Roma, città aperta», «Ladri di biciclette», «Due soldi di speranza») il conto torna: l'evoluzione subita dal neorealismo appare chiara e inequivocabile confermando quanto s'è detto in principio. Vale a dire che essendo esso uno stile e non una formula, la sua esigenza di sincerità e di semplicità non può fissarsi in un modulo, ma variare con la realtà alla quale si sforza di aderire. E poichè la realtà d'oggi è ben diversa da quella di cinque od otto anni fa, diversi devono necessariamente essere i termini con i quali si esprime. Ciò che conta non è il contenuto, ma la forma in cui si manifesta.

ERMANN0 CONTINI



STEINBERG: Exit.

DALL'ARTE ALLO SPETTACOLO

di

GIOVANNI CALENDOLI

Lo spettacolo non è sempre e necessariamente arte. Questo principio è valido soprattutto nel cinema, dove la poesia e il divertimento si incontrano frequentemente anche sotto l'impulso di ragioni eminentemente economiche.

Dalla guerra il cinema italiano era uscito gravemente mutilato. La sua organizzazione era stata in parte distrutta e in parte paralizzata. Il cammino compiuto nel passato sembrava smarrito. Solo gli uomini erano presenti sulle rovine materiali. Ma, nonostante le deviazioni e gli equivoci, i valori essenziali di una tradizione, che era stata costituita nei primi decenni del secolo per l'influenza di un gruppo di scrittori teatrali come Roberto Bracco e Nino Martoglio, non erano stati interamente consumati. Anzi erano andati più o meno segretamente evolvendosi e, proprio nel clima angoscioso del dopoguerra, trovarono l'atmosfera più propizia per riaffermarsi.

Si riaffermarono, infatti, con i primi grandi film del neorealismo, con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, con *Sciuscià* di Vittorio De Sica e con altre opere, le quali, anche se singolarmente considerate di un movimento, di una tendenza, di un colore nella produzione del tempo.

Ma questi film, che contrassegnavano il risveglio del cinema italiano dopo la catastrofe, nacquero quasi tutti alla ventura, da iniziative sporadiche e spesso estemporanee, da intuizioni fugaci e talvolta irripetibili. Essi costituivano la rinascita dell'arte del film italiano; ma non creavano ancora nel cinema nazionale le possibilità di soddisfare le innumerevoli esigenze create dallo spettacolo.

I circuiti delle sale di proiezione si riformavano. Le folle ritornavano a riempire le platee. Gli spettatori, dispersi dalla bufera, domandavano nuo-

vamente lo spettacolo. E soltanto il cinema americano, che almeno materialmente si era risparmiato le insidie della guerra, poteva e sapeva offrire ormai lo spettacolo.

Dopo il successo di natura artistica conquistata nel mondo con alcuni suoi film, il cinema italiano si trovò dinanzi al grande problema di ricostruire il suo complesso produttivo, in modo da poter creare con un ritmo sempre più intenso materia di spettacolo. Compito immane: ricostruire gli stabilimenti, ricostruire le attrezzature tecniche, ma soprattutto animarle, farle funzionare, articularle, rinnovando le maestranze, i quadri tecnici, i quadri artistici. E ricostruire senza abbandonare le posizioni che erano state raggiunte dai film d'arte con i quali, sia pure su un piano puramente estetico e polemico, il neorealismo si era rivelato. Creare, sviluppare lo spettacolo senza soffocare l'arte.

Il motivo dominante intorno al quale progredisce la cronaca, o la storia, del cinema italiano negli ultimi cinque o sei anni è appunto questo. Ed è naturale che, considerando il fenomeno da un punto di vista rigorosamente critico, si possa rimpiangere la purezza rivoluzionaria delle prime ore del neorealismo, quelle nelle quali il film era veramente creato in stato di perfetta libertà, non per un pubblico che avesse una consistenza numerica accertata, non per un produttore che facesse i suoi conti a tavolino, ma quasi per un intatto e nuovo desiderio di comunicazione, per il gusto di rimettere in opera una macchina abbandonata. Nelle acute essenze dei primi esperimenti molta acqua è stata poi gettata. Appunto la necessità di fare spettacolo ha restituito un peso ai valori commerciali. Roberto Rossellini dalla severa sinfonia di *Paisà* è così arrivato al romanzo borghese di *Europa 51* e Vittorio De Sica dal commosso documentarismo di *Sciuscìà* al romanticismo novellistico e macchietistico di *Stazione Termini*. Sono stati passi avanti o passi indietro?

Nella storia interiore di ogni singolo artista queste opere possono anche rivelare un'involuzione o meglio la incapacità di conservare tutta l'intensità delle posizioni di partenza sulla base di un impianto narrativo più ampio e più leggibile da parte di un pubblico di spettatori non qualificati. Ma queste opere sono anche l'espressione di una conquista: esse dimostrano l'abbandono di quello sperimentalismo polemico che fra gli innumerevoli aspetti del primo neorealismo è stato tipico, ma anche strettamente legato alle condizioni del tempo.

Oggi il cinema italiano è una fonte di spettacolo, risponde alla richiesta di un suo pubblico, è rientrato nel circolo della vita sociale dal quale la guerra lo aveva violentemente escluso. Le essenze stemperate e diluite del neorealismo hanno potuto suscitare film com *In nome della legge* di Pietro Germi, dove il gusto di una narrazione schietta, immediata, popolarisca si accompagna a quello dello stile.

Ai margini ed in conseguenza del primo neorealismo, si è rivelata la personalità di qualche nuovo regista, come Michelangelo Antonioni o Lu-

ciano Emmer, nel quale l'asprezza polemica della vecchia guardia è addolcita nel giro di un racconto costruito con abilità tecnica.

Le posizioni polemiche nel cammino dell'arte hanno semplicemente una funzione di rottura di un equilibrio preesistente; ma esse non possono durare a lungo. In un secondo tempo i germi gettati dai pionieri devono fruttificare su un più vasto terreno. Nel cinema questo processo è ancora più rapido ed incalzante, perchè l'arte del film è tra tutte la più costosa. Fatalmente ad un certo momento i produttori incominciano a tirare le somme alle spalle degli innovatori. L'intellettualismo permanente nel regno della celluloide non è possibile: le edizioni di lusso ad esemplari numerati non hanno diritto di cittadinanza.

Che lo spettacolo sappia essere degno dell'arte dalla quale è nato, che non ne disperda l'insegnamento in troppo facili esperienze, questo è il problema dinanzi al quale il cinema italiano si troverà nei prossimi anni.

Ma il problema esiste, perchè il cinema italiano ha camminato, liberandosi dallo sperimentalismo e affrontando con coraggio l'impresa dello spettacolo.

GIOVANNI CALENDOLI



RAUL DE ANGELIS: Un gatto.

Il clima di questi anni

di

ALFREDO DI LAURA

Partorito dopo i dolori atroci della guerra, in clima di sconforto, di rovine e di desolazione, il cinema italiano si affacciava alla vita con un sorriso di speranza. Aveva un'unica arma: la verità; e cercò di adoperarla con la maggiore fedeltà possibile.

Dopo la guerra l'Italia era tutta una crisi, soprattutto di nascita. Un paese devastato e sfibrato si riaffacciava di nuovo alla vita, con ideali di lavoro e di libertà. Il cinema si affiancò immediatamente alle altre forze vitali e parlò: in modo tale da sbalordire il mondo intero. Nell'inverno della dittatura i germi più preziosi della nostra intelligenza si erano nascosti per macerarsi in silenzio. La libertà diede la favella all'arte e il cinema italiano si mise di nuovo in cammino.

Ora l'ultima guerra mondiale sembra tanto lontana, che molti girella stentano quasi, non dico a comprendere, ma anche a giustificare il clima in cui nacque il nuovo cinema italiano. E lo strano è che gli stessi eroi del primo tempo sembrano aver dimenticato la loro stessa infanzia. E' facile quindi trovare i sussurroni, profeti di facili sciagure, che tentano di atterrire con l'immagine di piccoli o grandi incendi di Troia.

Il cinema italiano è in pieno rigoglio di gioventù; e in questa fase si può serenamente diagnosticare una crisi di crescita, una elefantiasi di attività disordinata, una certa corsa all'avventura. Il nostro cinema, come la nostra democrazia, si libera faticosamente dal retaggio doloroso di una dittatura paterna: è una gioventù seria, quindi, quasi triste per peccati non suoi, che ha saputo imporsi solo con le sue forze e per questo va esaminata, giudicata, e infine diplomata, perché entri così nel più proficuo lavoro della maturità.

L'esame dei mezzi adoperati dal cinema nostrano per conquistare sia il mercato europeo e mondiale, potrà darci il battito di polso di questa effervescente gioventù.

LEGISLAZIONE

Se consideriamo quella specie di frenesia per la produzione hollywoodiana che caratterizza i gusti dello spettatore italiano nell'immediato dopoguerra, appaiono ancor oggi giustificati i timori dei produttori italiani in aiuto del lavoro e dell'industria cinematografica nazionale. Per sopperire a queste necessità nacque il Testo di Legge contenente quelle « Disposizioni

per la cinematografia » che dovevano essere in seguito oggetto di studio e di imitazione da parte degli organi legislativi di molte altre nazioni.

E' ben vero che, mutatasi la situazione del mercato italiano ed estero questo testo di legge viene a perdere parte del suo mordente e anzi richiama, specialmente nel campo documentari, una energica revisione; ma rimane sempre ben saldo il valore costruttivo che detta legge ha costituito per la nostra rinascente cinematografia.

INIZIATIVA

I mestieranti improvvisati potrebbero benissimo chiamarsi i « guastatori » della nostra economia post-bellica; e non solo nel campo dell'economia. Di improvvisatori ed orecchianti, nati dal borsanerismo in ogni mestiere ed arte se n'è avuta una pleora. Ad improvvise fortune si sono visti seguire altrettanto improvvisi crolli e scandali. Su tutto questo lo scetticismo dei pragmatisti abituati al clima ovattato dell'autarchia.

Fra i due estremi è nata una cerchia di elementi nuovi (o vecchi ringiovaniti!) che hanno saputo affrontare il problema della nostra produzione cinematografica con la dovuta preparazione e con quel pizzico di garibaldismo che permette di superare gli scogli delle crisi. Di qui la fioritura dei tentativi preventivamente studiati, le avventure della tecnica che hanno spinto la nostra cinematografia verso produzioni e prodotti di maggiore pulitezza e perfezione commerciali.

COPRODUZIONI

E' recentissima e quindi troppo cocente un'ampia polemica nei riguardi della coproduzione. Stampa tecnica, quotidiani, riviste (la stessa *Filmcritica* ha ospitato nel numero 22-23 degli articoli e un'inchiesta che serviranno senza dubbio a chiarire questo problema, complicato dalla foga delle polemiche) hanno cercato di fare il punto sulla questione. Al solito, invece di chiudere gli occhi di fronte ad un fenomeno che ha dimostrato una esplosiva vitalità, e di limitarsi a sciorinare critiche partigiane, sarebbe più fruttuoso portare studi e mattoni alla costruzione del pargoletto cinema europeo.

PERSONALITA' ARTISTICHE

Non bisogna cadere, a seguito di un gusto frazionatore e analitico, nello stato pericoloso di sottovalutare la carica spirituale che ha dato lo *sprint* iniziale al grande rinnovamento del cinema italiano: era un clima di fervore ricostruttivo che portava l'Arte a cementarsi con la Realtà.

Un forte gruppo di personalità artistiche (e non è necessario elencare i nomi) ha lanciato al mondo un nuovo messaggio: non tutte le terre hanno accolto il seme e l'anno fecondato. Il nostro stesso Paese non ha accolto che in parte queste lezioni e forse non ha saputo andare di pari passo con queste idee.

Chi erano questi arditi propugnatori? Venivano dalle più diverse esperienze intellettuali e sociali, ma in generale erano tutti discepoli o fautori di

una cultura antifascista, spregiudicata e anticonformista. Il « neorealismo », non si può negarlo, è nato antifascista e come tale si è (o si dovrebbe essere) sempre mantenuto.

Ai grandi si sono affiancati le nuove leve, i giovani speranzosi di un avvenire diverso: le più sicure pedine per la nostra Arte futura.

Gli ultimi dati statistici ci danno un « neorealismo » in ribasso. Qualche meschino cervello gongola, pronosticandone una totale estinzione. Il « neorealismo », in tutti i suoi sviluppi, ha portato l'intelligenza della verità nella libertà. Se non avessimo un « neorealismo » bisognerebbe crearlo.

I VOLTI, ECC.

E ora è necessario spezzare qualche lancia in favore del cosiddetto « materiale umano » del nostro cinema. Si è fuori della realtà negando l'evidenza del fattore umano sullo schermo. E realisticamente bisogna considerare il peso di attrazione che hanno ottenuto sugli schermi mondiali le nostre nuove stelle; siano esse state prese dalla vita o siano saltate fuori da una scuola di recitazione. Forse è anche vero che il malerello sottile del divismo ci sta avvolgendo nelle sue spire. Ma ci auguriamo sempre che sia soltanto crisi di gioventù. Il « tipo italiano » si è imposto al mondo più per la sua verità che per la sua bellezza: vale mantenere a mente questa lezione. Se sposteremo il nostro cinema con una sana realtà, economica e artistica, riusciremo a proporre un avvenire sereno e costruttivo... Altrimenti...

MELANGE ARTISTICO

Un piccolo artigiano non riuscirà mai a comprendere le esigenze della grande industria né, tanto meno, un sistema di lavorazione a catena. Anche nel cinema si trovano tanti piccoli artigiani della pellicola che si spaventano al solo nominare le coproduzioni, che si sentono sul sicuro soltanto quando possono soddisfare un mercato regionale, che inorridiscono anche alla pronuncia di qualche nome straniero. Se si dovesse attendere che la convinzione di questa gente su le necessità di espansionismo commerciale richiesta dalla superproduzione, il nostro sonno dovrebbe durare tutta la vita (loro). Questi artigianelli hanno gridato allo scandalo quando in Italia cominciavano a calare i primi illustri incogniti delle varie cinematografie (e forse non avevano tutti i torti). Purtroppo questi puritani in sedicesimo continuano a lamentarsi anche adesso che sono cominciati a calare nomi illustri, artisti di fama accreditatissima, elementi capaci di immetterci in mercati stranieri difficili. La miopia campanilistica giuoca veramente dei brutti scherzi. E pensare che bisognerebbe veramente ringraziare il Fisco americano che spinge nomi illustri a disertare gli *Studios* della California per venire a far la fila negli uffici di collocamento della nostra povera Penisola!

CINE CLUBS

Accanto a quelle che possiamo definire forze attive del nostro cinema, dobbiamo enumerare tutte le forze parallele, altrettanto attive, che si svilup-

pano, approfondiscono e presentano il cinema, dobbiamo enumerare tutte le forze parallele, altrettanto attive, che sviluppano, approfondiscono e presentano il cinema come Arte.

Si pensi ad esempio a quelle cellule vitalissime di cultura rappresentate dai vari cine clubs, raggruppati nelle due organizzazioni nazionali della F.I.C.C. e dell'U.I.C.C.! In queste palestre anche nei centri più lontani di provincia, hanno modo di coltivare questa modernissima e sconcertante disciplina che riesce ad assommare spettacolo, industria e Arte. Quando il nostro istituto scolastico si svecchierà portando la gioventù verso studi più realistici e moderni e lo studio dello spettacolo, specialmente quello cinematografico, troverà il suo giusto posto, i Cine Clubs acquisteranno un valore di antesignani di una cultura necessaria.

MOSTRA DI VENEZIA

Un discorso particolarissimo dovrebbe trovare l'opera svolta in questi ultimi anni dalla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Con uno sforzo lento, costante, sagace (si potrebbe dire titanico se la parola non puzzasse di ventennio!) la manifestazione veneziana ha ripreso il ruolo di *mater et caput* fra tutta la fungaia di manifestazioni consimili apparse dopo la guerra. Questo ruolo non le spetta quindi per diritto di sangue o di primogenitura: è una conquista dovuta a sapienza organizzativa, serietà d'intenti, chiarezza di vedute.

Anche la Mostra di Venezia ha avuto le sue recenti polemiche. Importantissime tutte, perché tese a migliorare una delle più belle e significative manifestazioni cinematografiche del mondo. Comunque Venezia rappresenta, ogni anno di più, il punto d'incontro delle personalità del mondo e della cultura cinematografiche, per una rassegna quanto più possibile, d'Arte.

A favorire tutto ciò sono i mezzi e l'attività della Mostra: l'ampliamento, l'arredamento e gli impianti del nuovo palazzo del Cinema, la selezione delle opere presentate in concorso, la Mostra del film scientifico, il Festival del Cinema per ragazzi, le rassegne retrospettive, la rassegna di film sperimentale, gli esperimenti e le proiezioni TV, gli spettacoli popolari a Mestre e tutta una serie di altre iniziative minori. Sempre nel quadro dell'importanza culturale della Mostra trovano un posto di primaria importanza le pubblicazioni edita dalla Mostra stessa, di grande interesse per tutti gli storici e gli studiosi di cose cinematografiche: basterebbe ricordare la preziosa opera, edita lo scorso anno: «Venti anni di Cinema a Venezia», per definire la vitalità di queste iniziative.

ALTRE MANIFESTAZIONI CINEMATOGRAFICHE

Accanto alla Mostra di Venezia sono sorte altre manifestazioni a carattere particolare. I Festivals del Formato Ridotto a Salerno e a Montecatini; le manifestazioni artistico-turistiche di Riccione, Taormina e Sestriere e altre. Sono tutte preziose pedine per lo sviluppo della cinematografia nostra in combinazione, spesso, con lo sfruttamento delle zone turistiche.

PRODUZIONE DOCUMENTARISTICA

Il documentario ha avuto in questi ultimi anni uno sviluppo abnorme. Non sono mancate quindi le critiche dirette ad una regolamentazione di questa importantissima branca della nostra attività cinematografica. Speculazione, arrivismo e faciloneria hanno gettato un velo sul campo documentaristico, facendolo scadere di dignità. Sfrondando però dal superfluo e gettando al fuoco la gramigna, possiamo sempre trovare una buona base di opere degne di una particolarissima attenzione; alcune di esse hanno riscosso il plauso e l'ammirazione di tutto il mondo. Consideriamo inoltre che il documentario è la palestra in cui si allenano le nostre giovani leve.

SCUOLE

Le Accademie d'Arte Drammatica e il Centro Sperimentale di Cinematografia continuano ad essere i più sicuri semenzai di attori pur fra lo scetticismo velato dell'industria. Soprattutto il Centro Sperimentale ha combattuto la sua battaglia per dare degli elementi preparati, non affidati al caso o eletti con discriminazioni puramente commerciali.

Di questa serietà di impostazione danno atto i numerosissimi attori e registi usciti dal Centro, la loro presa in considerazione dalle ditte più serie; e soprattutto l'imitazione da parte di altre nazioni, che hanno visto in una seria scuola non commerciale la base per la creazione di ottimi elementi.

RIVISTE, LIBRI, SAGGI

Riviste tecniche, periodici di colore, pubblicazioni di cultura di argomento cinematografico hanno tutti generalmente una forte tiratura e un'ampia diffusione. Ciò dimostra che il fenomeno cinematografico è seguito attentamente non solo dagli ambienti direttamente interessati, ma anche da un pubblico più vasto. Lo stesso può dirsi di volumi, studi, saggi, storie, monografie cinematografici.

Specialmente in quest'ultimo caso è da notare l'interessamento degli studiosi stranieri per il nostro cinema. Il fenomeno del neorealismo impose agli studiosi una ricerca sul passato cinema italiano e di qui la scoperta di una realtà artistica insospettata.

A ciò si unisce l'accostamento al problema e alla vita cinematografica di molti elementi della cultura, finora restii o contrari anche al solo pre-apprezzabile e significativo. Questo innesto di intelligenze è particolarmente tributo di stima e di lavoro alla ultima sorella.

* * *

A questo quadro necessariamente sommario dell'attuale situazione della nostra cinematografia si accompagnano le più rosee prospettive.

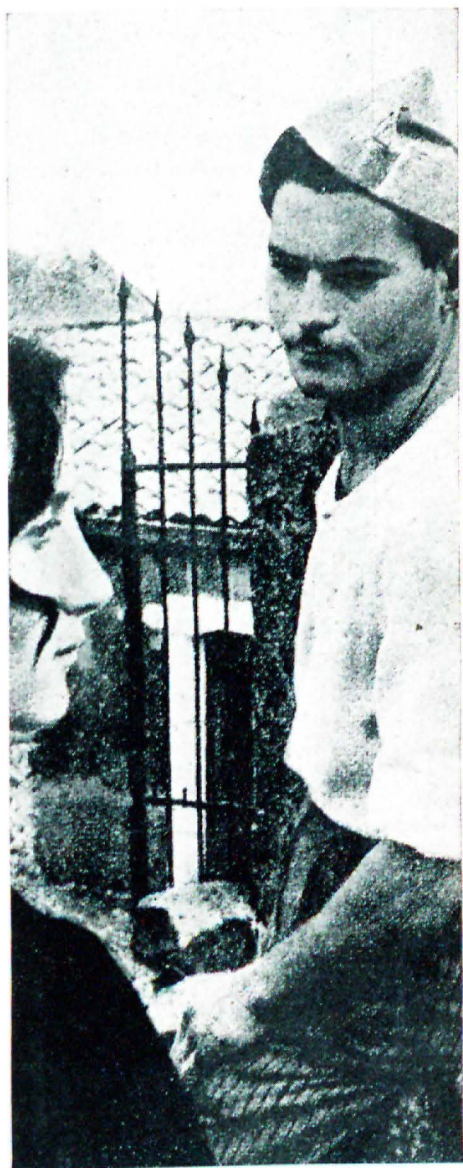
Da più parti si sta auspicando un *pool* europeo del cinema; che sia una forza organizzativa di tutte le iniziative del nostro vecchio continente.

Nel contempo si prevede uno sviluppo sempre più ampio delle coproduzioni che, su un piano privatistico, permettono la creazione di opere di grande mole, sia finanziaria che artistica.



SCIUSCIA'
di De Sica

LA TERRA TREMA
di Visconti



CINEMA

ITALIANO



BELLISSIMA
di Visconti

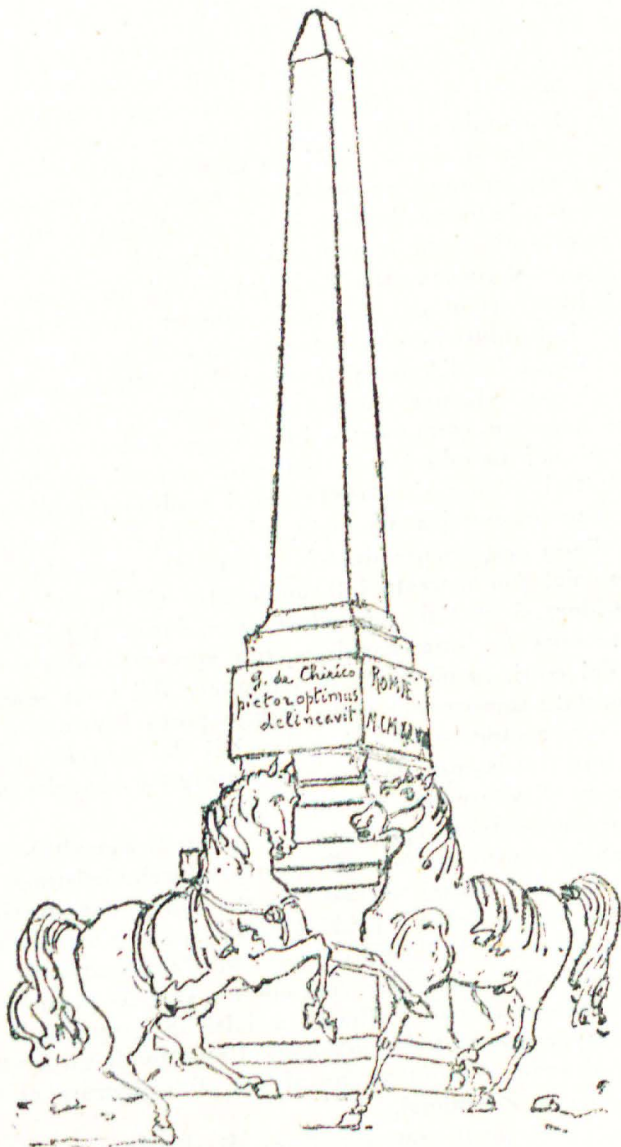


Visconti e la Magnani

Di pari passo si auspica un'intensificazione degli scambi artistici, come valido elemento per combattere il provincialismo che mina vasta parte della produzione artistica italiana. Con ciò è da augurare anche un approfondimento dello studio (finora superficiale, da cultura liceale e sempre su piano sentimentale e campanilistico) sui valori intrinseci del nostro popolo: e cioè sul costume, sulla storia, sul folclore, sul dialetto.

Ed è con questa visione chiara del passato e carica di esperienze che la nostra cinematografia si accinge ad uscire brillantemente da questa crisi di gioventù per entrare nella più proficua maturità.

ALFREDO DI LAURA



GIORGIO DE CHIRICO. Obelisco.

Importanza della diffusione all'estero

di

EMANUELE CASSUTO

Nel campo della diffusione del film italiano all'estero in questi anni si son fatti passi da giganti. La nascita del « neorealismo » aveva imposto in Francia, negli Stati Uniti, dovunque, il cinema nostro come fatto d'arte e di cultura: non c'era un'associazione culturale o un cine club che non avesse proiettato per il mondo « Roma città aperta », « Sciuscià » o « Paisà » con vivissimo successo. Ma al cinema italiano erano ancora precluse le sale dei grandi circuiti, c'era ancora da combattere contro il pregiudizio di cinema per *elite*. Bisognava imporre dunque il cinema italiano proprio nei grandi circuiti: e su questa direzione appunto ci si è mossi.

A coronamento di questa attività, l'8 marzo di quest'anno si è costituita a Roma l'U.N.I.E.F. (Unione Nazionale Importazione Esportazione Film) Rappresentanti dell'industria cinematografica, dell'Anica e dell'Unitalia ne fanno parte del Consiglio d'Amministrazione. La costituzione di questa società è il risultato di una esigenza maturata al contatto delle ultime esperienze industriali che hanno mostrato come lo sviluppo del cinema italiano con le sue affermazioni nel mondo i suoi brillanti successi, sarebbero stati fatalmente improduttivi se non si affrontavano i problemi dell'esportazione per una valorizzazione economica adeguata sui vecchi e sui nuovi mercati.

Il film italiano era, ancora qualche tempo fa, particolarmente orientato verso le risorse del suo mercato interno mentre gli incassi dell'esportazione potevano considerarsi tutt'al più come secondario. Oggi la situazione è diametralmente opposta: una maggiore cura apportata alla produzione l'aumento stesso dei costi, la necessità di affrontare dei temi sempre più impegnativi e di portata sempre più vasta, hanno posto l'industria italiana nelle condizioni di dover ottenere incassi sostanziali del mercato estero o per lo meno di una tale consistenza da poter ermettergli vantaggiosamente di compensare le risorse limitate del mercato interno.

Oggi il problema delle esportazioni è un problema vitale per l'industria italiana e sarebbe assurdo di non affrontarlo allorché esistono tutte le possibilità di valorizzare i nostri successi su un piano commerciale. A questo tende dunque il lavoro dell'U.N.I.E.F. Di pari passo a quello che fa l'I.F.E. sul mercato americano l'U.N.I.E.F. ha creduto necessario di completare la sua opera iniziale di propaganda creando un vero e proprio organismo di distribuzione affiancando così l'efficace attività di propaganda esplicata dall'Unitalia senza per questo voler assumere l'aspetto di un organismo di monopolio e organizzando l'esportazione al fine di assicurare ai film quel rendimento che è lecito attendersi.

Per mezzo di accordi con organismi di distribuzione, con circuiti di esercizio e ricorrendo, se necessario, alla sua propria organizzazione l'Unief avrà soprattutto la possibilità di controllare gli incassi in maniera da offrire ai produttori quelle garanzie che finora gli mancavano. I vantaggi di una

tale iniziativa sono evidenti per le grandi Case — che ridurranno così le forti spese della loro organizzazione estera — ma soprattutto per i produttori indipendenti — spesso obbligati a vendere a prezzo fisso o a condizioni poco vantaggiose — che potranno d'ora in poi beneficiare di una organizzazione solida, con la possibilità di tenere dei minimi garantiti sulle esportazioni e questo quando ancora i film sono in fase di produzione.

La notizia di questa iniziativa ha avuto subito un'eco favorevole all'estero, proprio nel mondo finanziario, al punto che una grande banca dell'America del Sud ha offerto la sua partecipazione a tale iniziativa, mentre altre importanti organizzazioni straniere hanno offerto tutto il loro appoggio incondizionato.

Il primo passo concreto dell'Unief è stato fatto con l'imminente conclusione di un accordo con la Germania mentre già si presentano altre vaste possibilità con altri Paesi quali l'India, il Giappone, l'America del Sud, e persino con l'Europa Orientale.

Noi che abbiamo sempre costantemente sostenuto la necessità di affrontare su di un piano realistico il problema vitale delle esportazioni non possiamo che esprimere la nostra soddisfazione per la creazione di questo organismo. Auguriamoci che i produttori stessi comprendano l'importanza del nuovo strumento che loro si offre per una sempre maggiore diffusione del film italiano.

EMANUELE CASSUTO

ASPETTO MINORE

CINEMA E ARTIGIANATO

di

RENATO GIANI

Nessuno pensa di proporre o dare incarico a un regista nostrano di fare un film sull'artigianato, e nemmeno pensiamo di bandire un concorso o suggerire qualcosa del genere per valorizzare attraverso la macchina da ripresa l'opera industriale dei nostri artigiani: sappiamo fin da ora e per esperienza non solo attuale che qualunque versione, anche buona, nel cinema non serve d'esempio, e nel cinema hanno solo valore le formule ieri scialbe poi troppo colorate. La lezione non politica di « Acciaio » di Ruttmann e Pirandello che metteva in luce il lavoro italiano, il lavoratore, l'uomo medio italiano dedito alla sua vita modesta e attiva piena di sogni e desideri e insieme operosa e inquieta, appena ebbe seguito con « Quattro passi fra le nuvole », poi passò alla propaganda di parte.

(Nel cinema non abbiamo mai riveduto ancora un « ritratto » di lavoratore; pochissimi tentativi quà e là, opera di giovani). L'operosità geniosa o meccanica non trova sede sullo schermo italiano.

Perciò l'artigiano occorre che qualcuno prima lo capisca e quindi voglia interpretarlo nel cinema, cinematograficamente; caso contrario, deve rinunciare a tale ambizione.

Oppure contentarsi della modestia dei documentari: cioè di quel che vale di propaganda a Cascina o Cantù per i mobili, a Vietri o Savona o Pesaro e Caltagirone per le terrecotte, a Torino per la moda, e a Murano e Burano per vetri e pizzi: ma che a sottilizzare non prendono nè pretendono prendere in alcun modo a misura l'uomo, ovvero nel caso specifico l'artigiano: sia il soffiatore di vetri che il legnaiolo, sia il sarto o il ceramista che la ricamatrice o il decoratore.

Per questi motivi fondamentali, il valore documentario del nostro realismo-cinema non ha diretto riferimento col « documento »: rappresenta un tempo d'azione « girato » in teatro mediante la ricostruzione degli ambienti. Perché, in fondo — dato che proprio l'argomento lo permette — si può sottilizzare, il cinema non vuole servire le cose che illustra ma pretende, invece, servirsi di esse, e valutandole dal lato umano (involontaria svalutazione ma propria dello spirito utilitario del cinema) vuole innalzare le proprie capacità di sintesi, di rappresentazione, di « modo » di raccontare per immagini.

Domani avessimo un grande regista e un film progettato sull'artigianato e l'artigiano, il dramma di lui, — che anche lui, l'artigiano, può avere drammi: idee e motivi da difendere come prodotti da lanciare, creazioni

geniali, difficoltà provocate dal mercato, insomma tutti gli eccetera dell'artigianato e della vita, — questo grande film sull'artigianato (liberamente: vetrario, sarto, cravattaio, ceramista, intagliatore, formatore) poco potrebbe servire di lezione.

Nel cinema sarebbe accettato per valori momentanei, o anche più profondamenti sani ed elevati d'arte, ma il nostro artigiano ecco che passerebbe in seconda linea, diventando « personaggio » a beneficio dell'attore. Nel « dramma » cinematografico l'uomo esterno è sempre assorbito, eliminato a tutto guadagno del « conflitto », del « fatto ».

Più facile muoversi verso l'opera degli artigiani nel cinema, oppure sulla possibile propaganda all'artigianato fatta involontariamente attraverso lo schermo, mettendo per esempio in mostra sopramobili nelle belle case che la cinematografia offre a tutti, o scarpe o borsette o abiti, oppure, oggi che la propaganda all'estero è più possibile di ieri, belle vetture fuori serie, o ancor tappezzerie, mobili, vasellame eccetera.

« Bellissima » ha perso l'occasione di farci, sia pure di passaggio, vedere osservare le prestazioni dell'artigianato nel cinema, e di ricordare tutti gli artigiani delle varie categorie che dietro le quinte d'una comica di Totò o un film di De Sica, di Castellani, offrono la loro opera spesso indispensabile. « Bellissima » s'è fermato su un aspetto scandalistico del nostro cinema cui manca prima di tutto una sanzione morale, una disciplina di austerità dall'interno, e accetta regolarmente tutto: donne che debbono la loro fama a scandali nei quali persone han perso beni, reputazione altri, la vita altri ancora. Il nostro cinema non ha assolutamente un problema di censura morale come l'ha il cinema americano, il cinema svedese, il cinema russo anche. Dopo gli scandali e la vita tutt'altro che esemplare condotta da alcune « ragazze di Piazza di Spagna » (si vedano i giornali del dicembre scorso, e più precisamente il « Paese sera » del 21 dicembre), nessun produttore inglese o americano avrebbe mai accolto nella sua compagnia artistica donne finite in questura, finite in Tribunale cioè e in condizioni del genere. Da noi la fama d'una « nuova Rita » è tutta impostata sulla sua falsificazione di documenti ferroviari coi quali viaggiare a sbafo o quasi. Ma certamente Visconti non poteva farci vedere insieme il « marcio » di questa nostra Danimarca senza Amleti e il buono, cioè quell'esercito di maestranze e sommamente di « artigiani » che hanno messo insieme la Roma di Fabiola, la Roma di « Quo vadis? » e dei vari ricuperi, e cosa ormai del passato « Corona di ferro », o anche « Scipione l'Africano » — che se non segnano una punta di livello artistico, son però film segnalabili come impresa cinematografica.

Un esercito di maestranze e di artigiani, dicevamo; che a pensare distratamente e senza una esatta nozione (si fanno oltre centoventi filmetti buoni alcuni e brutti molti ogni anno), può apparire inutile, gravoso, o almeno poco necessario. Nella verità, qua siamo a tu per tu con la vera e autentica collaborazione cinematografica: se si può fare anche a meno d'un elettricista o del ragazzo che batte il « ciak » non si può fare a meno dell'artigiano specializzato in calzature, in costumi, in parrucche; o di quegli artigiani tuttofare che abbondano fra di noi, capaci di risolvere rapidamente un modellino così e così, oppure una cassapanca oppure una tela di fondo, o una scalinata cui manca qualche gradino.

L'esercito di maestranze che nell'ambiente cinematografico collabora con scenotecnici, architetti, arredatori, figurinisti, attori, registi, musicisti,

aiuto-registi, segretari di produzione, supervisori, sceneggiatori (il cinema, per un solo film necessita di centinaia di persone specialmente riconoscibili agli abiti), — le maestranze del nostro cinema per internazionale unanime riconoscimento non soltanto sono dichiarate di necessità «utili», ampilando il poco della formula, «utilissime», bensì «abili», «bravissime». L'artigiano che collabora non sempre modestamente, alla realizzazione d'uno dei tanti film che escono da Cinecittà è un vero «artista» del genere. E qua, nel caso specifico, è proprio copiando, eseguendo, che si finisce per inventare (Alain). E nell'eseguire bene fino all'invenzione nuova e originale, i nostri artigiani sono maestri.

Le loro attribuzioni sono varie e ordinate: abbiamo sarti e parrucchieri, decoratori e tappezzieri, calzolai e falegnami, formatori e arredatori — fino alle più curiose specializzazioni (proprio come richiede il cinema nel tempo di lavorazione): film italo-americani come «Quo vadis?» ne segnano l'affermazione. L'artigiano diventa un «artista» collaboratore.

Naturalmente, sarti parrucchieri (particolarmente colo che preparano, ordinano curano le parrucche) sono più in vista; e andando con ordine non dovrebbe essere difficile scoprire una vera gerarchia fra di loro, come esiste.

Si comincia dai sarti, la cui opera è sullo schermo più immediatamente riconoscibile e conciliabile con le esigenze del pubblico anche se l'importanza delle sartorie teatrali e cinematografiche non sempre risalta, data la gran frequente anonimità delle produzioni. Eppure, d'altra parte, proprio ai film in costume si dovrebbe affidare la valorizzazione dell'abilità e capacità degli artigiani sarti; se il lettore ricorda il film di Chenal «Il fu Mattia Pascal» (con Isa Miranda e Pierre Blanchard) tratto dal romanzo di Pirandello, o «Gelosia» e «Sissignora» di Poggioli, o altre ricostruzioni di ambiente («Giovanni Episcopo», «Zazà», «1860» di Blasetti ecc.), subito avvertirà che i lavoratori d'ago e forbici, sui figurini disegnati spesso da Sensani o da Maria de Matteis o Gaia Romanini già del Centro sperimentale cinematografia (e qua nella professione di figurinista che altro dovrebbe vedere il critico d'arte se non una spiccata personalità artigiana?) seppero abilmente contribuire alla creazione dei personaggi necessari al morboso «clima» dell'opera, passando subito dall'esecuzione fredda e razionale d'un lavoro affidatogli, a vere forme di collaborazione — il massimo cioè che si possa chiedere a un artigiano del cinema. Il che si è ripetuto specialmente per «Piccolo mondo antico» di Soldati, per «Malombra» senza parlare di centinaia di bruttissimi film in costume pseudo rinascimentale nel quale gli italiani cadono spesso.

Ma più dei sarti calzolai parrucchieri (una «guida» che ne ricordi il contributo: parrucche di ogni tempo e foggia e misura escono dalle loro esperte mani sia perché ne ha bisogno l'attore illustre ma pelato, sia perché una volta di più la «fabbrica delle illusioni imprevedute» dia allo spettatore inerme l'idea di un «vero» non inquinato troppo dallo spettacolo, e uno spettacolo mai troppo banalmente verista); più dei formatori o dei tappezzieri, più di ogni altro artigiano, sono il legnaiolo o l'ebanista o i «miniaturisti» gli artigiani che silenziosamente, quasi sconosciuti ai più, offrono la loro opera necessaria ai fini di una perfezione di risultati obiettivi, e di un altro risparmio nelle spese generali di un film.

E' infatti mediante la ricostruzione in miniatura di palazzi o di intere città o di facciate di teatri o chiese e interni di sale o teatri o cortili scenografici; la ricostruzione di un paesaggio dall'alto, di strade animate dal

traffico, o di treni moderni e ottocenteschi, o di navi antiche e recenti, che i miniaturisti si valutano oggi non attraverso le « miniature » di cui il XVIII e l'800 ci hanno colmato le pareti e le vetrine. Resta il nome, conta il mestiere. Ricostruire in iscala, nelle misure necessarie richieste dall'architetto o dal regista, ora un castello ora una stazione ferroviaria, è del nostro artigiano miniaturista legnaiolo intagliatore ebanista falegname; egli mette a servizio prima del « Direttore di produzione » e poi del cinema il meglio delle proprie qualità tecniche, la propria inventiva, il mestiere imparato e perfezionato in anni di lavoro, come mi diceva Rascel tempo fa. I buoni artigiani, i bravi artigiani contribuiscono a alleggerire il bilancio economico d'un film.

Volessimo davvero avviare il discorso su tale genere di abilità dell'artigiano cinematografico, qua davvero potremmo venire fuori coi numeri d'un davvero curioso primato, nostro, forse non artistico ma certamente tecnico: il film in costume, il film « storico » che per anni ha invaso la nostra produzione insegnando al posto dei migliori testi scolastici, tutto sulle antiche cronache fiorentine o romane o napoletane o venete (il cinema italiano cercò vanamente di venire a capo nella ricerca d'una formula nuova, senza riuscirvi mai). Vi furono anche i film a carattere storico-avventuroso come « L'avventura di Salvator Rosa » oppure a carattere esotico: « Le due tigri », « Il corsaro nero », o recentemente « I tre corsari » diretto da Soldati. Tali produzioni, e « Altri tempi » per fare un esempio, o « Miracolo a Milano » dove al fastoso e allo stupido s'allea la ricerca d'un clima, la necessità di « trucchi » speciali eccetera, oppure davvero il lavoro di cementisti, di stucatori e anche scultori (« Messalina » per esempio, o « Gli ultimi giorni di Pompei » eccetera), spesso hanno messo a dura prova i reparti miniature degli stabilimenti e gli artigiani delle tante officine, fabbriche, falegnamerie di Roma: ma è stato un ripetuto e provvidenziale esame di laurea che ha visto promossi tutti — e con lode.

Il discorso ora condurrebbe lontano, e finirebbe al reparto « trucchi », che per noi è però materia proibita.

RENATO GIANI

PROFILO DI ROSSELLINI

di

ALVISE SAPORI

Alla base del neorealismo italiani, inteso come sviluppo storico e sociale, dovuto soprattutto a fattori umani venuti in luce durante e subito dopo l'ultima guerra, stanno tre registi: Luchino Visconti, Vittorio De Sica, e Roberto Rossellini.

Visconti fu il primo a trasportare il dramma borghese fuori della città, ambientando una storia, tratta dal romanzo « Postam rings also twice » di James Caim, nella provincia italiana, precisamente ad Ancona, Ferrara, e nella bassa padana, e mettendo in luce quei fermenti popolari che veniva scoprendo negli stessi anni Cesare Pavese nella sua opera letteraria e poetica. Alcuni anni dopo De Sica scopriva quegli stessi motivi nelle vie della capitale con « Sciuscià » e « Ladri di biciclette », e pur denunciando le rovine apportate dalla guerra si volgeva a considerare l'umanità nella sua essenza più ricca e più intima: il lavoro e la famiglia, o il desiderio d'avere l'uno e l'altra. Quasi contemporaneamente Visconti denuncia le infime condizioni di vita dei pescatori siciliani, e, pur restando fedele a certi suoi presupposti letterari e culturali, ci dà l'opera più viva e più importante del neorealismo italiano: « La terra trema ».

Rossellini intanto, che l'unico dei tre ad avere avuto un'esperienza cinematografica attiva dello svolgersi della guerra (« La nave bianca » 1941 - « Un pilota ritorna » 1942 - e, meno interessante degli altri due, « L'uomo della croce » 1943), pur avendo assorbito di questa atmosfera il lato retorico e romantico, ci dà con « Roma città aperta » 1945 un'opera secca ed essenziale per quanto il racconto ceda a momenti a suggestioni di ordine spettacolare (intese nel senso migliore della parola).

L'anno successivo gira quello che è il suo capolavoro: « Paisà » 1946. Film di spunto cronachistico che si risolve in una silenziosa accusa all'nicomprensione e, tema che sarà sempre più caro al regista, alla tragica difficoltà nello scambio e nella comprensione di fatti e motivi umani fra gli uomini.

E' in questi anni, fra il '46 e il '48, che attenuandosi le più appariscenti tracce del periodo bellico, sopravviene nel cinema italiano una crisi soprattutto di contenuti. Si concepiscono frattanto molte speranze su giovani registi nuovi, che vengono più o meno deluse e si mette nella sua giusta luce la personalità di Cesare Zavattini. Ed è appunto con la collaborazione di questi che De Sica continua la sua lotta per un mondo migliore, e dopo averci detto con « Miracolo a Milano », opera pertanto appesantita da molte influenze esteriori, ma sempre ricca d'accenni di una toccante umanità, che la felicità non è possibile trovarla nel reale, assunto del resto abbastanza semplicistico; torna ad una indagine approfondita della personalità di un solo individuo, ricerca a lui più congeniale, con « Umberto D. ». E ci sembra di vedere nella parte più importante della sua opera fino ad oggi almeno, un ciclo coerente, come lo svolgersi della vita umana: l'incertezza infantile con « Sciuscià », l'attività dell'uomo matura in « Ladri di biciclette », e tragica fine dell'uomo vecchio e solo, « Umberto D. », appunto.

E se Visconti tace per parecchi anni, fino al 1951, anno in cui gira « Bellissima », anche la sua opera si presenta ricca d'impulsi umani ed impegnata in un'indagine che, pur avendo i più diversi obbiettivi, risulta sempre centrata su determinati punti fondamentali e coerente ai presupposti della sua osservazione piuttosto volta verso una ragione sociale dell'umanità.

Ora vediamo che De Sica, Visconti e Rossellini perseguono gli stessi motivi e sebbene parteno da una preparazione culturale e tecnica molto diversa nei tre casi, si possono tra le opere dei primi due riscontrare delle somiglianze, se non nello svolgimento del racconto, certo nello sviluppo logico e nel materiale umano su cui lavorano ambedue.

A questi motivi si mantiene fedele Rossellini con « Roma città aperta » e « Paisà », ma non risolve la sua crisi, di ordine come ho detto soprattutto contenutistico, in un proseguimento dell'indagine di determinati fatti e ambienti, ma sfugge i suoi precedenti obbiettivi e cerca a tentoni una nuova ragione umana. In effetti « Germania anno zero » del 1947, sembra testimoniare un allargamento nelle vedute del regista, e qui la cornice di sfacelo che troviamo nella sua Berlino inquadrerebbe giustamente la rovina interiore del giovanissimo protagonista. Ma è appunto qui che la crisi di Rossellini si mostra in tutto la sua pericolosa estensione alla ricerca del realismo egli si stacca dalla storia e dai suoi personaggi, spersonalizza il film, vuotandolo di ogni propria partecipazione affettiva, a tutto beneficio di una pietetica verità assoluta. Ora tutti sanno che Pirandello insegna, a tutto beneficio di una pietetica verità assoluta. Ora tutti sanno che Pirandello insegna, a tutto beneficio di una pietetica verità assoluta. Quello che ci si aspetta insomma proprio dal modo di vedere la situazione dell'autore. Quello che ci si aspetta insomma è una presa di posizione critica dell'artista di fronte al materiale che farà proprio nella sua opera. Non è qui il caso di fare delle distinzioni fra l'arte, intesa come interpretazione, e la cronaca, dato che quest'ultima anche vista come pura narrazione prende per evidenti ragioni un'impronta dal suo narratore.

Si è parlato molto di una pretesa evoluzione, forse meno a torto, di una involuzione rosselliniana. Il suo caso sembra piuttosto un caso di arresto e di smarrimento: un arresto nell'ispirazione dovuta a fatti peculiari di determinati anni e d'uno smarrimento in temi non congeniali e sicuramente trascendenti alla sua personalità di artista. E' sintomatico a questo proposito il fatto che Rossellini abbia girato films come « Amore » 1947 e « La macchina ammazzacattivi » 1948.

Ora se il primo di questi era « un omaggio all'arte di Anna Magnani » possiamo sempre dire che anche l'indiscussa e indiscutibile capacità interpretativa della Magnani, non merita che si fabbrichi un film a suo dosso esclusivamente per mettere in luce le sue doti di attrice, tanto più nel caso specifico della Magnani la cui arte era già universalmente riconosciuta ed apprezzata. Del resto il regista è stato tradito dal soggetto: e due episodi che compongono il film sono tratti il primo da « La voix humaine » di Cocteau, opera già teatralmente debole e quant'altre mai povera di contenuto, e il secondo fa un soggetto originale di Federico Fellini, di cui del resto si noterà il gusto pesante della satira e del grottesco nel suo primo film « Lo sceicco bianco » e nel soggetto dell'altro attualmente in lavorazione « I vitelloni ». Quanto al « Miracolo » pur interessante e ricco di motivi, non era certo adatto alle possibilità artistiche della Magnani. Sarà interessante vedere però come questo « Il miracolo » costituisca un precedente per cui deriveranno molti degli scampilibrì ideologici di Rossellini soprattutto in materia di divinità che si riveleranno più tardi con « Stromboli » e « Francesco, giullare di Dio ».

« La macchina ammazzacattivi », rimasto per molto tempo incompiuto, e girato dal regista svogliatamente e quasi senza sceneggiature, dimostra la netta incapacità di Rossellini a lavorare su un tema nuovo e di uscire da quella che rischia di diventare per lui una formula.

L'opera di Rossellini infatti non regge ad una indagine contenutistica. Anche se vogliamo considerare soltanto qual'è il materiale umano cui si rivolge la sua osservazione, ci vien fatto di domandarci se questo è prima di tutto un vero materiale umano. Alcuni hanno visto nell'opera del regista una ricerca di Dio, ma forse sarebbe più esatto dire che c'è una improvvisa e non richiesta invenzione di Dio: sintomatico a questo proposito il finale di « Stromboli » col versetto di Isaia: « Mi hanno cercato quelli che non mi cercavano ».

Queste parole tenderebbero a spiegare il significato del film e meglio quello del personaggio di Karin come una inconscia ricerca nelle sue ribellioni e nei suoi dubbi, appunto di Dio. Rende ancor più palese questa tematica il successivo « Francesco, giullare di Dio », in cui si tende a dare alla ricerca suprema un pregante significato umano, riducendo ai minimi termini la figura di San Francesco e trascurando tutti gli aspetti storici e sociali, per altro importantissimi, del fenomeno degli Ordini francescani. Ancor più dubbio, in questo rimaneggiamento dei Fioretti, il voluto parallelismo con l'opera pittorica di Giotto, così compiuta in se stessa da non permettere alcun accostamento o somiglianza sia pure su un piano formale.

Ancora questa ricerca di Dio potrebbe risolversi come l'analisi di una umanità cristiana che vive una ininterrotta introspezione a sua volta tesa verso un principio superiore. A questo si oppone però con « Europa '51 » il personaggio principale del film: Irene rinuncia infatti ad ogni forma d'introspezione, rinuncia addirittura a capire se stessa (dice a un certo punto « non so più neanche io quello che voglio ») e si trova

immersa in uno stato d'estrema confusione mentale e spirituale. Ella vorrebbe cercare se stessa negli altri, ma non in un senso critico tentando di comprendersi attraverso il suo prossimo o le idee che manifesta, bensì sperando che per mezzo di una ipotetica felicità che vuol dare a tutti intorno a lei, riesca a trovare un suo personale equilibrio.

Con questo Rossellini pone il suo personaggio in un clima irrealistico ed antistorico, ne fa una specie di San Francesco in gonnella che si smarrisce in un'epoca ed in un mondo non suoi. Così egli penetra in una « no man's land » al di là dell'umanità con i suoi dolori e le sue rivolte operanti; e se, per esempio, André Gide giunge con la sua indagine psicologica narrativa al di là dell'umanità comunemente intesa in un suo mondo essenziale e scavato nel profondo, per il nostro regista questa posizione impedisce qualsiasi ricerca o la confina in una situazione astratta e antisociale. Vedi sempre in « Europa 1951 » i colloqui di Irene con l'amico marxista e quelli col prete. Ambedue pur mostrando d'interessarsi al suo caso la spingono sempre più in giù in un mondo di solitudine e di incomprensione.

Il problema di Rossellini quindi si riduce ad una nudità intorno al personaggio principale, per sapere e non per comprendere, e che, se qualche volta ne lascia intravedere l'essenza, impedisce di studiarlo a fondo e di capirne lo svolgimento. A questo proposito sono molto importanti i due personaggi di Karin (« Stromboli ») e di Irene (« Europa '51 »): tutte e due straniere in un paese ostile per la prima e indifferente per la seconda volta. Ben chiaro quindi il significato simbolico. Si dà inoltre qui il caso del personaggio che tende a determinare l'ambiente, situazione che isolando il primo impedisce una diretta funzionalità del secondo nello svolgimento dell'opera. Infatti, specie in questi due films non esiste una parte corale e le persone secondarie mancano di determinazione, sono vuoti simulacri addetti a pronunciare alcune frasi che provocheranno le crisi (in senso positivo o negativo) della figura principale.

Per cui queste opere impostate appunto sui rapporti umani o sulla ricerca di tali rapporti mancano in questo: nella possibilità di comunicazione fra un personaggio o l'altro. Ciò rappresenta forse la traccia lasciata dal periodo bellico e dal problema della guerra in Rossellini, classica figura di artista del dopoguerra.

Importanti somiglianze infatti ci sono fra l'opera sua e quella, in altro campo, letterario nel caso specifico, di un Camus e di un Sartre, per esempio. Molti punti di contatto troviamo appunto fra « L'étranger », e « La peste » di Camus, tragiche denunce ambedue dell'incomprensione fra gli uomini, con l'opera di Rossellini; di queste la prima, dramma individuale, si potrebbe agevolmente riaccostare a « Stromboli », e la seconda corale, molto simile come carattere e per svolgimento a « Europa '51 ».

Più scoperta la somiglianza con opere come « Huis clos » o « La putain respectueuse » o « Les mains sales » che denunciano sempre la terribile solitudine dell'individuo abbandonato a se stesso che, chiuso in una forma di egocentrismo, non riesce a dare alcun calore ai suoi rapporti umani o a riceverne: altro classico aspetto di tutta l'opera rosselliniana.

Questi scritti del resto si riaccostano e dipendono direttamente dalle opere del periodo che seguì la prima guerra mondiale. Vedi a titolo di esempio, l'espressionismo tedesco e fra i suoi autori drammatici il più coerente, nella vita e nell'arte, a certi suoi principi fondamentali: Ernst Toller. Abbiamo qui in « Oplà, wir lieben » il diretto predecessore di Hugo delle sartriane « Mains sales », il protagonista Carlo Thomas che si rinchiuso lentamente nella sfiducia e nell'isolamento e finisce suicida in carcere come il protagonista di Sartre si fa volontariamente e per le stesse ragioni fucilare dai suoi ex compagni. Ancora in Toller nel « Masse mensch » troviamo il predecessore più diretto dell'Irene di « Europa '51 »: « Sonia Irene L., una Donna ». Essa dice simbolicamente, alla fine del quarto quadro: « Io m'abbandono — a tutti — m'abbandono... — Sparate dunque — non sono più dei vostri — Mi sento così stanca ». Parole che potrebbero essere messe in bocca a Irene nel finale di « Europa '51 » quando essa accetta, soprattutto per stanchezza la sua reclusione nella clinica per malattie mentali.

Così Rossellini ha smarrito in una problematica che supera l'esue possibilità, la sua dote migliore, quella di essere, magari frammentariamente, un narratore.

ALVISE SAPORI

Il film e la cultura del Mezzogiorno

(a cura di ANTONIO LUBRANO)

La cultura di questo Mezzogiorno è assiepata a Napoli senza criterio, per dispiegarla bisogna andarla a cercare a fatica tra le strade ed i vicoli più impensati giacché ogni uomo di questa fa vita a sé, vive separato dagli altri, senza "cenacoli". Ci siamo voluti chiedere quale posto cinema e narrativa occupano nel quadro che racchiude questa vasta problematica meridionale, quale rapporti si può stabilire tra il cinema e la letteratura visti in un ambiente sociale quale è il Sud d'Italia; quale contributo una narrativa meridionale potrebbe dare o ha dato al cinema, quale contributo i canti, le poesie, il folklore, la vita e l'arte in senso popolare e nazionale. Alla fine di questa paziente ricerca qualcosa è venuto fuori, sono testimonianze preziose di uomini che vivono in questa isola della cultura meridionale che è Napoli, isola di pregiudizi e di aperture, di gente vivissima e impegnata nel lavoro di ricerca e di studio. (N. d. R.).

LUIGI COMPAGNONE

Sono ignorantissimo di cinema, vado a vedere un film tre o quattro volte all'anno, e almeno tre su quelle quattro, ne esco disfatto. Ora, quando lessi il « Cristo si è fermato ad Eboli », mi illusi che i cinematografo ne avrebbe fatto tesoro, come s'usa dire. Traducendo in linguaggio cinematografico, cioè, la verità di quel libro, il cinema ci avrebbe potuto dare, finalmente, un Mezzogiorno autentico, antico e attuale, al di fuori delle colature e delle formulette di rito. Niente di tutto questo, invece.

Quel film non è mai venuto fuori, nessuno ci ha pensato. E domani o dopodomani, andremo a vedere un'altra delle solite « pizze », magari ci sarà dentro un Sud coi vicoli e i panni al sole, gonfi di presupposti sociali, ma senza alcuna « verità » poetica e storica. E il « Cristo » di Levi, in definitiva, continuerà a fermarsi sulle soglie delle sale di proiezione, ignorato da registi, da produttori e da farisei.

Luigi Compagnone è nato a Napoli il 1° settembre del 1915. Ha scritto « La festa », una raccolta di versi. Lavora da molti anni alla R.A.I. Fa il giornalista e collabora ai più noti quotidiani della penisola, dal « Messaggero » al « Giornale dell'Emilia », al « Secolo XIX », al « Mattino » di Napoli, dal settimanale « Giovedì » a « Il Borghese ». Editore Longanesi uscirà tra breve un suo libro di racconti.

ENZO FRASCIONE

Il cinema per le masse popolari meridionali è oggi essenzialmente una questione di cultura. Tale è l'importanza che esso assume nei loro interessi ed è proprio nella misura in cui il cinema italiano riesce a farsi interprete delle esigenze e dei sentimenti di queste popolazioni che va valutato il suo contributo al riscatto del Mezzogiorno, cioè la sua capacità di inserirsi attivamente nella vita stessa della gente del Sud.

Di qui l'allarme contro quelle forme di cinema che tendono a sfrut-

tare il consenso con forme di falso popolarismo e la necessità di rifarsi a quel filone di schietto realismo che si è così riccamente documentato dopo l'ultima guerra. Ed è in tal senso che va vista la questione della collaborazione letteratura-cinema, che insieme inserendosi in una realtà umana più vasta hanno possibilità vantaggiosissime di sviluppo e di reciproca influenza.

Enzo Francione è nato a Napoli nel 1929. Giovanissimo si è imposto all'attenzione del nostro paese come uno dei migliori disegnatori contemporanei.

AMEDEO MAJURI

Indubbiamente cinema e narrativa sono alleati l'uno dell'altra. Ma credo che il primo rispetto alla seconda abbia dato ben poco al meridione. Anzi bisognerà rimproverargli di aver dimenticato quella ricchezza di materiale esistente nel Mezzogiorno d'Italia, che potrebbe essere oggetto di documentari o di film di carattere storico e artistico.

Perchè il cinema, se vogliamo, ci ha dato del Mezzogiorno soltanto il quadro realistico della sua povertà, la visione della sua vita grama e triste, ha presentato il problema sociale di quella umanità che vive nelle nostre « aree depresse », per esprimerci in termini aggiornati.

Ma che si sia proposto il cinema il problema della cultura meridionale, io non ho notizia. A questo proposito ho dovuto osservare — come archeologo — che proprio Pompei non ha saputo fino ad oggi ispirare alcunchè di positivo alla cinematografia italiana. Escludendo naturalmente un grosso film storico (« Gli ultimi giorni di Pompei »), falsamente romantico, con il solito Vesuvio che incendia la città — e Pompei non fu incendiata ma sepolta dalla lava e dalla cenere; con la solita persecuzione di cristiani nell'Arena, — e Pompei non fu mai teatro di persecuzioni e se ci furono, tanto meno furono i cristiani le vittime. E passando — geograficamente — dalla costa del Levante e quella di Ponente, gli stessi Campi Flegrei, la cui vita culturale e artistica dal punto di vista storico fu forse di maggiore importanza, nulla hanno saputo ispirare al nostro cinema, pur offrendo materiale sfruttabilissimo, almeno per un documentario.

Invece il cinema si è limitato a fotografare l'abbondono, la vita di attesa del Sud, eleggendo i napoletani a rappresentanti, i quali d'altra parte sono gli attori più simpatici della scena umana; ma all'infuori di questo? Il cinema dunque, nel meridione ha ancora campo aperto per produrre cose migliori, solo che voglia accostarsi alla nostra e alla nostra gente con intenti più validi.

Per la narrativa il discorso cambia: oggi essa è giustamente attratta dall'interesse che scaturisce dal problema sociale, visto alla maniera neo-realistica. Nella sua cerchia si muovono infatti Prisco, Rea, Marotta, e se per ora non se ne discostano, contribuiscono comunque a tener alimentata la produzione culturale del Mezzogiorno.

Trovo però che la vita regionale del Sud manchi di un narratore. Togliendo Napoli che da sola ha una larga e vigorosa schiera di scrittori; perdonandomi le involontarie omissioni, Calabria, Puglia, Lucania, contano nelle file della loro cultura chi possa rivelarle? Fu un profugo politico illustre che ci narrò il piccolo mondo provinciale, la vita, le ansie della Basilicata (intendo parlare di Carlo Levi e del suo « Cristo si è fer-

mato a Eboli»); e fu Corrado Alvaro (calabrese) che ci iniziò alla conoscenza della gente d'Aspromonte. Ma egli emigrò come tanti altri, al Nord.

Sembra quindi che per gli scrittori meridionali, la documentazione di questo rinnovamento, di queste regioni che si trasformano bonificate dal lavoro degli uomini, di queste lotte politiche, di questi contrasti, di questo fermento che anima tutto il meridione, sembra — dicevo — che per essi valga meno dei temi «surrealisti» che vanno inseguendo.

Il Mezzogiorno mi pare insomma fatto più di eruditi, di umanisti, di sottili ricercatori che vivono una vita intima e solitaria, anziché di scrittori che facciano un poco partecipi gli altri delle loro conquiste spirituali.

Anche per questo il cinema trova forse qualche difficoltà a *farsi arte* nel meridione.

GENNARO PISTILLI

Non vedo come possa reggersi un rapporto fra cinema e narrativa meridionale, né per quale ragione si voglia cercare di stabilirlo. Da parte mia quindi, c'è totale incomprensione del problema posto dall'inchiesta.

A parte poi il fatto che sarebbe assurdo voler continuare a considerare il Mezzogiorno come un paese staccato da tutto il resto dell'Italia, il Sud non ha problemi di cultura e i suoi problemi sono quelli di carattere sociale che tutti conosciamo.

Che cosa possa fare il cinema per questo Mezzogiorno? Quale contributo possa dare alla sua problematica *materiale* che è miseria, abbandono, deficienze economiche, superpopolazione, mancanza di lavoro?

Forse un documentario.

Gennaro Pistilli, nato a Napoli, è uno dei più giovani e apprezzati scrittori di teatro. Nel 1952 vinse il Premio Ruccione. Ha scritto «Le donne dell'uomo», una commedia in tre atti.

ANTONIO PROCIDA

Se nella domanda posta si vuole intendere il contributo che la narrativa meridionale abbia già dato al cinema, non c'è che da rispondere negativamente: nel periodo iniziale del cinema italiano, quando le maggiori energie si trasferirono a Napoli, fu data di taluni drammi, o novelle, o romanzi del Di Giacomo, della Serao, di Roberto Bracco, una versione cinematografica. Ma si era ai primordi del cinema e quel linguaggio primitivo, e per giunta muto, non consentiva che uno schema esclusivamente mimico, privo d'ogni valore spirituale e, quindi, d'arte.

Se invece la domanda è rivolta al futuro, si comprende bene che la ricchissima narrativa meridionale potrebbe dare un notevole contributo al cinema. Nessuno, ad esempio, ha tentato sin oggi una versione cinematografica del *Paese di Cuccagna* di Matilde Serao, che è romanzo corale, dramma di un popolo, psicologia d'una razza, interpretazione sociale di un dato periodo storico. E un artista ambizioso potrebbe tentare l'impresa, specie nel clima neo-realistico che domina attualmente il cinema italiano.

Ma dal particolare non si può, certo, risalire al generale per affermare cose che non avrebbero senso. Non è possibile infatti, stabilire rapporti fra il cinema e la narrativa di un determinato ambiente, sia pure quello — così ricco di umanità — del nostro meridione. Soltanto l'artista, con la sua intuizione, può cogliere aspetti drammatici di un ambiente e darne una interpretazione. Che taluni registi abbiano di recente saputo cogliere la segreta nota d'un popolo e darpalpito d'arte ad un film, è la riprova — appunto — di questa affermazione. I tragici eventi del dopoguerra han potuto fare apparire il Sud — e segnatamente Napoli — fuori del *cliché*, spesso diffamatorio, quasi sempre superficiale, di cui, in passato, si è abusato per imbrattare chilometri di celluloidi; e questi nuovi fatti han portato artisti sensibili a cogliere e a tradurre in linguaggio d'arte aspetti particolari e corali, come han fatto Eduardo de Filippo e Castellani e qualche altro. Ma questo non può certo autorizzare a generalizzare: l'arte è fenomeno individuale ed interiore e ciascun artista sente nel suo intimo la ispirazione che dovrà condurlo alla unità Forma-Sostanza.

In quanto alla influenza che il cinema avrebbe avuto sulla narrativa meridionale non credo si possa rispondere affermativamente. I giovani scrittori meridionali di recente affermatisi in campo nazionale ed internazionale hanno attinto direttamente dal fosco quadro quadro delle vicende del dopoguerra; e certe date illuminano facilmente. Di qui, anzi, la immediatezza che ha segnato il loro successo.

Infine, circa l'apporto del cinema al « risveglio » meridionale non si può dare che una risposta assai generica e sotto un profilo di costume. L'arte è un fatto fantastico, individuale, interiore, e non può avere influssi sociali e morali.

Antonino Procida, napoletano, è il critico musicale del quotidiano « Il Giornale ».

AUGUSTO GENINA, CATTOLICO DIFFICILE

Quando in un cinema di Londra, in occasione della presentazione del suo film « Tre storie proibite » Augusto Genina vide ben sei ambasciatori seduti nelle prime file di poltrone, sentì un certo imbarazzo. Genina è infatti quello che si suol chiamare un « regista difficile »: egli non trascura occasione per ripetere di avere orrore delle formule fatte, si ribella a coloro che vogliono assegnarlo a questa o a quella « scuola », è sempre alla ricerca del cinema inteso come linguaggio di arte. Adesso, ad esempio, ha impiegato oltre un anno per mettere a punto il soggetto di « Maddalena », il film che nelle sue intenzioni dovrebbe costituire l'apice della sua lunga carriera.

Quando abbiamo chiesto a Genina come mai i suoi film attraversassero sempre periodi così lunghi e complessi di gestazione, ci ha risposto sorridendo: « Sono un regista che non lavora poco perché amo scegliere: voglio impadronirmi a fondo di un soggetto prima di realizzarlo ». Ed infatti tutta la lunga carriera di Genina appare come una continua « scelta ». Si può dire che egli abbia preso contatto con quasi tutti i differenti aspetti del cinema e che ogni esperienza gli sia servita per completare la sua personalità, conquistando passo passo quel suo stile tutto particolare che rifiuta ogni etichetta esteriore.

Genina aveva ventiquattr'anni quando nel 1916 si accinse a dirigere « Il sopravvissuto », ma già da tanto tempo il suo nome era entrato nel mondo del cinema con dei soggetti. Un anno dopo nasce la « Signorina ciclone », un film gaio, leggero, quello che oggi si chiamerebbe una commediola brillante. Ancora un film drammatico (« I due crocifissi ») seguito da uno grottesco (« La maschera ed il volto »). Si affaccia infine un nuovo genere con il « Cirano di Bergerac », uno dei primi film storici con a sfondo il seicento turbinoso e galante. Ma Genina, sempre irrequieto, cambia nuovamente strada e ci dà « Il corsaro », in cui è di scena l'avventura pura. Ancora un film « L'ultimo lord » e poi Genina sente l'impossibilità di continuare il proprio cammino senza affrontare delle esperienze radicalmente nuove, delle esperienze che traessero origine da un ambiente circostante completamente diverso. E prese la via dell'estero.

Dopo una breve parentesi in Germania, ecco Genina a Parigi. Nell'animato mondo del cinema francese egli trova il suo posto accanto ai René Clair, ai Marcel Carné, ai Marc Allegret. Siamo nel 1930 ed il cinema sono fa i suoi primi passi. Subito Genina se ne fa un entusiasta sostenitore, e con « Miss Europa » afferma la sua già notevole perso-

nalità. Lo scatenato « Non siamo più ragazzi » e poi « La gondola delle chimere », ambedue realizzati in Francia, danno a Genina la coscienza di aver superato il periodo acuto della crisi. Torna in Italia. Due film grandiosi « Squadrone bianco » e « L'assedio dell'Alcazar » confermano in Genina il regista delle grandi orchestrazioni, delle interpretazioni corali dei drammi umani.

E la storia della carriera di Genina è giunta così al suo capitolo più recente, capitolo che reca in testa il titolo di un grande film « Cielo sulla palude ». A Venezia il film ottenne trionfalmente il premio, ed è stato subito dopo tra i film italiani che hanno riscosso maggior successo all'estero. Con « Cielo sulla palude » Genina riconfermò la sua preferenza per i soggetti di ampio respiro drammatico, per il grido straziante dell'individuo che diventa grido dell'umanità.

Se è vero che le opere maggiori del cinema hanno una loro genesi complessa derivata da tutte le precedenti esperienze di colui che le realizza « Maddalena » dovrebbe trovare il suo posto logico proprio al vertice di questa storia di Genina. In un certo senso l'opera di questo regista è stata costantemente dominata dallo sforzo di conquistare un linguaggio drammatico per esprimere la vicenda dell'individuo con un'eco quasi corale. Parlandoci di questo film Genina stesso ci ha detto: « Non esagero definendolo un film molto importante, molto serio, molto impegnativo ed, in fondo, anche di impostazione abbastanza nuova. Problemi umani e problemi ancora più alti, come quello della fede, si urtano e cercano una soluzione. Anzi vorrei sottolineare proprio questo: non mi sono voluto limitare a porre dei problemi, ma ho cercato faticosamente di risolverli ».

La trama di « Maddalena » è certamente densa di interesse umano e drammatico. Il film è ambientato in un piccolo paese in cui esiste la tradizione di far vestire da Madonna un fanciulla del villaggio per rendere onore ad una Vergine miracolosa. Un uomo per sfregio a questo sentimento popolare, paga una prostituta perché indossi l'abito della Madonna. Così questa donna si trova al centro di una atmosfera di fanatismo religioso da parte del popolo, fanatismo che tocca il vertice quando una vecchietta la scambia per una apparizione miracolosa. Ma durante una scena drammatica fra l'ex-prostituta ed il suo protettore, il curato scopre la truffa e scaccia la donna. Questa si allontana dal paese ma si arresta ad una delle ultime case, in cui un bimbo è morente. Maddalena alza gli occhi ad un quadro della Ma-

donna e l'invoca esclamando: « Salvalo! Tu ed io sappiamo cosa voglia dire perdere un figlio ». Infatti questa ex-prostituta aveva avuto una figlia che le era morta bruciata durante una festa in onore della Madonna: di qui era venuto il suo rancore antireligioso. Ed ecco il miracolo si produce. Il popolo, osannando, riporta Maddalena in chiesa e la veste nuovamente da Madonna. Ma il protettore, esasperato, svela in pubblico la vera personalità di Maddalena ed il furore popolare esplode con un selvaggio linciaggio. Però il miracolo era veramente avvenuto e, svanita l'ondata di ribellione, coloro che hanno ucciso Maddalena ne sollevano il cadavere e lo portano ancora vestito con gli abiti della Madonna verso la chiesa. Ad essi si accoda la gente del paese, la processione inizia così.

Come si vede il soggetto è ricco di toni accesi ed il dramma si articola in una gran composizione corale. Ma al di là di questo aspetto quasi spettacolare, ci fa osservare Genina, esiste tutta una serie di problemi interiori, angosciosi e quasi allucinanti. Se da una parte il dramma assume l'aspetto imponente di problema di religiosità popolare, dall'altra parte si costruisce un dramma intimo della maternità, attraverso la presenza negli atti e nei pensieri di quello della bambina della prostituta morta un giorno accanto alla statua della Madonna. Genina nei film del periodo '36-40 mostrò un polso fermo nel trattare i films spettacolari, di massa. Con « Cielo sulla palude » fissò con occhio attento il dramma dell'individuo. Ora questo « Maddalena » lo impegna a trovare una formula più complessa che unisca il dramma di una donna alle azioni e reazioni di una folla.

Se Genina è un uomo « difficile » verso se stesso, lo è ugualmente verso gli altri. Così la scelta dei protagonisti di « Maddalena » è durata lunghi mesi ed è giunta solo in questi giorni alle sue ultime battute. Specialmente la ricerca della protagonista è stata faticosa, poiché era difficile trovare in una stessa attrice tutte le qualità che esigeva Genina. Su Marta Toren è finalmente caduta la scelta del regista. Pare che in suo favore abbia anche militato la considerazione che la Toren è stata ritenuta magnificamente fotogenica ed espressiva da Claude Renoir, che sarà l'operatore di « Maddalena ». Un altro attore che Genina si è assicurato è Gino Cervi.

Più complessa invece la scelta di alcuni attori francesi. Si fa con insistenza il nome di Charles Vanel, che ha avuto quest'anno a Cannes il premio per la miglior recitazione. Ad ogni modo Genina è in questi giorni a Parigi, ove sta anche occupandosi della versione francese di « Maddalena ». A questo scopo sta lavorando con Pierre Bost, l'autore di « Die a besoin des hommes » di « Le diable au corps » ecc. E contemporaneamente Genina trova anche il tempo di prendere contatto con i segreti tecnici del Gevacolor, con cui sarà girato « Maddalena ».

Genina che ha ora 61 anni, appare molto settimana il primo giro di manovella. Per sicuro di questo film cui darà fra qualche chi conosce il carattere di questo regista, sempre alla ricerca di un'esperienza artistica più piena, di un linguaggio più preciso, la sua fiducia giustifica un'attesa piena di interesse.

A. Z.

UMBERTO D.
di De Sica



EUROPA '51
di Rossellini





IL CAPPOTTO
di Lattuada



LA CITTA' SI DIFENDE
di Germi

CANNES 1953

IL FESTIVAL DELLA PAURA

di

EDOARDO BRUNO

Questa sesta edizione del Festival di Cannes, nata nel compromesso, nel compromesso si è risolta e conclusa. Partiti con l'idea di limitare al massimo la partecipazione dei film, che una giuria con poteri di preselezione doveva rigorosamente scegliere, si è poi finito con l'accettare tutti i film, brutti e belli, cercando con questo di non far torto ai Governi che avevano aderito alla manifestazione. Cocteau ha coniato per l'occasione il motto di « Festival della cortesia », ma in effetti poi la cortesia, ha ripiegato su altre considerazioni di natura « politica », non ultima delle quali una certa paura di far torto agli americani, che erano alquanto presi di mira in molte delle opere proiettate. Questo spiega, perchè allora più di un film sia stato scaricato nella premiazione finale, perchè ad altri sia stata resa vita difficile ed infine, perchè un bel documentario francese sia stato addirittura « proibito ».

Se vogliamo, lo stesso « *Salaire de la peur* », che ha avuto il Gran Premio prendeva a bersaglio certo sistema di vita americano, ma Clouzot, con un abile messa in scena, preoccupata di conseguire più gli « effetti » spettacolari che umani, ha ridotto tutto il film talmente ad un semplice fatto esteriore, da farne opera disumana e antisociale senza più motivi polemici. Invece decisamente polemico e « antiamericano », se si intende con questo aggettivo tutto un modo « politico » di pensare in termini di bomba atomica, di guerra fredda e di supremazia della paura, può essere considerato « *I fanciulli di Hiroshima* ». Il film, sul quale si erano avute prima ancora del Festival, varie richieste da parte del Governo degli U.S.A. perchè non venisse ammesso nella selezione ufficiale, è tra le opere più belle e semplici che ci siano venute da lontano Giappone: ma, come c'era da attendersi, è rimasto escluso dalla premiazione. Raccontato in maniera sommersa ha espresso immagini vive della vita giapponese, le immagini d'oggi, viste attraverso il dolore e il tormento del « giorno della bomba ». Non rientrano nello schema del film le polemiche e le opinioni sulle ragioni di questo o quel gesto. C'è solo il triste ricordo per la distruzione della « morte che continua », la distruzione di una città, di una casa, di una famiglia. Una didascalia iniziale chiarifica il concetto del film « Perchè mai più nel mondo sia impiegata la bomba atomica »: un ammonimento che la giuria del Festival non ha voluto tener presente, per paura di cadere nell'accusa di « antiatlantismo » o di qualche altra cosa di simile. La stessa paura che ha consigliato di apportare molti tagli all'intelligente film di Berlanga « *Bienvenido, Mister Marshall* », primo film-spiraglio nel grigio della pro-

duzione spagnola di questi anni, opera di non conformismo, spigliata, divertente, abbastanza realista. (Realista all'italiana, in un certo senso, almeno per certa semplicità di trama, di personaggi e di ambiente). Nella mente dei poveri contadini del luogo, del prete, del sindaco, l'America non è soltanto « il paese di Dio », è anche il paese Gangsters, dell'intolleranza razziale, dei comitati per le attività antiamericane, del Klu Klux Klan; tutto questo è detto su un tono farzesco, con le musiche che in una processione, ad esempio si trasformano nei suoni acuti del jazz: ma sufficiente ad alimentare una campagna *antiusa* e quindi molte scene sono state tolte via dal film o, almeno in parte, mutilate. C'era poi notificato da parte della Francia un bel documentario di media lunghezza di Alan Resnais intitolato « *Les statues meurent aussi* » che presentava una sintesi cinematografica dell'arte negra, dalle sue origini incerte sino alle sfumature più recenti: arte primitiva e al tempo stesso espressione matura di un popolo con una sua civiltà profonda, da rispettare e conoscere. Ma all'ultimo momento il film è stato proibito. Resnais appartiene alla schiera dei giovanissimi, è cattolico, ha collaborato a *Paris 1900* della Védres ed è autore, tra l'altro, del pregevole *Guernica* condotto sul dipinto omonimo del Picasso, contro la guerra aerea alle popolazioni civili.

Ma « *Les Statues meurent aussi* » non è stato ammesso in selezione per non urtare la suscettibilità americana, o di coloro almeno, che amano ancora oggi, vedere i negri rappresentati (come nel documentario *Remnants of a Stone — Age People* accettato in concorso) solo alla stregua di bestie curiose e selvagge!

Ecco perchè allora l'espressione di Cocteau « Festival della cortesia » appare inadatta ad esprimere il concetto di questa Manifestazione, piuttosto dominata, come dicevamo, dalla paura — in un senso giornalistico naturalmente, giocando anche noi sulle parole, sui « proibiti » del Festival, sui tagli, ed infine, sul premio dato appunto al « *Salario della Paura* ».

Ma il Festival non finisce qui, oltre ai film dei primi sette giorni, di cui ci parla Gadda Conti, ci sono da elencare altri film, altre opere di un certo valore.

« *Les vacances de Monsieur Hulot* » di Jacques Tati, è un'interpretazione critica della villeggiatura piccolo-borghese, una rappresentazione d'avanguardia di un minuscolo paesino di mare, onde, vento, su pochi metri di spiaggia. Ogni cosa è sotto l'oppressione del disco del giorno, continuamente suonato, cantato, fischiato: è un paesino come se ne incontrano tanti, una pensione « familiare » con i visi della gente sempre eguali, sempre identica la monotonia dei quindici giorni di sano riposo. Tati è arguto, di una arguzia tranquilla, sorride di tutto, è l'ingenuo che lascia il tempo che trova, ma è anche il poeta delle cose semplici, delle piccole disavventure di tutti i giorni. Per questo si appesantisce quando vuol fare il grosso gioco farsesco, per questo si raggruma ed imbruttisce quando si nasconde, ad esempio, dietro lo spettacolo dei fuochi d'artificio, concessione si capisce, fatta più per il pubblico, che per suo diletto. Suo diletto, sono le osservazioni minute, i personaggi convenzionali disegnati con arguzia, è la poesia del luogo malinconico, luogo di piccola villeggiatura: quattro case, una pensione e la tristezza della partenza, l'ultimo giorno già vicino all'autunno. Tati è regista e attore, come in « *Jour de fête* ». E' il silenzioso personaggio chiave, che interpreta tutti i fatti candidamente, che ama, soffre, e, in fondo, si diverte alle spalle del prossimo. La trama vera e propria non esiste. Esistono i motivi di *humour* e sulla scia di

questi, si potrebbe continuare per molto tempo. (A patto, però, di non ripetersi e di rispettare almeno, i tempi non lunghi della villeggiatura...). «*Heart of the Matter*», tratto dall'omonimo romanzo di Grahame Greene, diretto da George O'Ferral, è tra le opere migliori del festival, un film schietto, sincero, molto commosso attorno al dramma di Scobie, il maggiore di polizia, che si trova irretito in una romantica storia d'amore, che lo porta freddamente ad amare più il peccato che Dio.

Greene è uno scrittore cattolico che va a fondo a questi problemi umani, che scava dentro i personaggi, non dimenticando la natura umana del peccato, e la natura debole dell'uomo. Il romanzo da cui il film prende le mosse è molto più complesso, ogni personaggio viene interamente rappresentato e col personaggio il paesaggio — quest'Africa dura e legnosa, calda e deprimente, piena di insetti fastidiosi, di contrabbandieri, di spie.

Nel film c'è naturalmente tutto questo, ma è ridotto all'essenziale, è ridotto al nocciolo, nascosto quasi dietro i personaggi principali, Scobie Helen e Louise; il dramma è polverizzato attorno a pochi fatti, l'amore improvviso, romantico, la giovinezza incosciente di Helen. Il paesaggio, l'ambiente, il mondo, di contorno, dei contrabbandieri in lotta e dei personaggi della colonia inglese, vengono spesso dimenticati, trascurati: e in un certo senso, questo è il difetto del film. Ma i rapporti tra i due personaggi centrali, la tristezza spesierata di Helen, l'amore festoso, preoccupato, schivo, piegato nei rimorsi violenti e nei problemi dell'uomo con Dio, sono resi dal regista del film in maniera assai schietta, e rivivono sullo schermo, in altra forma, con la stessa affettuosa trepidazione che sulle pagine di Greene. Ragioni varie, commerciali forse, sicuramente di censura, hanno poi portato il regista a modificare la conclusione al dramma di Scobie che, perso Dio, ripiega al suicidio. Nel film il suicidio intenzionale viene materialmente trasformato in delitto, restando ucciso Scobie da un gruppo di contrabbandieri. Ma il suicidio meditato e pensato era già avvenuto in lui moralmente.

Barabbas era tra i film più attesi: tratto dal romanzo di Pär Lagerkvist (Premio Nobel) e diretto da Alf Sjöberg, il film avrebbe dovuto dare un migliore risultato proprio da un punto di vista espressivo e narrativo. Invece l'eccessiva preoccupazione formalistica che ha accompagnato il regista durante il lavoro, ha costretto uomini e fatti a muoversi in funzione di una calligrafia eccessiva, mentre la drammatica storia dell'uomo che ebbe salva la vita al posto del Cristo, si risolve in un banale pasticcio esteriore con insistenti richiami alla forma di un Welles e di un Dreyer.

L'India con *Awara* di Raj Kapoor, ha presentato una storia melodrammatica, inverosimilmente banale nello sviluppo, ma piena di buone intenzioni polemiche e di intelligenti soluzioni di racconto. Il regista, che è anche l'interprete del film, è un giovane pieno di buone idee, molto poco sintetico nella narrazione e prodigo di maniere «espressionistiche» alla tedesca e, in un certo senso (almeno nella sequenza a balletto di un sogno) alla «americana». Ma nonostante tutto è un film che si lascia vedere, disperato, mai noioso, si conclude con un messaggio finale, che denuncia l'ambiente sociale e la miseria come causa del travimento dei giovani. Abbinata interessante un altro film della selezione giapponese, *Gendai-Jin* (Quelli di oggi) un film diretto da Minoru Shibuya, contro la corruzione del dopoguerra in certi ambienti ministeriali di Tokio. Il racconto ha uno svolgimento prolisso e i casi esemplificati appaiono un po' troppo «particolari», sforzatamente melodrammatici. Ma l'ambiente di oggi, la vita,

i problemi di una famiglia di impiegati, risultano espressi assai efficacemente e il film ha valore, soprattutto per questo, per la sincerità e la schiettezza dei rapporti umani e attuali. Il Messico, dopo un modesto film di Gavaldon, *Las tres perfectas casadas* (*Tre mogli perfette*) che vuole rinnovare lo spirito moderno delle *pochades* borghesi di tipo francese, ha presentato un presuntuoso film di Fernandez *La red* (*La rete*) e un film di Bunuel «*El*» (*Lui*) sui quali vale la pena di intrattenersi.

Fernandez ha voluto lasciare il filone realista, nel solco del quale aveva saputo costruire opere piuttosto vigorose e robuste, assai vicine allo stile dell'arte figurativa messicana (stesso rilievo critico, stessa polemica sociale, stessa ingenuità narrativa) per una più facile vena lirica di dubbio effetto formale e di scarsa consistenza umana. Accentuando il lato melodrammatico, le sue storie cinematografiche si sono, così, sempre più allontanate dalla realtà — dai problemi della realtà sarebbe più esatto dire — per muovere inverosimilmente, uomini e donne sullo sfondo di un paesaggio di maniera. «*La red*» è il massimo sforzo da lui compiuto in questa direzione del tutto accademica, del tutto sterile dal punto di vista espressivo, perchè quel che c'era da dire nel film «o ad immagini», era stato detto, in un periodo ormai superato, dalla vecchia avanguardia francese. Poche battute di dialogo, una fotografia troppo decorativa e fine a se stessa e una antologia di inutili movimenti di macchina, caratterizzano la storia di una provocante fanciulla e di due uomini rivali se non in amore, almeno in desiderio. Il risultato non regge neppure da un punto di vista di esperimento e per questo, francamente, ci ha lasciato perplessi la decisione della giuria di assegnare un Premio — sia pure dato rilevando il merito della fotografia — ad un film così gratuito e falso.

Il film di Bunuel non è invece da sottovalutare. Pur imbastito su uno scenario vecchio stile, risulta interessante per certa imprevedibile logica del protagonista, — un pazzo isterico che tormenta la moglie sino al sadico desiderio — inattuato — di volerla tagliuzzare con una lametta Gillette. E' un film melodrammatico con toni e accenni di intelligente regia, e con un personaggio principale rappresentato con cura e precisione: la vecchia avanguardia e soprattutto il mondo che sottostava a l'*Age d'or*, ritorna qui, sotto varie spoglie; ma la rappresentazione, anche nei momenti migliori, resta come soffocata da una sceneggiatura appesantita da motivi troppo spuri da fare evidente contrasto con la «poetica» di questo sempre interessante regista. (La giuria così attenta alle sfumature (!) da attribuire un Premio persino al brutto *Duende y Misterio del Flamenco*, solo perchè ha intuito che sotto i brutti colori del cinescopicolor e le brutte riprese di danze spagnole si nascondeva «l'anima della Spagna immortale» — Ah Cocteau! — avrebbe potuto se non altro segnalare questa opera di Bunuel passata del tutto inosservata).

Della selezione italiana, ci si è già occupati abbondantemente nel numero scorso: qui vorremmo solo precisare i limiti entro i quali si muove *Stazione Termini*, limiti che De Sica aveva superato quando da *I bambini ci guardano* era passato a *Sciuscià*, a *Ladri di biciclette* via via, sino ad *Umberto D.* che, come ha scritto Bazin, è forse il più «rivoluzionario» film della scuola italiana; i limiti di una letteratura romantica, superficiale e non approfondita in senso psicologico, come quella che narra i casi di Mary e Giovanni, senza preciserne l'ambiente e — soprattutto — senza dirci in che modo il loro amore si sia potuto sviluppare e formarsi. Letteratura romantica appesantita dai cattivi dialoghi di Truman Capote, scrit-

torello troppo astratto e «sensitivo» per poter afferrare la sintesi dei dialoghi cinematografici. Il mondo di De Sica — personaggi e ambiente — per forza di cose è restato fuori, in margine alla storia: sono i piccoli volti anonimi che si incontrano in una stazione, sono i personaggi della piccola Italia, che lui vede con gli occhi dell'uomo borghese, con l'affetto per cose proprie. In questo senso è più importante la gente che passa e ripassa davanti all'obbiettivo, della stessa storia d'amore e al tempo stesso non importante al punto di poter giustificare da sola il film, che rimane una parentesi sbiadita, sorretta solo in virtù di un mestiere eccellente, e di una commozione sincera che ha guidato il regista soprattutto alla fine, quando nei pochi minuti che restano i due giovani amanti non hanno più parole da dirsi: per questo il momento migliore del film resta quella caduta del protagonista alla fine, sui marciapiedi del treno caduta banale che risolve, nella sua umana semplicità, il dramma d'amore.

Di *Magia verde*, che ha ottenuto uno dei premi internazionali del Festival, poco da aggiungere a quanto ha scritto Carancini nello scorso numero; il giornale di viaggio costruito da Gian Gaspare Napolitano alla maniera dei suoi racconti, inventando favole splendide di uomini, fatti e personaggi reali, resta la migliore sorpresa del Festival. Il «suo» Brasile è l'invenzione più poetica che sia apparsa sullo schermo; quel festoso ballo della Macumba, l'accorata storia del cercatore di caucciù, il meraviglioso sposalizio nel villaggio con quelle spinte dello sposo alla sposa, suggerite evidentemente da una sensibilità quasi «napoletana» di quella gente. Immagini vive, precise — ottimo lavoro di Mario Craveri — colori pastosi, fantastici come nel gioco delle cascate con la luce dell'iride confusa nel cielo.

Questo, in breve, il riassunto di un Festival, di anno in anno più scialbo, nel quale non mancano tuttavia i buoni incontri, anche se questi si fanno sempre più casuali ed involontari.

EDOARDO BRUNO

IL MULINO

RIVISTA MENSILE DI ATTUALITA' E CULTURA

Il N. 16 (febbraio 1953) contiene fra l'altro:
 FRANCESCO COMPAGNA: Problemi e prospettive di politica liberale — FIER
 LUIGI CONTESSI: Arte e Apologia politica (a proposito di Pablo Neruda) — GIAN
 LUIGI ROSA: «Dante e Balzac» — NICOLA MATTEUCCI: Sugli studi intorno
 all'«Encyclopedie» — NELLO AJELLO: I settimanali umoristici — Completano il
 fascicolo: Discussioni e Libreria.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: VIA MONTEBELLO 8-B — BOLOGNA
 C. C. P. 8/12926

Abbonamento annuo L. 600 - Estero il doppio
 Ogni fascicolo di 48 o 64 pagine Lire 60

SETTE GIORNI A CANNES

di

PIERO GADDA CONTI

Dei tre film italiani presentati al sesto festival di Cannes uno solo era in prima mondiale: *Magia Verde* di Gian Gaspare Napolitano. Date le accoglienze freddissime che ebbe la *Provinciale*, e quelle incerte, inferiori al merito, che suscitò *Stazione Termini*, si può dire che una lieta sorpresa l'abbiamo avuta solo da questo ampio reportage, costruito in modo da apparire come una collana di racconti avventurosi. Esso è veramente qualcosa di schietto e di riuscito. Si riferisce, con la magia del colore, alla strenua spedizione organizzata da Leonardo Bonzi per attraversare, per la prima volta, le zone più sconosciute della giungla brasiliana e boliviana, fino agli altipiani delle Ande, congiungendo Rio a Lima con mezzi automobilistici. Macchine due, uomini quattro: e dodicimilacinquecento chilometri di percorso. I principali racconti riguardano: un duello tra due serpenti; una danza di negri brasiliani, la « Macumba » con significati magici; la presentazione di una sorta di eremita della foresta; il guado di mandre di zebù, con la morte crudele di una giovenca attaccata da voracissimi pesci « piranas »; la vita e la fine di un cercatore di caucciù, vinto dalla malaria; infine cerimonie nuziali tra gli aymara, discendenti degli antichi Incas, presso le rive dei grandi laghi, tra le Ande, a 3.800 metri sul mare. Poi c'è una spettacolosa presentazione delle cascate dell'Iguazù e ci sono studi sulla fauna e la flora della giungla. Temi interessantissimi e sconosciuti, colori freschi, intonati, precisi e un abile montaggio fanno del film una testimonianza preziosa. F' stato uno dei più caldi successi di un festival, nel suo complesso, piuttosto scialbo.

Le due settimane di proiezioni, — troppe: si è arrivati a dare quattro lungometraggi al giorno! —, si erano inaugurate col numero uno della selezione francese: « *Le salaire de la peur* » di Clouzot, che poi apparve subito anche in Italia col titolo di *Vite Vendute* e che ebbe il Gran Premio. Il nostro pubblico, quindi, già lo conosce. Il film è stato girato in Francia, nella Camargue, presso le foci del Rodano: errore fondamentale. Non si può fondare una storia di questo genere sul falso: ed il falso si sente, anche se il paesaggio è un po' truccato. Il racconto è di una forza feroce, che arriva ad un malsano sadismo, ma contiene sguarci di grande cinema. Penso però che questa avventura lineare (un viaggio pericoloso di due automezzi) dura troppo: la prima parte, lenta e afosa, potrebbe ridursi con vantaggio ad una rapida presentazione dei tipi. Il film comincia insostanza con la partenza dei due automezzi: si tratta di portare della nitroglicerina, attraverso un percorso di centinaia di chilometri, ad un campo di pozzi petroliferi. Un pozzo (come accadde l'anno scorso anche in Italia, a Cortemaggiore!) ha preso fuoco e, per spegnerlo, occorre una violenta esplosione. In un villaggio di disperati, Las Piedras, fabbricato di sana pianta nella Camargue, la gente non anela che a mettere insieme i dollari necessari per potersene

andare, a qualsiasi costo. L'offerta di questa impresa rischiosa, in cui si tratta di prendere un sacco di soldi o crepare, trova subito una ressa di domande d'ingaggio. Il film segue i quattro prescelti, uno solo dei quali, impersonato da Yves Montand, arriva al pozzo e riceve anche il salario dei morti: quattromila dollari; circa tre milioni di lire. Inebriato dal successo, riparte, oramai senza il mortifero carico a bordo, per tornare verso la sua ragazza. Come impazzito si mette a piroettare col camion, al suono di un valzer della radio e finisce in un burrone, con l'assegno. Morale: quattro personaggi e quattro cadaveri. (La mortalità media è stata elevata, nei film di questo festival...).

La requisitoria anti-americana, del tema è palese: la pittura di una società che riduce alla disperazione e costringe dei poveracci a mettere all'asta la propria vita per un pacco di dollari. Il film è potente, ma non evita il melodramma, come nel motivo del biglietto del metrò di Place Pigalle, che ricompare, in mano al morto, nella inquadratura finale. Sulla forza di certe sequenze è impossibile non convenire: si resta pur con la impressione che il realismo dei nostri film sia assai più sano e più veritiero. Sullo schermo francese c'è troppo spesso un sapore corrotto e letterario, anche quando si vorrebbe, come in questo caso, far parlare i nudi fatti.

Nella prima settimana gli Stati Uniti avevano tre film: «*I confess*», «*Peter Pan*», accompagnato da «*Water Birds*», di Disney e «*Lili*» di Charles Walters. Il primo, di Hitchcock, è stato una franca delusione. Il tema è una trovata: far sì che il confessore di un assassino appaia autore del delitto. Egli si troverà, dunque di fronte al drammatico dilemma di passare per un delinquente, pur di non tradire il segreto confessionale. Il sacerdote è Montgomery Clift: che doveva riapparire sullo stesso schermo, pochi giorni dopo, in *Stazione Termini*. Per complicare la faccenda, già abbastanza tesa, — ma, ad Hitchcock, la tensione non basta mai —, si sono aggiunte amorose faccende: il sacerdote che era stato quasi fidanzato colla attuale moglie di un uomo politico canadese — (siamo a Québec, nella zona, quindi, francese e cattolica) —, ed era stato visto assieme a lei, dopo la guerra, dall'assassinato. Questi aveva minacciato un ricatto, la donna era accorsa dal prete a chiedergli consiglio: tutto ciò narrato da Ann Baxter, in piena innocenza, alla polizia, offre un movente di più per sospettare del sacerdote... Penserà poi il vero assassino, sparando sulla propria moglie quando essa sta per svelare tutto, a tradirsi. E si finisce, come in «*Stage fright*», con una sparatoria, in un teatro vuoto.

«*I confess*» è un brutto, artificioso e falso film, ben eseguito e ben recitato. Ann Baxter vi si conferma una delle più intelligenti attrici di Hollywood.

Sentimentale e dolciastra storiella in technicolor è «*Lili*» di Walters, centrata attorno alla ballerina francese Leslie Caron, che era presente allo spettacolo con Mel Ferrer, suo innamorato e burattinaio, nel film. La trovata sta in questo: che la fanciulla, una povera orfanella smarrita, trova un posticino nella compagnia di saltimbanchi e giocolieri in cui lavora il suo pretendente. La fanno discorrere, dalla platea, colle marionette. Ed è così che avvengono, per «interposto burattino», le scene d'amore... Poi ci sono sogni danzati, fino al lieto fine. Un film da cassetta e ben fatto, più che da festival. (Ma è un fatto che i festival stanno diventando dei luoghi d'incontro e delle fiere del noleggino, assai più che delle mostre d'arte).

Del «*Peter Pan*» non saprei che dire di nuovo. Siamo alle solite: Disney si ripete ormai costantemente; questi prodigi di pazienza e di tecnica ormai mi lasciano freddo. Assai più mi interessa la nuova serie dei

Disney dal vero: «Le meraviglie della natura». A questa appartiene il nuovo medio-metraggio «*Water birds*».

Dedicato agli uccelli acquatici, è, ancora una volta, una meraviglia di indiscrezione nel cogliere la vita di questi animali con una freschezza ed un brio incantevoli. Nella seconda parte certi accenni a ritmi rallentati, che già facevano capolino qua e là, diventano una vera «sinfonia per immagini», comandata dalla seconda rapsodia ungherese di Listz. L'effetto spettacolare è travolgente, ma l'arbitrio di un tale modo di procedere mi irrita. Si era partiti colla onesta illustrazione di usi e costumi naturali: per ricerca ed ossequio, dunque, di verità. Il fare uno scherzo visivo-ritmico, prendendo a pretesto i medesimi uccelli acquatici, può essere divertente, ma violenta del tutto la loro vita reale, che era ciò che ci si voleva far conoscere. Si crea, dunque, un equivoco: un ibridismo, anche estetico. La seconda rapsodia di Listz *danzata ornitologicamente* io la presenterei a se stante: come una bizzarria, che è, anche, un «tour de force» di bravura.

I motivi antiamericani, annunciati fin dalla serata inaugurale dal «*Salaire de la peur*», sono variamente ricomparsi ben altre tre volte; con un film giapponese «*I figli di Hiroscima*»; uno austriaco, (che però si prende gioco imparzialmente anche degli altri tre occupanti alleati) «*Primo aprile, anno duemila*»; ed uno spagnolo. E' stato una rivelazione, perché è il primo film iberico divertente, e narrato con scioltezza, che si sia veduto in questi anni. Si intitola «*Benvenuto, Signor Marshall!*» ed è una satira degli aiuti americani all'Europa, oltre che della credulità degli abitanti di un paesotto rurale della Vecchia Castiglia. Questo serpeggiare di scherzose, o amare, polemiche sul conto dei nostri amici d'oltre Oceano ha costituito un motivo ricorrente e piccante, di questo festival.

«*I figli di Hiroscima*» racconta il ritorno alla città, che, per prima nella storia del mondo, ebbe la tragica esperienza della bomba atomica, di una maestrina che vi aveva vissuto fino a qualche giorno innanzi il fatale 6 agosto 1945. Sette anni sono trascorsi da quell'apocalittico mattino, che vide arsa l'intera Hiroscima in un baleno, e trecentomila vittime abbattersi al suolo al soffio ardente della bomba. La ricostruzione di questo attimo è di una terrificante efficacia. Ora la maestrina vuol visitare le famiglie dei bambini divenuti ormai ragazzi, che erano stati suoi allievi: e trova, dovunque, nei corpi piegati e nei cuori spauriti, le tracce non sopite di quel mortifero giorno. Come motivo di collegamento c'è la storia di un suo antico domestico, accecato dalla bomba e divenuto un vecchio mendicante, e del suo nipotino, che ha perduto entrambi i genitori e che, alla fine, la giovane donna porterà via con sé. Per il suo soggetto questo è un film indimenticabile, e contiene anche passaggi di grande, dolente delicatezza: come il matrimonio di una ragazza, che la bomba ha sciancato, e la vita di una giovane sposa, che la bomba ha reso sterile. Il pubblico, quel giorno, sfollò pensoso dal palazzo del festival...

Poche parole merita, invece, il film comico austriaco «*Primo aprile, anno duemila*», per quanto il punto di partenza nasca da una polemica perfettamente legittima: si immagina che, nel duemila, il trattato di pace coll'Austria non sia ancora stato firmato e che quel giorno, come pesce d'aprile, il governo austriaco (che si dice abbia finanziato il film), dichiari di averne abbastanza e si rifiuti di pagare le spese di occupazione. Da queste premesse nasce un breve sviluppo di casi, narrati con cattivo gusto orripilante.

PIERO GADDA CONTI

Il teatro della piccola Sheba

di

FRANCIS KOVAL

Tra i critici cinematografici e gli appassionati di cinema è ancora diffusa l'opinione che un film non debba mai essere mero teatro fotografato.

A questo proposito io stesso ho dovuto criticare alcuni film ed affermare che vi è da rammaricarsi quando il cinema — invece di sviluppare completamente le sue illimitate possibilità ed i suoi mezzi peculiari — vive semplicemente di idee prese a prestito e segue la strada convenzionale della tradizione teatrale.

In questi ultimi anni, però, ho dovuto rivedere la mia posizione, in special modo da quando registi come Alf Sjöberg con il suo « La Signorina Giulia », Elia Kazan con « Un Tram chiamato Desiderio » e Benedek con « La morte di un commesso viaggiatore » hanno provato che anche un lavoro teatrale filmato può divenire altamente cinematografico e raggiungere un alto livello artistico.

Ed è ora la volta del quasi sconosciuto regista americano Daniel Mann che ripete lo stesso fenomeno con « Come Back Little Sheba » (adattato dalla commedia di William Inge) che ha meritatamente ricevuto a Cannes il « Prix International du Film Dramatique ».

E' veramente meraviglioso quanta drammatica forza e genuino interesse egli abbia potuto tirar fuori da questa semplice storia di una famiglia americana di media condizione — una storia priva di azione, di fascino o di quegli elementi che a Hollywood sono comunemente considerati indispensabili per il successo di un film.

« Little Sheba » è solo una cagnetta che si è allontanata dalla casa periferica della Signora Delaney, due mesi prima che abbia inizio l'azione del film, ma il senso di perdita irreparabile sentito da questa donna e rivelato in maniera commovente da certe sue esclamazioni occasionali: « Come back little Sheba! » è sintomatico della attitudine di lei di fronte alla vita. E' ovvio che essa non ha niente altro nella vita su cui concentrare il suo interesse che le reminiscenze della sua gioventù ed il desiderio di apparire agli occhi del marito desiderabile come era stata all'epoca del loro fidanzamento. Ma essa non è capace di concretare nemmeno questa ambizione perchè, nel suo scoraggiamento, manca dell'energia necessaria per mantenere almeno una apparenza di lindezza e rispettabilità. E' ovvio che questa desolata situazione, aggravata da un marito che è un alcolizzato guarito (o più esattamente, quasi guarito), ha le sue radici nel passato di questa coppia senza figli e « borghese » fino alla depressione. E' tutto merito del regista non essere caduto nella tentazione di spiegare la problematica dell'infelice ménage attraverso una serie di retrospettive — una facile soluzione che molti avrebbero adottata senza esitazione, spogliando così di senso e forse di sincerità il racconto. Dopo tutto, non tutti possono usare questo convenzionale

e antico mezzo così immaginativamente come un Sjöberg o un Benedeck. Ed in tal caso è molto più saggio resistere alla tentazione, come ha fatto Daniel Mann...

Qui la tragedia del chiropodista Doc Delaney che troncò le possibilità di diventare medico sposando una ragazza di classe sociale inferiore e allontanandosi dalla sua facoltosa famiglia, ci è rivelata come lo sarebbe stata in teatro: la deduciamo dalle allusioni contenute nel sottile e ben costruito dialogo. Contro ogni aspettative teorica, questo metodo incita una intelligente immaginazione molto più di quanto farebbero dettagliati figurativi, e risulta così più interessante nella fine.

La squallida atmosfera della casa trascurata, dove l'infelice marito deve esercitare una pazienza quasi sovrumana, è dipinta con pochi agili tocchi sottolineati da una piana ed agile fotografia.

Contro questo arido sfondo i conflitti emotivi della gioventù -- la prima esperienza erotica della studentessa Maria, la pensionante di Doc Delaney -- stabiliscono un forte contrasto ed allo stesso tempo offrono un interessante parallelo con il passato dei due coniugi.

Le reazioni totalmente differenti con cui marito e moglie si accostano ai problemi della ragazza ed alle sue difficoltà, portano ad una tensione gradualmente crescente e ad un clima drammatico nel quale il tormentato Doc Delaney ritorna all'alcool. Questa crisi è così potente nel suo realismo crudo che l'ultimo rullo del film, ovviamente costruito per dare al pubblico la soddisfazione a buon mercato usualmente offerto dall'«happy ending», ha poca importanza.

E' quasi ovvio che il film può perdere molto attraverso il doppiaggio. Infatti a Cannes piacque molto di più a coloro che potevano seguire il dialogo con le sue sottili sfumature di modi di dire prettamente americani, che a quelli che dovettero ricorrere ai sottotitoli. Ed appunto come riflesso sorprendentemente realistico della vita della classe media in America, il film sarà maggiormente apprezzato da coloro ai quali la scena dell'azione è familiare.

Ma la cosa migliore di questo film è la recitazione degli attori.

Shirley Booth che non è una attrice cinematografica ma interpretò la parte della Signora Delaney sul palcoscenico di New York, per anni, prova qui chiaramente che il vero talento può con facilità colmare la differenza esistente tra la recitazione teatrale e l'interpretazione davanti alla macchina da presa.

L'equilibrata e misurata recitazione del suo compagno Burt Lancaster è ancora più sorprendente in quanto la maggior parte del pubblico lo conosce solo come gangster, avventuriero, eroe di cappa e spada e quindi non si aspetta di vederlo apparire in un ruolo di carattere che richiede principalmente intuizioni psicologiche ed espressioni insolite per lui.

Quando ho detto al principio che con questo film Daniel Mann ripete quasi l'esempio di alcuni altri famosi registi, ho usato di proposito la parola quasi perchè, malgrado le sue grandi e incontestabili qualità «Come back little Sheba» non raggiunge la stessa classe artistica di «Miss Julie» e «Death Of A Salesman». Il materiale è trattato forse con minore immaginazione, e una certa esitazione ad abbandonare le tradizioni teatrali turba un poco l'effetto totale.

FRANCIS KOVAL

CONTRIBUTI ALLO STUDIO DEL NEOREALISMO

Giorgio Narducci con il suo articolo pubblicato nel numero scorso nell'Antiacademia, ha aperto una polemica assai viva sul neorealismo. Polemica che per noi era già conclusa nel senso almeno che ci rifiutavamo — come spiegavamo in nota all'articolo stesso — di replicare ancora una volta alle sue ovvie accuse. Ma quelle accuse esprimevano — al di là delle stesse intenzioni del Narducci — un orientamento politico contro il nostro cinema « realista », oggi abbastanza diffuso, per cui valeva la pena portarle a conoscenza, per la discussione, ai nostri lettori. L'articolo in questione ha provocato una vera reazione di lettere, articoli, note polemiche, interventi che stanno a dimostrare — se ce ne fosse bisogno — della vitalità del nostro cinema. Per questo, facendo nostro il desiderio di molti — iniziamo questa nuova rubrica aperta a tutti i lettori — sulla quale si possa fare liberamente, giorno per giorno, il punto sul cinema, si possano discuterne le posizioni, comprenderne gli orientamenti. Contributi allo studio del neorealismo, sarà dunque una palestra viva di operosità e di incontri (N. d. R.).

Replica a un "discorso",

di L. CUSSINI

L'articolo di Giorgio Narducci richiederebbe come facile replica una serena ed obiettiva disamina dei principali films italiani appartenenti alla corrente neo-realista, ma il far ciò non sarebbe che un inutile ripetersi su quanto è già stato scritto e riscritto in decine di giornali e riviste da eminenti critici e studiosi. Per nostra fortuna il cinema neo-realista italiano si è ormai imposto all'attenzione di tutto il mondo come un fatto culturale di tale importanza che non potranno essere certamente i Narducci, né tampoco le denigrazioni di certi attuali dirigenti politici ad intaccarne la validità etica ed estetica per farlo apparire come una esiziale manifestazione artistica di un periodo travagliato in cui gli uomini, « perduto il ben dell'intelletto » si davano anima e corpo al « materialismo » per realizzare opere « sovvertitrici » o quante meno non costruttive, diffondendo in tal modo un senso di sfiducia tra gli italiani rendendoli refrattari ai doverosi richiami di coloro che avendo assunto la totale responsabilità politico-amministrativa della nazione, pretendono dalle classi meno abbienti obbedienza, rispetto e... pazienza, molta pazienza.

La principale accusa, se ho ben capito, sollevata dal Narducci nei riguardi del neorealismo italiano è quella di un congenito marxismo che partendo dal « tenue umanitarismo socialista » di « Sciuscià » e « Ladri di biciclette », attraverso l'esaltazione della lotta di classe re « La terra trema », culmina nella « interpretazione marxista dell'uomo e della sua storia » ne « Il sole sorge ancora » di Vergano. Poi vi sono le accuse di immoralità e di immoralità essendo il neo-realismo « miserabile spiritualmente », il « disprezzo di Dio », « la compiacenza pornografica delle case di tolleranza », l'atto blasfemo di Carmela in « Due soldi di speranza » (grazioso invece nella sua innocente spontaneità, perchè quel gesto, lungi dall'essere « disprezzo per il simulacro dell'Immacolata messa al cantone », dimostra al contrario un primitivo ed innato rispetto di una contadina semianalfabeta per le cose religiose. E' ovvio che le borghesi infedeli di Steno e Monicelli non commetterebbero mai una simile azione perchè, per fare all'amore con i loro amanti più o meno occasionali, alle sagrestie preferiscono la morbosa clandestinità di certe « chambres à coucher »: ed infine — nota il Narducci — il termine dell'esistenza dei personaggi dei films neo-realisti sarebbe la pancia piena poichè il loro unico problema è quello del pane quotidiano, non cogliendo mai in essi « un momento di spiritualità, un anelito verso Dio, una favilla di Fede ».

Evidentemente Giorgio Narducci ha un'idea molto vaga del realismo, oppure pretendeva che il nuovo-realismo si manifestasse in termini del tutto diversi dal realismo, magari, che so, in una forma propagandistica di chiara impostazione religiosa che invitasse alla speranza nella sopportazione, un neo-realismo, insomma — mi si perdoni lo sproposito — conservatore.

Dice bene Francesco Bolzoni quando afferma che gli artisti italiani del dopoguerra hanno scoperto la crisi nell'ambiente. E che avrebbero dovuto fare i De Sica, Rossellini, Lattuada, De Santis, Visconti, Germi, Castellani, ecc., per rappresentare quella crisi

se non vedere e costatare, e denunciare ciò che avevano visto e costatato rispettando quella fedeltà oggettiva che li aveva guidati nelle loro indagini di carattere oltretutto realistico, psicologico? Perché dunque addossare ad essi la responsabilità della carenza di « un anelito di Dio » nelle masse popolari italiane, nel Ricci di « Ladri di biciclette » e nel Ntoni de « La terra trema », se quell'auspicato anelito in esse non è palese al punto da essere posto in risalto prevalendo, per diverse ragioni che qui non è opportuno esporre, una forte coscienza marxista? Ma è proprio il caso di prendersela con quei registi se sulle classi lavoratrici italiane — per essere più espliciti — ha più influenza Di Vittorio che Gedda? Se l'unico precipuo problema dei lavoratori italiani è quello di assicurarsi quotidianamente il pane ai loro figli a volte senza riuscirci? (Altro che pancia piena!). L'immoralità ci sarebbe, a parer mio, se questo problema non venisse affatto dibattuto e fosse considerato del tutto marginale.

Ma — lascia intendere il Narducci — quell'anelito poteva e otrebbe essere introdotto in qualche opera come un invito, un'esortazione... Ma in tal maniera, nell'inserimento cioè « ad usum delphini » di certi sentimenti non sentiti, di certe intime manifestazioni inesistenti, si sarebbe caduto nell'artificioso, nell'equivoco, e lascio immaginare con quali perniciose conseguenze per la dignità non del cinema italiano, ma del realismo italiano, che è tutt'altra cosa. (E non facciamo confusione col verismo stecchettiano e preverghiano, il positivismo dille ottocento e il naturalismo di Zola e Maupassant).

Si provveda a procurar lavoro all'operaio Ricci, a render meno dura la vita al pescatore Ntoni e al pensionato Umberto D., e allora si potrà parlare di un realismo socialmente ottimistico. De Sica e Visconti (come altri registi) hanno denunciato delle lacune sociali: hanno, come si suol dire, messo il dito sulla piaga. Ad altri spetta il compito di sanare. Ma oggi, alla distanza di anni, quei films sono ancora attuali purtroppo, e quei personaggi vivono ancora e si fanno odiare non perché infondano « nella società un motivo rivoluzionario, una riscossa » (ché la conclusione di quei films non è certamente una conclusione marxista o quanto meno ispirata alle direttive di certi partiti cosiddetti rivoluzionari), ma perché rimangono quali fastidiosi interpreti delle impellenti necessità di una vasta classe sociale sacrificata e costretta ad un regime di vita che porterebbe alla disperazione popoli di altri paesi civili.

Onore dunque a quei registi italiani che nel meraviglioso afflato poetico hanno saputo realizzare opere non immorali e nemmeno denigratorie (come qualcuno ha osato insinuare), ma testimoni del nostro coraggio di guardare in faccia alla realtà, sfuggendo le ipocrisie e quella falsa retorica del « tutto va bene » che per troppo tempo aveva caratterizzato il nostro cinema durante il famigerato ventennio, o l'altra retorica della speranza nel soprannaturale che si vorrebbe caratterizzatrice del periodo attuale, contribuendo nel contempo a ridar lustro alla nostra cultura.

In quanto all'ennesima errata asserzione del Narducci, cioè quel presunto calcar di orme da parte del neo-realismo italiano di « quella sorta di simbolismo decadente che è il realismo socialista » è doveroso precisare che di realismo socialista, in Italia, non se ne è ancora fatto e non c'è stato nessun tentativo di farne. Semmai, se vogliamo fare un parallelo con certi generi letterari, potremmo definire il nostro neo-realismo cinematografico un realismo critico-borghese quale è dato a riscontrare in alcune opere di Balzac, Dickens, Gogol, Maupassant (a proposito della pretesa illustrazione acritica del vero rilevata dal Narducci nel naturalismo di alcuni scrittori francesi fra cui il Maupassant, lo pregherei di rileggersi più attentamente, di quest'ultimo, « Boule de suif », per esempio, oppure « Il vagabondo »).

LUCIANO CUSSINI

Prima sconfitta del cinema italiano

di I. POLIMENI

L'intervento sul neorealismo di G. Narducci, credo che non sia stato, per molti di noi appassionati di cinema, un fulmine a ciel sereno. Già da parecchio tempo e da più parti il problema del « caro estinto », come lo chiama Bonicelli, è stato posto all'attenzione del pubblico italiano. Oggi è lo stesso pubblico che approfondendo la propria educazione cinematografica vuole esprimere direttamente un giudizio che possa essere valido. Così Filmeritica sull'Antiaccademia, ha sentito la necessità di accogliere proposte e giudizi di semplici spettatori; giudizi ruovi sul cinema nuovo, critiche sincere, coraggiose affermazioni di libertà da ogni conformismo.

Non so se il Narducci, inviando il suo articolo, abbia pensato troppo alle esigenze e alla funzione di una tale rubrica o non piuttosto, convinto di avere scritto qualcosa di definitivo, pregustata la gioia di suscitare uno scandalo.

Ora lo scandalo c'è stato, il dibattito s'è aperto e, a questo punto, c'è solo da augurarsi che non si chiuda troppo presto.

Mia prima intenzione, pensando di rispondere al Narducci, sarebbe stata quella di ribattere punto per punto le sue affermazioni; mi sono sforzato di trovarle, ma non sono riuscito che ad isolare frasi prive di nesso logico che messe insieme vogliono gridare una sola cosa: «C'è uno iato tra forma e contenuto, voi critici di sinistra parlate di contenuto e battete le mani a «Umberto D.» mentre criticate «Il cappotto»; ora è proprio il materialismo che ha rovinato i vostri film da «Roma città aperta» a «Due soldi di speranza»; voi questo non lo avete capito ed andate da una nuvola all'altra credendo di aver da fare con l'umanità». E' tutto quello che riusciamo a capire mentre il discorso precipita verso la frase più bella, più interessante, più originale del pezzo: «Il neorealismo non è morte, è nato morto».

E' chiaro che a tutto questo non si può rispondere direttamente senza correre il rischio di cadere in una polemica vuota di risultati; la nostra critica non sarà dunque contro il Narducci, ma contro il malcostume politico di destra e di sinistra volto a stroncare o ad osannare l'opera cinematografica solo perchè accoglie un determinato contenuto.

La critica del neorealismo si è divisa da tempo in due correnti: nella prima stanno i nomi maggiori del cinema nostro, gente di diversa sensibilità e di varia provenienza politica; c'è un Aristarco, un Rondi, un Chiarini, tanto per citare i maggiori, e tutto un movimento di riviste di altissimo valore culturale, da «Cinema nuovo» a «Film-critica» alla «Rivista del cinema italiano»; nella seconda corrente, tutti gli scontenti che non vogliono mostrare «i panni sporchi», tutti i nostalgici del buon tempo antico che hanno visto con orrore sostituirsi nel film ai volti di cera e alle case di cartone, le rovine vere della guerra e il dolore dell'uomo.

Purtroppo oggi è questa seconda corrente che si trova in una posizione di centro; il neorealismo, raggiunto il vertice con «Due soldi di speranza», entrato in una fase di palese involuzione non riesce più a ritrovare se stesso.

Pure se si vuol credere alla fine del neorealismo non vogliamo credere alla fine di tutto il cinema italiano, si giustifica così l'atteggiamento di alcuni critici italiani che alla programmazione di «Stazione Termini» hanno gridato al «capolavoro». Ci siamo lanciati così alla riconquista della fiducia del mondo e siamo andati a Cannes. I Francesi che l'anno scorso ci avevano tributato tutti gli onori per «Due soldi di speranza» e «Umberto D.» si sono mostrati delusi dall'ultimo film di De Sica. In una dichiarazione a «Cineuropa» il regista di «Stazione Termini» aveva detto: «Questo ultimo film era una mia necessità, necessità di cimentarmi in un lavoro che dimostrasse chiaramente che non vi è in me una fossilizzazione in un dato tema. Cannes dirà l'ultima parola».

Il passaggio del neorealismo alla nuova produzione ci sembra ben scandito da due articoli di G. L. Rondi sul Festival di Cannes. Quello dell'anno scorso si intitolava: «Un cappotto italiano», quello di questo anno: «Il grande vinto». Può essere solo uno spunto quello che oggi ci offre il più cattolico ed intelligente dei critici italiani che torna ancora una volta a dimostrarci l'esistenza di indubbi valori di poesia e verità nelle opere migliori del nostro cinema che ha solo un nome: «neorealismo», noi crediamo che sia qualcosa di più.

E' significativo che l'allarme e l'invito di riprendere la lotta non in nome di nuove formule ma ritornando al realismo, venga proprio da un cattolico, si ricollegli alla fede di Zavattini in un cinema che non tradisca i suoi fondamentali motivi, metta in luce la nuova esperienza degli otto giovani registi che stanno girando, in nome del più elementare documento umano, gli episodi di «Amore in città».

La via non diversa, forse soltanto un po' più difficile, più ardua a ripercorrersi una volta che la si era abbandonata; ad essa vorrà ritornare il regista italiano di oggi che ha costruito già opere di realismo e poesia, il nuovo di domani che, dal contatto diuturno con la realtà, la vita, il caso umano, trae gli spunti per una dimessa ma intensa rappresentazione di un mondo concretamente vicino.

Per concludere, le parole di G. L. Rondi ci sembrano le più sincere e coraggiose: «Solo guardando alla verità con lo stesso animo puro con cui vi guardarono nel '45 e poi nel '48 e poi nel '50, i poeti del nostro tempo potranno salvare se stessi e il nostro cinema».

ITALO POLIMENI

CRISI, COME CRISI DI IDEE

di

FRANK BAMPING

Comincia a diventare veramente monotono sentirsi ripetere di anno in anno che l'industria cinematografica inglese è nuovamente in uno stato di crisi. Le crisi sono, come dire, connaturate al sistema stesso e alla struttura economica di una industria. Ma oggi, la crisi veramente minacciosa di cui ci si preoccupa, ha tutt'altre ragioni da quelle precedenti. Il ritardo nel raggiungere l'accordo sulla continua funzionalità del piano Eady ha costretto i produttori a posporre la produzione fino a quando non si fosse raggiunta una sistemazione: la scadente organizzazione del cinema ha avuto anche il suo effetto negativo sugli incassi dei film: si dice pure che i bassi incassi siano dovuti anche alla concorrenza della televisione ed al fatto che le proiezioni stanno diventando sempre più un passatempo. Ma se tutto questo è vero, non bisogna trascurare che le cause principali della crisi sono di diversa natura, sono soprattutto da ricercarsi nella crisi delle idee.

I film che sono stati recentemente prodotti e quei titoli sono stati solamente annunciati per la produzione futura, rivelano una grande mancanza di comprensione delle esigenze del pubblico. I migliori film inglesi che furono prodotti durante la guerra e nell'immediato dopoguerra, furono realizzati da produttori che si sentivano in contatto con il pubblico. Oggi l'assenza della realtà dal loro mondo è sbalorditiva, nonostante la situazione sia oggi difficile come a quel tempo. L'aver dimenticato la realtà per girare in *studio*, è una delle caratteristiche più evidenti di questa crisi. La sperimentata formula di *Which We Serve* (1942) è stata ripresa in *The Cruel Sea* (1953) e in *The Malta Story* (1953); e di nuovo il successo di *The Way to the Stars* (1945) ha influenzato *Angels One Five* (1952) e *Appointment in London* (1953). Più recentemente *The Net* (1953) un film sugli aeroplani supersonici ha fatto seguito rapidamente al grandissimo successo ottenuto da *The Sound Barrier* (1952). In ciascuno di questi casi, però, il film originale fu di gran lunga superiore al suo successore nel quale veramente mancava quella convinzione e quell'originalità propri dell'originale.

L'uso evidente di una « formula » è tuttora sorprendente soprattutto nei *thriller* inglesi che sono veramente troppo numerosi per elencarli. In questi lavori, più facilmente che in ogni altro genere, appare evidente che gli autori hanno trovato la loro ispirazione direttamente rivolgendosi ad altri film di analogo soggetto. Il risultato di questo ripetersi dei soggetti ha, come conseguenza principale, la produzione di film in serie.

Fu proprio per spezzare questo cliché che questi stessi autori per i loro primi film, lasciarono il chiuso degli studi per andare con il popolo incontro a nuove e più avanzate posizioni sociali, ispirandosi per le loro vicende alla vita vera; e il *treatment* che essi diedero ai nuovi soggetti portò loro il successo e fu per il cinema inglese un evento importante.

In realtà c'è da rilevare anche che, a parte la crisi dei film inglesi e alle gravi difficoltà che il produttore deve affrontare nella scelta dei soggetti drammatici, attualmente sia in U.S.A. che in U.R.S.S. quantunque per ragioni completamente differenti, è viva una crisi vera e propria nell'arte drammatica. La soluzione di questo problema sia in quello che ci riguarda particolarmente sia per quello che riguarda gli altri paesi non è dunque affatto facile e semplice.

Un modo, comunque, per uscir fuori dalle nostre difficoltà ci sarebbe eliminando quella incapacità di osservazione della vita e ritornando a quella freschezza di stile e obiettività di visione, che ha appunto caratterizzato in passato alcune delle più belle produzioni inglesi.

FRANK BAMPING

SCHEDE CRITICHE

(a cura di RUDI BERGER)

Vite vendute

Se finora nel giuoco di Henri Georges Clouzot vi furono ancora delle carte coperte, « Vite vendute » (*Le salaire de la peur*) pone fine ad ogni possibile equivoco. Non è che il regista de « Il Corvo » avesse nascosto fin dall'inizio della sua carriera la predilezione per l'indagine spietata, per lo spassimo crudele. La « cattiveria » dei suoi personaggi, le atmosfere desolanti furono le molle essenziali su cui questo regista aveva fatto affidamento sin dal suo primo e sensazionale successo. Però tanto ne « Il corvo » quanto nel successivo « Legittima difesa », e persino nella « Manon », pur con quel finale in cui la passione aveva assunto alterazioni dichiaratamente patologiche e subito atroci accostamenti, dietro alla famosa « crudeltà » c'era una tale volontà di dire e di raccontare, una tale sfrenata ambizione di rappresentare un quadro più vasto, un ambiente, tutta una situazione ed un'atmosfera contingenti, che alle compiaciute concessioni verso il gusto dubbio, a certi colpi non troppo corretti sembrava lecito perdonare, in omaggio alla foga indubbia, all'entusiasmo del narratore che della sua spregiudicatezza aveva fatto una virtù. Con le *Salaire de la peur* per contro, il regista ha decisamente passato il segno: liberamente ispiratosi all'omonimo romanzo di Georges Arnaud, Clouzot pare questa volta sedotto unicamente dal gusto del terrore, oltre che dalla pittura opprimente e fantasiosa di un ambiente fine a se stesso, in cui si dibattono passivamente individui di disparata origine, ormai privi di ogni possibilità di recupero. Unico anelito dei quattro protagonisti principali di « Vite vendute » è quello di uscire da quell'inferno, un immaginario paese equatoriale, un Guatemala selvaggio e arso, mentre soltanto insufficienti accenni ci spiegano come e perché essi sono capitati in quel luogo maledetto: il giovane corso Mario, il bandito Joe proveniente da Parigi, il tedesco « Bimba » scampato ai nazisti, e lo italiano Luigi, muratore tisico.

Si sbaglierebbe se si scambiasse per realismo l'aspra descrizione di tali figure e delle loro peripezie, poiché si tratta semplicemente di tipi rientranti semmai nel « cliché » del romanzo d'avventure e non di personaggi nel vero senso del termine, anche se talvolta i loro discorsi sono puntualizzati da non poche *boutades* d'un certo effetto il cui sarcasmo potrà essere da qualcuno scam-

biato per profondità, anche se la figura di Luigi è quella che ha spesso una maggiore comunicativa ed è assai ben tratteggiata da Folco Lulli. Convenzionale d'altronde e schematica è pure la descrizione dei rapporti tra Mario e la ragazza indigena (Vera Clouzot), che sembra abbia più che altro la funzione di favorire l'ultimo dei tanti pezzi di bravura del film. Quei quattro uomini, dunque, per uscire da quel debilitante luogo perduto, accettano un incarico disperato: un pozzo di petrolio in fiamme potrà essere spento soltanto con un carico di nitroglicerina: bisognerà trasportare l'esplosivo attraverso un territorio selvaggio irto d'ogni genere di ostacoli. I nostri quattro eroi, per il compenso di 2000 dollari a testa, saranno i camionisti della pazzesca impresa. Già il loro arruolamento offre l'occasione al regista di sottolineare il più possibile la crudezza degli egoismi, la ferocità degli istinti, la tensione dei nervi. Basti dire che per essere prescelto a questa missione di morte, Joe non esita ad eliminare alla spiccia un rivale che gli è stato preferito. Dal momento in cui i due camion col loro carico terribile si mettono lentamente in moto, cercando di evitare il minimo sobbalzo che potrebbe risultare catastrofico, il film trova la sua ragione d'essere, o almeno quella ragione per la quale Clouzot evidentemente l'ha concepito: una continua, ossessiva ricerca dello spasimo, una tortura fisica e morale che non ha più pause. Da quando le ruote del camion hanno iniziato il loro primo giro, protagonista del film è soltanto il terrore; in principio è soltanto uno stato d'animo che si trasmette dall'uno all'altro e che è dettato dalla situazione base. E psicologicamente si tratta dell'annotazione più acuta quando, nella notte, il già tracotante Joe abbandona il volante e sosta sul margine della strada, piegato su se stesso dal panico. Poi, l'accumularsi degli episodi angosciosi assume la frenetica voluttà del collezionista. Non appena superato fortunatamente un ostacolo, se ne presenta uno nuovo, ancora più agghiacciante. Pur ammirando la bravura del tutto eccezionale ed il virtuosismo d'un regista che sa creare la tensione dove e quando vuole, non si può fare a meno di notare la fredda ricerca dell'effetto a tutti i costi (si pensi per esempio alla sequenza del tavolato marcio sospeso sul precipizio e sul quale i camions dovranno manovrare), il meccanico sovrapporsi di fatti paurosi. Il più efficace di questi brani è senza dubbio

quello del brillamento della mina per smuovere un blocco enorme che ostruisce il passaggio, sequenza davvero forte e contenuta allo stesso tempo, ma anche qui il regista non ha esitato a caricare la dose, anche qui ha voluto aggiungere sensazione a sensazione, con quei sassi che dopo l'esplosione precipitano e si fermano a pochi centimetri dal carico micidiale, di fronte al viso terrorizzato del bravissimo Charles Vanel. Poi, dopo l'improvvisa morte di Luigi e di « Bimba », saltati in aria, Clouzot dà sfogo ai suoi istinti più discutibili, nella spaventosa sequenza della pozzanghera di nafta, dove Mario, al volante, passa sopra il corpo di Joe senza esitare, spezzandogli la gamba, pur di continuare. Non so che cosa è più ripugnante in tale orrendo brano: il cinismo del personaggio, che pure sarebbe intenzionalmente il personaggio più « simpatico » dell'avventura, assai bene interpretato da Yves Montand, oppure il compiaciuto sadismo del regista che indugia a lungo sul massacro, su quella maschera e quel corpo straziato, quasi inghiottito dal viscido fango nero. Ad ogni modo è qui, ed ancora nel seguito, che Clouzot svela le sue vere aspirazioni, che delimitano enormemente la portata dell'opera stessa: risulta cioè nel modo più esplicito che non gli interessa minimamente perché quegli uomini, o meglio quelle larve d'uomini, ancora soffrono e muoiono; si dichiara soddisfatto di mostrare che soffrono e muoiono. La rappresentazione più disgustosa e terrificante della morte appare come lo scopo del film, scopo ancora una volta affermato clamorosamente nel finale, ultimo pezzo da « brivido » orchestrato in modo straordinario con un montaggio incrociato serratissimo, che mostra alternativamente la ragazza di Mario che attende gioiosamente il suo ritorno danzando un valzer, e Mario stesso che alla radio del suo camion ode questa musica, e ne imprime l'ondeggiamento al veicolo, sempre più ampio e vertiginoso, finché il camion urta il parapetto e precipita giù per il burrone. E l'ultima inquadratura spietatamente insiste sul volto sfigurato e sanguinante di Mario, l'unico che ha superato la prova dell'impresa senza che per questo gli sia data la possibilità di goderne il compenso. Un film, dunque, che a modo suo e indirettamente, è anch'esso un segno della nostra epoca; un brutto segno, poiché sotto la maschera della spregiudicatezza ci si abbandona alla pittura dell'orrido, senz'ombra di pietà e di interesse vero per l'uomo, con freddo e deliberato calcolo sollecitando istinti non confessabili.

Ali del futuro

Molti film sono stati fatti sull'aviazione, in tempo di pace ed in tempo di guerra; pochi

però quelli dove il tema non sia stato scelto soprattutto per esteriori effetti spettacolari, o peggio, per i consueti scopi propagandistici. Perciò poteva meravigliare il fatto che il film *Breaking the Sound Barrier* (titolo originale de « Ali del futuro ») fosse affidato alla regia di David Lean, reduce da ben diverse esperienze delle quali l'esempio più illustre è costituito da quelle d'ordine intimista e psicologiche del noto « Breve incontro ». Marginalmente, e poi non tanto marginalmente, quelle esperienze sono state tuttavia utili anche nei riguardi di « Ali del futuro », il cui soggetto di Terence Rattigan unisce al tema degli aerei supersonici un conflitto appunto psicologico. Si sa che in soggetti di tale specie i punti cardinali sono inevitabilmente gli stessi: da un lato l'invitato di turno i cui interessi possono, a vostra scelta, concentrarsi sull'ideale scientifico o su quello patriottico; dall'altra parte vi sarà sempre la quietà e pacifica felicità coniugale. A ben guardare, questi stessi cardini sussistono pure, con varianti, in « Ali del futuro ». L'importanza sta comunque in quelle varianti, o meglio ancora nel tono lindo, privo di parole o atteggiamenti melodrammatici, in una parola nel pudore con cui una figlia reagisce al fanatismo (un fanatismo ben inteso inglese e quindi padroneggiatissimo ma tanto più esigente) d'un famoso costruttore di aerei. Anche se non ci fosse l'avviso che il film è di David Lean, anche se non vi fossero la controllata ed assai bella interpretazione di Ralph Richardson (il padre proprietario della fabbrica), e quelle composte di Ann Todd (la figlia) e di Nigel Patrick (il marito), sarebbe ugualmente chiaro che questo film proviene dall'Inghilterra. Starebbero a dircelo le esatte descrizioni dell'aeroporto e della fabbrica, il gusto del particolare tecnico, quel piacere del documentare che è alla base del cinema inglese e che, se non troppo insistito e pedante, forma il suo fascino e la sua dignità. Il film non cede quasi mai in una abusata retorica dell'ideale scientifico, ma con graduale passaggio psicologico rende perfettamente accettabile la soluzione, non alterando ma anzi arricchendo l'autenticità e l'umanità dei personaggi. David Lean è cioè riuscito in questo piccolo miracolo: ad una conclusione più che ossequiosa alla regola che vuole il sacrificio e la rassegnazione — non c'è film del genere che non anteponga nella sua soluzione il dovere (o l'ideale) all'amore o comunque all'interesse privato — ha saputo evitare il fastidioso tono moraleggiante della lezione etica. Almeno, mi pare, perché sia nella vita che in arte, sono assai sensibile alle lezioni etiche che mi danno sempre un enorme fastidio, e mi lasciano molto scettico. Nel film di David Lean non l'ho però avvertita. Credo quindi che è davvero un regista rispettabile.

RUDI BERGER

La propaganda e l'esportazione

Il costante e crescente sviluppo della nostra attività produttiva, dopo avere sensibilmente modificato la situazione del mercato interno, doveva necessariamente portare in primissimo piano il problema dell'esportazione. L'evoluzione del pubblico che ha ormai dimostrato come non vi sia più posto se non per una produzione di alto livello artistico e spettacolare, impone oggi uno sforzo produttivo di tale entità che sarebbe impossibile ammortizzarlo in un solo mercato.

Ecco perchè l'ANICA si è da tempo preoccupata di organizzare una vasta politica di esportazione, con un piano organico di penetrazione a cui ha fortemente contribuito il successo delle competizioni internazionali e l'attività propagandistica dell'**Unitalia** soprattutto attraverso i brillantissimi risultati delle settimane da essa organizzate.

Nel 1952 l'industria cinematografica italiana, forte dei successi conseguiti, si è presentata a tutte le manifestazioni internazionali: l'Unitalia ne ha curato sempre l'organizzazione e la pubblicità inviando direttamente sul posto propri rappresentanti:

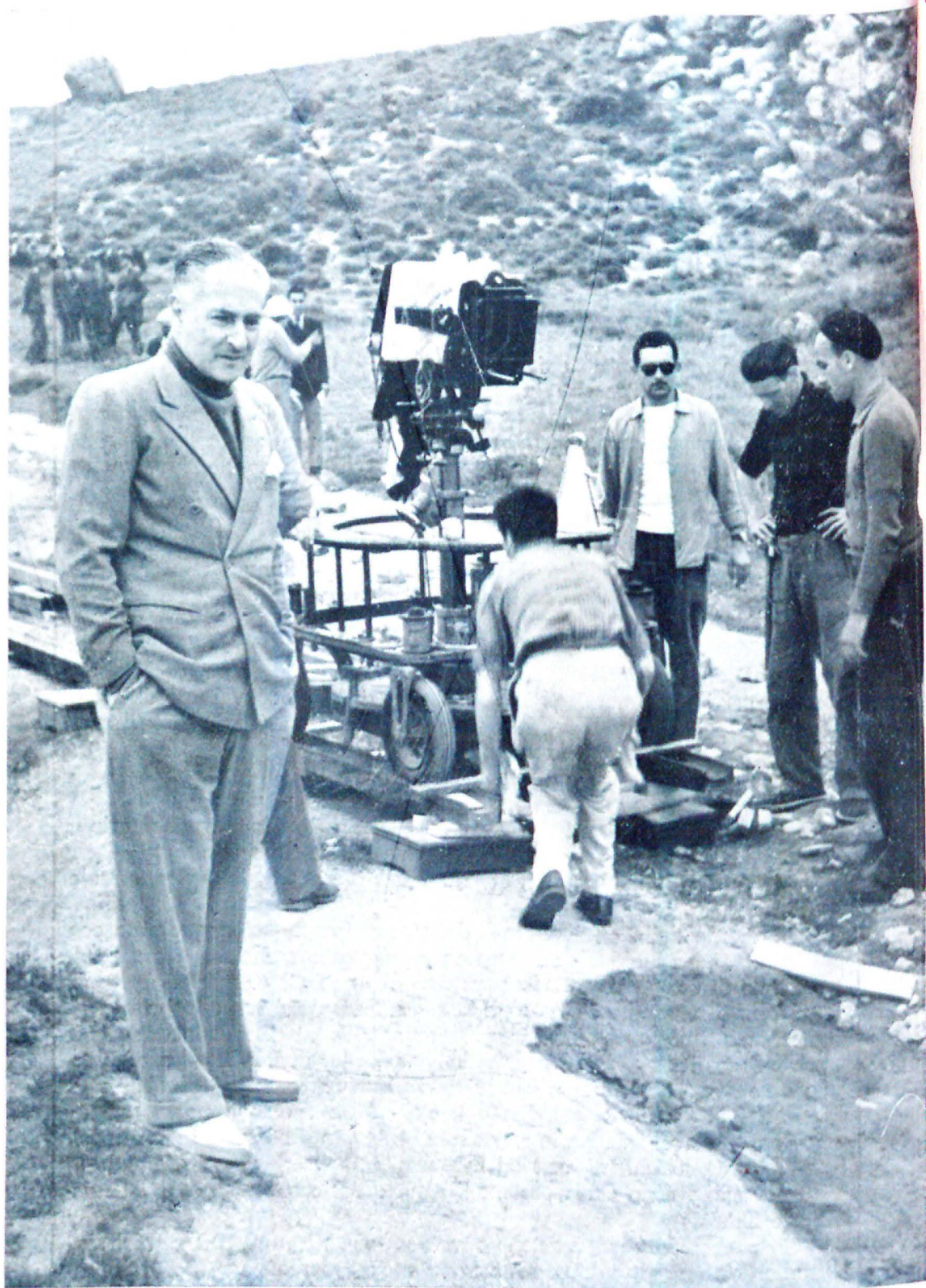
- a) **II. Festival di Punta del Este** (10-13 gennaio);
- b) **I. Festival dell'India** (24 gennaio - 5 marzo);
- c) **V. Festival del Film di Cannes** (23 aprile - 10 maggio);
- d) **II. Festival di Berlino** (12-25 giugno);
- e) **VI. Festival di Locarno** (3-12 luglio);
- f) **V. Festival del Film d'Arte di Edimburgo** (12 agosto - 7 settembre);
- g) **XIII. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia** (20 agosto - 12 settembre) ed i Festival minori del Documentario d'Arte e del film per ragazzi (8-18 agosto) per i quali per conto della Presidenza, l'Unitalia ha curato anche la selezione.

Oltre alle manifestazioni minori di:

- Bruxelles (14-20 maggio) al **II. Festival del film turistico**;
- Mannheim (16-21 maggio) alla « **Settimana del film Documentario** »;
- Heidelberg (17-25 luglio) alle **Giornate d'Arte Cinematografica**;
- New York (28-30 novembre) al secondo festival del documentario d'arte.

— La serie delle « **Settimane** », dello scorso anno ha avuto inizio con quella di Londra (15-22 giugno), in un paese quanto mai difficile per il collocamento di un prodotto cinematografico che non sia di marca anglosassone; anche in questa circostanza tuttavia il successo ottenuto ha ben ricompensato il notevole sforzo organizzativo. L'Unitalia ha collaborato alla realizzazione della manifestazione di **New York**; essa infine, ha organizzato altre due « **Settimane** », quella di **Knokke-Le-Zoute** (15-30 luglio) e di **Losanna** (24-30 ottobre), chiudendo il ciclo dello scorso anno. Serate di gala sono state organizzate in **Francia** (a Parigi), in **Jugoslavia** (a Belgrado), **Sud Africa** (a Johannesburg) ed infine in **Turchia**, dove nei giorni 15-16 e 18 novembre sono stati presentati, con particolare solennità, ad Istanbul, tre film.

Gli sviluppi di questa azione hanno già dato i primi risultati nel rendimento del nostro prodotto su nuovi e vecchi mercati, ove per altro saranno compiuti decisivi sforzi attraverso un apposito organismo commerciale: l'UNIEF, recentemente costituito.



Il regista Augusto Genina inizierà quanto prima per la Titanus la lavorazione del film «Maddalena» con Marta Toren. Operatore sarà Claude Renoir specialista per le riprese in technicolor. Leggere nell'interno della rivista notizie più particolareggiate.