

LA SETTIMANA CINEMATOGRAFICA

GRANSONI A PERUGIA

La stagione del cinema sembra avere inizio con l'accensione delle polemiche sul neorealismo. Alcuni fatti recenti hanno dato esca, da un lato, al rinfocolarsi di odii teologici e confessionali, dall'altro ad un grido di allarme, accorato e sincero. Gridano gli interessati a noi: «Il neorealismo è morto o perche non era nata, è morto perché portava in sé il peso di un triste equivoco. Il neorealismo è morto a Venezia, o i film italiani sono annegati nella mediocrità senza averne il merito».

A costoro già è stato risposto, da più parti. Lo è stato detto che la critica non è un'attività di neorealismo italiano, quello che si batteva ancora negli studi la sua battaglia economica ed ideologica per andare avanti. Lo è stato detto che Venezia era proprio il segno della crisi antirealistica della tendenza che, per combattere i livelli nuovi del cinema, creava il proprio spazio di propria fine. Ma oggi il problema si ripropone urgente, da una tribuna nuova, e felicemente produttiva, da quella dei Circoli del Cinema, i cui rappresentanti si sono riuniti a Perugia in una «Settimana cinematografica» dal grande interesse culturale.

Si può dire che i Circoli del Cinema rappresentino oggi una felice selezione del pubblico cinematografico. Non sono più, per la massima parte, gli organismi avanguardisti e ideologici che anelavano alla visione delle raffinate, squisite ed impudenti esercitazioni surrealistiche o dei ritmi astratti, ma cercano nella cinematografia di tutti i Paesi quello che vi è di utile, di produttivo, di capace di rapidi germogli.

Da questa settimana particolare deriva una capacità di analisi non indifferente. L'analisi compiuta a Perugia, con Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, riguarda soprattutto problemi di estetica, di problemi di critica. Il largo contributo di discussione, di approfondimento e di esperienza portato da tutti coloro che sono intervenuti nel dibattito, ha condotto ad alcune interessanti conclusioni o per lo meno ad accordi su alcuni punti fermi, che possono riuscire di grande utilità alla battaglia per il rinnovamento e per la vita stessa del cinema italiano.

E innanzitutto motivo di riflessione e di insegnamento il fatto che il cosiddetto «cinema puro», il «cinema d'arte» nel senso di determinati e nobilitati, è stato sostenuto nei manifesti di camuffati. La discussione è di sempre portata su un cinema sociale, su un cinema educativo, su un cinema utile alla società.

Su questo si è avuto un punto d'incontro tra critici di diverse tendenze, in quanto alla situazione internazionale. Ed è opportuno notare che il punto di incontro si è avuto proprio nell'opera di un marxista, di Antonio Gramsci, e nelle sue enunciazioni di lotta per una nuova cultura. Gramsci accennava, da marxista, alla «questione di Croce»: «Poeta non genere poesia; la paragonarsi non ha luogo; si richiede l'intervento dell'elemento maschile, di ciò che è reale, passionale, pratico, morale. I più alti critici di poesia americana, in questo caso, di non ricorrono a letterarie, ma, come essi dicono, di «rifare l'uomo». Rifatto l'uomo, rinfrescato lo spirito, sorta una nuova vita di affetti, da essa sorgerà, se sorgerà, una nuova poesia». L'elemento maschile, chiariva Gramsci, è la storia, la attività rivoluzionaria che crea l'uomo nuovo, cioè nuovi rapporti sociali.

E a coloro che avanzavano dubbi sul «gretto contentuismo», di una eventuale impostazione marxista del problema estetico del cinema, ecco di nuovo Gramsci a rispondere: «Non si può negare che dire, per essere esatti, che si lotta per un nuovo contenuto dell'arte, perché questo non si può pensare astrattamente, separato dalla forma... Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale, che non può non essere intimamente legata ad una nuova intenzione della vita, fino a che essa non diventa un nuovo modo di sentire e vedere la realtà».

Discutendo di estetica e di metodo critico si è parlato dunque, a Perugia, di Gramsci e della lotta per una nuova cultura, per una nuova società, si è parlato di un cinema al servizio della storia, si è parlato cioè di problemi vivi e fertillissimi, perché legati alla nostra vita nazionale. Ed è qui che si ritorna al discorso che facevamo all'inizio, contestando la mente del cosiddetto neorealismo italiano. Il neorealismo italiano non può essere morto perché è parte integrante della lotta per una nuova cultura. Il neorealismo italiano non muore finché si pone dialetticamente in contrasto con il conformismo, e cioè con l'antistoria. Se Vittorio De Sica proseguirà a svolgere in Umberto D il programma di analisi della società italiana iniziato con la cronaca di Ladri di biciclette o con la favola di Miracolo a Milano, il suo cinema sarà vivo. E lo sarà quello di Visconti se, in contraddittorio, si rivolge visuale, il suo ritratto dell'uomo sarà tanto ve-

to quanto l'epico La terra trema. E lo sarà quello dell'esordiente Carlo Lizzani se nella Resistenza di Achtung, banditi! troverà gli stessi motivi di ispirazione che il Mezzogiorno affamato ha offerto ad un suo bel documentario. Se invece questo non avviene, se l'artista dimentica di essere tale soltanto finché un condottiero ambivalente lo legghi alla realtà, allora viene l'involutione, ecco la crisi. E' consolante che molti siano d'accordo, oggi, su queste premesse. Ma queste premesse sono tali che non viene investita tutta una concezione della vita e del mondo. Tutti siamo d'accordo, diceva Barbaro a Perugia, per un cinema che faccia andare avanti l'uomo, contribuisca al suo arricchimento e non alla sua rovina. E qui veniva l'esempio calzante: il cinema «autenti mutandis» è come l'Europa attuale, tutti dobbiamo essere d'accordo perché venga impiegata per il progresso dell'uomo, venga impiegata per aprire il corso di nuovi fiumi, per bonificare i deserti, e non per la distruzione dell'umanità. Se siamo d'accordo, vuol dire che siamo d'accordo per la pace, contro la guerra.

TOMMASO CHIARETTI

A CONFRONTO I PROGETTI DELL'URSS E DEGLI USA

L'atomica interdettata solo con il piano sovietico

La dichiarazione di Molotov del 6 novembre 1945 - Le proposte americane I sei punti dell'U. R. S. S. per il controllo e la messa al bando dell'arma

Ogni qualvolta si sente parlare di necessità della messa al bando della bomba atomica, la stampa occidentale che si muove nell'ambito di una guerra di propaganda contro i propri governi, ripete la solita litania; che l'interdizione dell'atomica sarebbe auspicabile ma che è colpa dell'URSS, che non ha accettato di poter realizzare, data la opposizione sovietica all'installazione di un controllo internazionale anche sul proprio territorio.

Confrontiamo dunque i piani, anzitutto e in fretta, per un controllo internazionale dell'atomica e cominciamo con il riferirci a quanto il 6 novembre 1945 Molotov, ad appena quattro mesi dal lancio della bomba atomica su Giappone, affermava: «Il segreto atomico, come qualunque altro segreto scientifico di vasta portata, non può essere di lunga durata e la scoperta dell'energia atomica non deve servire a spostare il gioco delle forze nel campo della politica internazionale». «L'atomica è un problema internazionale, ha trasformato in profeta quelle parole dell'allora ministro degli Esteri sovietico, sulla base della scoperta dell'energia atomica, il controllo internazionale del gioco delle forze nel campo della politica estera. Buona parte dei fatti americani, dalla dottrina di Truman al Patto Atlantico, si fonda sul suo fondamento negli accordi internazionali formulati durante la guerra, con l'illusione di poter raggiungere certi fini di potenza con la minaccia della forza atomica. Già alle prime sedute della Commissione per l'energia atomica presso l'ONU (giugno 1946) vennero presentati il piano americano di controllo, detto «Baruch», dal nome di chi per primo lo espone, e quello sovietico. Nella sua formulazione definitiva, il piano Baruch prevede la costituzione di un'Autorità Internazionale (ADA) «alla quale dovrebbero essere affidate tutte le attività inerenti alla produzione, al controllo, al commercio e all'uso dell'energia atomica, cominciando dalla materia prima e includendo: a) il controllo fiduciario o proprietà di tutte le attività inerenti alla produzione, al commercio, al controllo, alla sicurezza mondiale; b) la facoltà di controllo, ispezione e autorizzazione per tutte le altre attività di produzione o commercio di energia atomica; c) la responsabilità sulla ricerca e gli sviluppi di carattere positivo».

L'insidia di Baruch «Quando — affermò lo stesso Baruch — un sistema di controllo dell'energia atomica adeguato sarà stato deciso e attuato, e si saranno stabilite le sanzioni appropriate contro trasgressori alle regole di controllo, che devono essere denunciati come criminali internazionali, noi proporranno che: 1) la fabbricazione della bomba sia vietata; 2) che delle bombe o armi si debba disporre secondo i termini del trattato; 3) che l'ADA debba possedere informazioni complete sul servizio della produzione dell'energia atomica». In seno all'Autorità Internazionale non deve, secondo il piano americano, funzionare la regola dell'unanimità fra le grandi potenze, ma il controllo di veto (o la cessazione della fabbricazione delle bombe viene promessa per quando l'ADA sarà in grado di esercitare il controllo adeguato e avrà la proprietà esclusiva del minerale e degli impianti atomici in tutto il mondo.

In sostanza, in base al piano Baruch, ogni nazione non avrebbe più diritto delle proprie miniere e della propria produzione atomica; con una semplice maggioranza di voti che solo gli Stati Uniti sono in grado di ottenere, l'ADA può decidere attorno alla produzione atomica di qualsiasi potenza, compresa l'URSS.

RENATO GUTTUSO RISPONDE A GINO SEVERINI

La strada del realismo è oggi aperta per l'arte italiana



Brunella Buvo, la simpatica interprete di «Miracolo a Milano», appena al cinema del debuttante Federico Fellini

L'esposizione di Parigi - Il futurismo nella storia della nostra pittura - Rapporti fra forma e contenuto - Picasso da «Guernica», alla «Fucilazione in Corea», - Una via nuova

Il nostro scritto in difesa dell'arte italiana a proposito di una esposizione di pittura italiana a Parigi ha dunque colpito nel segno. Una corrispondenza da Parigi ad un giornale della sera ha ripetuto, approvandoli, i nostri rilievi, e perfino il critico di un giornale conservativo, sebbene a denti stretti, ha dovuto confessare che avevamo ragione.

Il pittore Severini non risponde al nostro scritto. Non ammette il ruolo di paterfamilias sufficientemente critico, francesi Cognigni e Deyand nei riguardi della nostra pittura, non spiega le ragioni per le quali nella mostra in questione fossero presenti alcuni dilettanti astrattisti e fossero stati esclusi pittori meritevoli e rappresentativi. Il pittore Severini non difende, né può, la sua arte, ma si lamenta di una certa fisionomia nazionale. Ma allertava anche che tale funzione, «piazza di Parigi» non gli avrebbe mai servito, e che non gli avrebbe mai servito, e che non gli avrebbe mai servito, e che non gli avrebbe mai servito.

Non tanto difficile chiedere che ne ignorano l'esistenza. Ciò è provato dal fatto stesso che Severini si avventurò a Parigi con un pedale verde e un rosso, e rappresentando, in futuro, le abbandonò poco dopo per inserirsi, non senza talento, nel gruppo dei cubisti di «seconda schiera» che faceva capo alla galleria di Leonore Rosenberg.

Pur di non parlare della mostra e dei suoi doveri di prefatore, Severini si avventurò ad imparare una lezione di estetica ideologica (che però sarebbe rivedibile) Croce e persino il suo [di Severini] amico Marinetti.

Nel mio articolo io affermavo che quando nacque, intorno al 1910, il futurismo ebbe una sua funzione, e aggiunsi anche se a Severini, «se un'arte è un'arte, è un'arte, e non può essere un'arte, e non può essere un'arte, e non può essere un'arte».

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Il numero doppio agosto-settembre di Rinascita ci è apparso particolarmente ricco. Non solo per la vivacità e la varietà della seconda parte (quella prevalentemente culturale) nella quale fa spicco il saggio di Conetto Marchesi, «L'arte di amore», nella poesia di Calisto Tanzi, ma per la sistematicità e la serietà con la quale nella prima parte vengono affrontati i due grandi problemi dell'ora: le sempre più gravi minacce americane alla pace, e la situazione economica e culturale in cui si prospettano. Un'altra cosa che, non a caso, l'editore e l'editore di Rinascita leggessero con grande gusto, è il numero di Castiglia, dal titolo: «Vittorini si è lasciato...».

«Guernica» confondeva in sé allora il sentimento di ribellione contro la barbarie fascista, in Spagna e da noi, e il desiderio di un'arte nuova, di un'arte nuova, di un'arte nuova, di un'arte nuova.

Oggi Severini ci ricorda che, sebbene il suo nome sia legato al futurismo, non ha mai avuto un rapporto diretto con il movimento comunista.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Il N. 8-9 DI RINASCITA

Il «caso» Vittorini

Il numero doppio agosto-settembre di Rinascita ci è apparso particolarmente ricco. Non solo per la vivacità e la varietà della seconda parte (quella prevalentemente culturale) nella quale fa spicco il saggio di Conetto Marchesi, «L'arte di amore», nella poesia di Calisto Tanzi, ma per la sistematicità e la serietà con la quale nella prima parte vengono affrontati i due grandi problemi dell'ora: le sempre più gravi minacce americane alla pace, e la situazione economica e culturale in cui si prospettano. Un'altra cosa che, non a caso, l'editore e l'editore di Rinascita leggessero con grande gusto, è il numero di Castiglia, dal titolo: «Vittorini si è lasciato...».

«Guernica» confondeva in sé allora il sentimento di ribellione contro la barbarie fascista, in Spagna e da noi, e il desiderio di un'arte nuova, di un'arte nuova, di un'arte nuova, di un'arte nuova.

Oggi Severini ci ricorda che, sebbene il suo nome sia legato al futurismo, non ha mai avuto un rapporto diretto con il movimento comunista.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

Non rimo a fatto di aver subito tale influenza: Picasso è il solo che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta, e che, in un'opera, abbia espresso la sua protesta.

SHAW E SHAKESPEARE AL TEATRO ELISEO

Cleopatra tra Cesare e Antonio

Ci è accaduto altre volte di dover sottolineare l'impegno con il quale Renzo Ricci conduce la sua buona battaglia per un teatro di maggior significato culturale: a questo attore dobbiamo ogni anno il piacere d'accogliere il miglior repertorio classico di Shakespeare in Italia, e di vederlo, in un'edizione non troppo raffinata e sofisticata, questa volta, con uno sforzo che gli fa onore, Ricci ha voluto dare, a sera alterna, e con una messianica modernità, due fra i più grandi drammi del teatro inglese: Cesare e Cleopatra di Shaw e Antonio Cleopatra di Shakespeare. L'abbinamento di questi due spettacoli era già stato tentato, con molto successo, da Lawrence Olivier e Vivien Leigh, certamente con mezzi molto maggiori (e in un ambiente assai più accogliente); tuttavia a noi il risultato di questo esperimento sembra largamente positivo, tale da indurci a consigliare ai nostri lettori di assistere a questi spettacoli.

Cesare e Cleopatra è la seconda delle «Tre commedie per purità» di Shaw: lo scrittore vi narra, con una ironia assolutamente feroce, le piccole e modeste avventure che accadono al condottiero romano in Egitto occupando Pompeo; ma più che occuparsi della storia Shaw si occupa qui di disegnare due grandi ritratti, quello di Cesare, uno dei suoi migliori esempi di «eroe comico», che egli vede come un pozzo dotato di buon senso e di originalità senza alcuno degli attributi retorici che il dramma storico di tipo classico non poteva avere, e quello di Cleopatra, regina di sedici anni, piccola e crudele, furba e ambiziosa, e di una nobiltà aristocratica inglese del suo tempo. Intorno a questi due personaggi è tutta una folla di soldati, di ufficiali, di cortigiani, di servi, di un po' ferma e ha tolto alla figura di Cesare soprattutto una parte del suo significato. Ma nell'insieme si tratta di un eccellente spettacolo recitato assai bene da Eva Magni e da Ricci e dai loro numerosi compagni fra i quali ricordiamo la Brigone nella parte di Fluttia, la severa nutrice di Cleopatra, Gianni Galavotti e Nando Giarola. Le scene e i costumi sono come per lo spettacolo successivo, di Venetia Colasanti.

Non dubito che anche in questo secondo dramma Renzo Ricci e la sua compagnia abbiano avuto a disposizione gli stessi mezzi che per il precedente, si siano trovati di fronte alle stesse difficoltà; ma il risultato è stato assai diverso, e convogliare tutti gli sforzi verso un unico fine, che era quello stesso del dramma, di dare un'idea coerente e addirittura perfetta lo spettacolo. Inutile dire che si tratta tanto per Eva Magni quanto per Renzo Ricci di due grandi interpretazioni, di cui ci si dovrà certo ricordare a avvenire. Vicino a loro, oltre ai già citati, vorremmo ricordare la bravura, notevole, a nostro parere, del giovane Garzolo che era Cesare Ottavio. Grandissimi applausi del pubblico a scena aperta e alla fine dei due spettacoli hanno ricompensato l'ardua fatica.

Non dubito che anche in questo secondo dramma Renzo Ricci e la sua compagnia abbiano avuto a disposizione gli stessi mezzi che per il precedente, si siano trovati di fronte alle stesse difficoltà; ma il risultato è stato assai diverso, e convogliare tutti gli sforzi verso un unico fine, che era quello stesso del dramma, di dare un'idea coerente e addirittura perfetta lo spettacolo. Inutile dire che si tratta tanto per Eva Magni quanto per Renzo Ricci di due grandi interpretazioni, di cui ci si dovrà certo ricordare a avvenire. Vicino a loro, oltre ai già citati, vorremmo ricordare la bravura, notevole, a nostro parere, del giovane Garzolo che era Cesare Ottavio. Grandissimi applausi del pubblico a scena aperta e alla fine dei due spettacoli hanno ricompensato l'ardua fatica.

RENATO GUTTUSO LUCIO LONGARDO RADICE