

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 22

NUOVA SERIE - 15 SETTEMBRE 1949

LA CRISI DEL CINEMA AMERICANO

SI SPECCHIA NELL'ORGANIZZAZIONE DEL NUOVO FILM DELLA GARBO

Mentre noi italiani continuiamo a perdere le buone occasioni per dimostrarci dignitosi e degni custodi di una tradizione secolare di gentilezza, di signorilità, di civiltà e d'arte

PURTROPPO e con grande rammarico (se non vergogna) dobbiamo riconoscere che ci siamo comportati male, anzi malissimo, con un'altra ospite illustre: Greta Garbo. La prima è stata Ingrid Bergman, verso la quale l'atteggiamento della maggior parte della stampa italiana (specie quella in rotocalco che imita il giornalismo scandalistico d'oltreoceano, spesso superandolo anche in volgarità), è stato di una ostilità e villaneria inqualificabili ed ingiustificabili. La vita privata di questa grande attrice è stata portata in piazza e vituperata con un accanimento ed un sadismo, che non hanno precedenti. E pensare che la Bergman veniva in Italia, fuggendo da Hollywood (di cui era stanca), con uno spirito cordiale e con un animo aperto, felice di poter scoprire una terra, un popolo, un modo di vivere e di pensare a lei estranei ma, al tempo stesso, tanto vicini. Buona parte dei giornalisti italiani hanno perduto l'occasione di dare una lezione di serietà e di buon gusto ai famosi colleghi d'oltreoceano che imbastiscono i loro articoli coi pettegolezzi più o meno inventati in Broadway o in Hollywood. Tra i circoli giornalistici, cinematografici e teatrali romani e quelli newyorkesi e hollywoodiani, si stabilì, per contro, una gara alla diffamazione e credo sia impossibile, a tutt'oggi, stabilire quale sia stato (e continui ad essere) più crudele, dato che da ambo le parti si continua ad infierire contro una donna famosa, colpevole d'essersi innamorata di un uomo, pur toccato dalla celebrità. Ma quest'uomo era un italiano, e forse qui sta tutto il motivo del fango che americani e italiani hanno buttato su di lui e su di lei che è straniera sia in America che nel nostro Paese.

Un'altra grande attrice (caso strano, pure svedese), insuperata ed insuperabile, colei che può dirsi la Duse dello Schermo, Greta Garbo, presa anche lei d'amore per l'Italia, ha dovuto fuggirsene da Roma perché le avevano reso la vita impossibile. Dobbiamo riconoscere di essere un popolo di provinciali se soffriamo ancora di isterie per le "celebrità"; isterie che fuori del nostro paese non esistono. Infatti i più noti attori francesi possono liberamente circolare per le vie di Parigi, e nessuno bada loro: i più acclamati attori di Hollywood sia nella stessa cittadina californiana, che in Los Angeles o in San Francisco o in New York passano indisturbati per le vie (e soltanto in Europa Rita Hayworth suscita furori di popolo). Si dice che gli Italiani in genere ed i Romani in specie "livellano" tutte le false celebrità (tipo, per esempio, Orson Welles o Tyrone Power); da noi durano soltanto le celebrità vere, e siamo feroci anche con i nostri artisti, tanto è vero che i Siloni e i Levi soltanto all'estero possono goder fama d'essere i più grandi scrittori italiani contemporanei (perché all'estero sconoscono la letteratura italiana d'oggi).

Tutto ciò è sacrosanto, ma dobbiamo convenire che la troppa intelligenza qualche volta ci buggera e il costume di far dello spirito, di essere ironici e sardonici e demolitori, alle volte ci mette in brutta luce cogli stranieri, facendoci commettere degli errori.

Il sincero slancio di Ingrid Bergman, di venire a fare un film in Italia, è noto. Personalmente mi consta che Greta Garbo aveva quasi posto come condizione che il suo nuovo film, d'ambiente francese, fosse girato in Italia. Già quando l'anno scorso, in America, si parlava di un film su George Sand, la Garbo espresse il desiderio che almeno gli interni fossero girati negli "studi" romani (a parte che questi sono meglio attrezzati tecnicamente di quelli parigini). Poi, quando la scelta fu fissata sulla riduzione cinematografica del romanzo di Honoré de Balzac, La Duchesse de Langeais, opera dello scrittore americano (e premio Pulitzer) Sally Benson, corse voce che il nuovo compagno di Greta, al suo ritorno sullo schermo dopo sette anni di assenza, avrebbe potuto essere Rossano Brazzi. Allora Brian Aherne combinò un pranzo nella sua bella casa di Santa Monica, proprio sulla riva del Pacifico, per fare incontrare la Garbo e Brazzi (tutti erano in abito da sera, le signore Brazzi, Sanders e Aherne, e l'attrice svedese venne in pantaloni di tela blu scuri). La Garbo mostrò sincera simpatia per il nostro attore e dichiarò che lo vedeva ottimamente nella parte che... più tardi doveva essere destinata a James Mason (sebbene ancor nulla sia deciso). La Garbo, lasciata Roma giorni addietro, trovandosi ora a Parigi dove stanno raggiungendola il regista Max Ophüls, il produttore Walter Wanger e la moglie di costui Joan Bennet. Certamente ella continuerà a portare gli occhiali scuri e i cappelloni neri e grigi, che sono come un cilicio per lei. Sarà un modo di vestirsi "comico" e che attira l'attenzione invece di smorzarla. Ma perché mai non bisogna permettere alla Garbo di vestirsi come le fa comodo? Ricordo d'averla incontrata in Fifth Avenue, pochi mesi fa, con un cappello a falde più larghe e con la calotta a cono, sempre scuro; con gli occhiali da sole e con un vestito blu semplicissimo; tutti i passanti dicevano: "È la Garbo!", "Ecco Greta Garbo!", ma nessuno la importunava, nessuno le chiedeva un autografo, nessun fotografo le dava la caccia. Era sola e passeggiava tranquillamente, senza guardia del corpo e senza segretario.

Ma veniamo ad esaminare un altro punto, ben più importante, che riguarda la Garbo, il suo film e la... disorganizzazione di esso, perché proprio di "organizzazione" non si può parlare.

Circa un anno fa, Gene Franke, braccio destro del produttore Walter Wanger, veniva in Italia per proporre una compartecipazione al nuovo film della Garbo. E l'offerta era

questa: riconoscere le spese già fatte per ben 700 mila dollari più 200 mila da dare all'attrice svedese, 960 mila dollari sono una cifra colossale per qualsivoglia produttore italiano (o gruppo di produttori) e, quindi, non si conclude niente. Quando un mese fa si riparlò dell'imminente inizio del film di Greta e si fece il nome di Rizzoli come coproduttore, niente v'era ancora di concreto e Peppino Amato, che avrebbe presentato l'editore milanese nelle trattative, con grande sorpresa ebbe a leggere su un giornale del mattino una notizia datata da New York, la quale diceva che "tutto era concluso" tra lui e Wanger. In verità tutto era ancora da iniziare e, essendosi la richiesta precedente aggravata di altri 180 mila dollari da dare a James Mason e di infinite clausole di strettissimo controllo (da parte americana) sulla condotta del film (finanziarie, tecniche, artistiche, ecc.), la combinazione Wanger-Rizzoli andò a monte e se ne prospettò una Wanger-Scalera. Le trattative per quest'ultima furono iniziate da Roberto Dandi e sono durate fino a domenica, nel mentre Wanger se ne era volato a Londra per cercare una combinazione inglese. Fallito anche questo tentativo e andando per le lunghe, come s'è detto, le conversazioni italiane, Wanger si è trovato costretto, per non esporsi ad una figura peggiore di quella già fatta, con la data dell'inizio del film fissata al 28 settembre, a diramare un comunicato nel quale si dichiara che lui e la Garbo finanzieranno il film, cosa che non risponde al vero.

La morale di tutta questa favola è la seguente: che la "crisi" del Cinema americano, crisi di soggetti, di inventiva, di ispirazione, di attori e di registi "nuovi", comincia a profilarsi anche come una preoccupante crisi finanziaria. Allorché per un film con Greta Garbo, impostato pubblicitarmente tutto su di lei e sul suo ritorno dopo otto anni di assenza (l'ultimo film dell'attrice svedese fu il mediocre Two Faced Women, presentato sui nostri schermi col titolo Non tradirmi con me), non si trovano in America le centinaia di migliaia di dollari che occorrono per finanziarlo; quando si viene quasi a mendicare una compartecipazione europea, prima in Italia e poi altrove; quando ci si riduce a due settimane dal giorno fissato per il primo giro di manovella, senza avere ancora deciso fra due sceneggiature e con la certezza di dover ricorrere ad un diciannovesimo rifacimento, questa volta affidato a Paul Antoine affinché vi infondesse il necessario esprit français; quando ci si trova in condizioni disperate siffatte (e chi è nei guai è un leone della produzione cinematografica americana: il Wanger di Joan of Arc!) non si può non temere sul prossimo futuro di Hollywood raminga per l'Europa.

FRANCESCO CÀLLARI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 22

Anno II - 15
Settembre 1949

Questo fascicolo contiene:

DOPO VENEZIA

| | |
|--|-----|
| Cinema-gira | 120 |
| DOMENICO MECCOLI | |
| <i>Il trave nel nostro occhio</i> | 123 |
| GUIDO ARISTARCO | |
| <i>Aveva ragione Duvivier</i> | 124 |
| NINO GHELLI | |
| I disegni animati: Disney, "Cadet Roussel- le" e due esperimenti italiani | 128 |
| GAETANO CARANCINI | |
| <i>La controprova delle "sezioni speciali"</i> | 131 |
| GIULIO CESARE PRADELLA | |
| <i>Il primo Festival del film per ragazzi</i> | 133 |
| MARIO VERDONE | |
| <i>Da Zanzabelle alla tartaruga</i> | 134 |
| OSVALDO CAMPASSI | |
| <i>Considerazioni su un dilemma</i> | 137 |
| RENZO RENZI | |
| <i>Fuori stagione</i> | 138 |
| O. D. F. | |
| <i>Rider's indigest</i> | 139 |

FRANCESCO CALLARI

La crisi del cinema americano Seconda di cop.
B.

Convegno a Perugia 132

GLAUCO VIAZZI

*Le vie del realismo al IV Festival cecoslo-
vacco* 140

JEAN GEORGE AURIOL

I film "maledetti" al Casinò di Biarritz 144

Il III Congresso dei Circoli del Cinema 147

LUIGI CAGLIO

*Coda a Locarno. Gli otto peccati di un giu-
dice improvvisato* 149

IL POSTIGLIONE

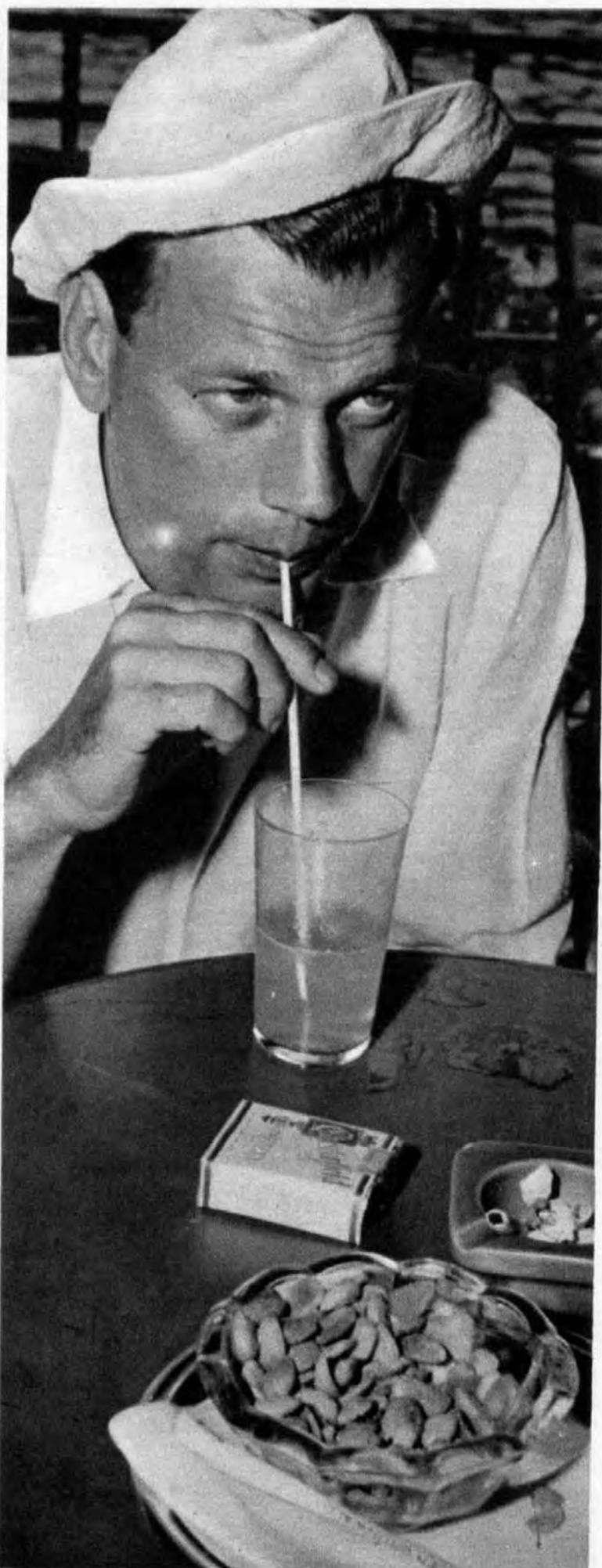
La diligenza 150

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERUCCIO PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Jennifer Jones in "Portrait of Jennie" di William Dieterle.



Joseph Cotten al Lido di Venezia. L'attore americano ha ottenuto il premio per la migliore interpretazione maschile con «Portrait of Jennie»: film di William Dieterle prodotto nel 1947 da D. O. Selznick.

CINEMA GIRA

La X Mostra...

...Internazionale d'Arte Cinematografica s'è inaugurata la sera dell'11 agosto con un film americano: *The Snake Pit* di Anatol Litvak. In serata d'apertura furono anche inaugurati i festival minori dei ragazzi e delle «sezioni speciali» con Breve storia di Mario Chiari e un disegno animato canadese, *Cadet Rousselle*. Per la verità la Mostra s'inaugurò prima ancora nella mattinata con l'ira dei giornalisti che non volevano accettare l'abito da sera obbligatorio. La polemica durò fino a sera, e qualche spiritoso la chiamò: polemica del «bianco e nero» (smoking estivo) contro il technicolor. Poi venne la pioggia, e poi venne il viso dolcissimo e disperato di Olivia De Havilland che misero a posto ogni cosa. La Mostra era cominciata.

David O. Selznick...

...fu a Venezia sin dall'inizio. Girava per la spiaggia, per i corridoi dell'Excelsior, e di sera si fermava sino a tarda ora nel «night club». Ballò, non molte volte per la verità. Probabilmente non parlò molto di affari nonostante avesse con sé una deliziosa segretaria. Del resto Selznick andò di scena più tardi, verso la fine. Per ora è il momento di Anatol Litvak, regista americano di origine russa che ha inaugurato il festival di Locarno con *Sorry, Wrong Number* e quello di Venezia con *La fossa dei serpenti*. Nei primi giorni fu la persona più ricercata del festival. La sua storia

è piuttosto semplice. In Russia lavorò nel teatro, e fece un paio di film muti: partito verso il 1924, lavorò in Francia e in Germania sino alla fine della guerra. Il suo film francese più noto era *Mayerling* con Danielle Darrieux e Charles Boyer. Arrivato in America prima della guerra, passò qualche tempo ad acclimatarsi, ma divenne presto un tipico regista americano. *The Snake Pit* fu sostenuto da tutta la stampa americana ma, come *Treasure of Sierra Madre* e *Johnny Belinda*, soprattutto dal gruppo editoriale di «*Time & Life*».

Mariella Lotti...

...più magra che mai (un'incantevole magrezza), con una grande testa bionda e un piccolo paio di calzoni corti, visse anche lei per una settimana sulle poltrone dell'Excelsior. Giurano che Litvak l'abbia notata e le abbia chiesto di girare con lui un film, che verrà fatto presto in Italia. La storia è scritta da un americano, ma il personaggio femminile e l'ambiente sono americani. Litvak dovrebbe cominciare in primavera. Nei primi giorni c'erano anche Betsy Blair, che ha una piccola parte ottimamente recitata in *The Snake Pit*, e Binnie Barnes, madre bella delle commedie americane. Ma v'era soprattutto Brigitte Helm con la testa avvolta in un grande velo, come nei suoi film di vent'anni fa. Rimase molto discretamente nell'ombra come si conviene alle grandi attrici che hanno ormai cessato di recitare.

Tutta la Mostra...

...fu piena di sorprese, scandali, disillusioni. Da principio vi fu la sorpresa di *The Quiet One* di Sidney Meyers, che ottenne anche due lunghi applausi a schermo acceso. Poi vi fu l'altra sorpresa, negativa, di *The Elusive Pimpernel*, che a quasi tutti sembrò estremamente brutto. Dopo la disillusione data da Powell e Pressburger, vi fu quella ancora maggiore di Pabst, che mandò un film in cui lui personalmente — ce lo disse un anno fa a Venezia e due mesi fa a Locarno — credeva particolarmente: *Profondità misteriose*. Saltò fuori che il film era brutto in una misura inaspettata. Pabst era atteso per quella sera. Invece di lui arrivò un telegramma, che accusava dell'assenza il lavoro che lo tratteneva a Vienna. Qualcuno fece delle malignità.

Fuori programma...

...arrivò Serge Lifar con uno spettacolo di balletti al La Fenice e una conferenza su Diaghilev, di cui si commemorava l'anniversario della morte. La conferenza disse che Diaghilev è più importante d'ogni altro artista contemporaneo, pittore, letterato, o poeta che fosse. I balletti dissero meno, perché gli anni sono passati anche per Lifar. Mentre a Venezia ballava Lifar, al Lido c'era una festa, una festa come venti altre, che furono organizzate durante questa Mostra: feste semplici queste del 1949, perché tre quarti del loro successo è dovuto alla samba. La samba si balla per



Maria Montez ad un ricevimento nelle sale dell'albergo Excelsior.

mezz'ora intere avanti e indietro, avanti e indietro, più veloce del valzer, più frenetica del jazz, più passionale del tango. La samba ha fuso tre generazioni. Da George Raft, che ballava il tango, siamo passati a Antonio Vilar, che balla la samba: tutti afferrano la differenza.

Qualche giorno dopo...

...arrivò Njopen Duvivier con occhiali, una giacca rame e un viso di bambino contento. Arrivò in aereo, vide il film di corsa, si prese dieci minuti di applausi, e ripartì all'alba senza fare dichiarazioni. Con lui arrivarono Serge Reggiani e Susanne Cloutier, che Duvivier scoprì per *Au royaume des cieux*. Reggiani aspettò Manon, Susanne Cloutier cominciò a lavorare con Orson Welles per *Otello*. Welles fece una veloce apparizione: a quanto pare era ancora arrabbiato con la stampa italiana per *Macbeth*. In ogni modo si dica quello che si vuole per *Macbeth* Welles è un peccatore convinto: *Otello* è realizzato, a quanto sembra, nella linea di *Macbeth*.

Léonide Moguy e Vittorio De Sica...

...furono ospiti occasionali per un paio di giorni. Moguy gira a Roma Domani sarà troppo tardi, che è un film sulla gioventù come lo era *Prison sans barreaux*, e De Sica vi interpreta la parte principale. Alla conferenza stampa, dopo la fine di una visione pomeridiana, vennero anche Gabrielle Dorziat e Lois Maxwell, piccola attrice canadese. Gabrielle Dorziat fece l'elogio dell'Italia, De Sica complimentò Moguy e Moguy disse che non gli sarebbe stato possibile dirigere giovani attori senza De Sica. Fu un garbato e diplomatico colloquio a tre. Lois Maxwell, dal canto suo, tenne il microfono per dieci minuti, componendo a mosaico, con molto spirito, tutte le sessanta parole d'italiano che formavano il suo repertorio linguistico. In quegli stessi giorni arrivò Blasetti per presenta-

Venezia al servizio del "divismo": Douglas Fairbanks junior saluta Joseph Cotten e Joan Fontaine che si apprestano alla tradizionale gita in gondola. Ad Hollywood ritroveranno le solite lagune di "repertorio".





1) Yvonne De Carlo. 2) Joe Burstyn, il distributore di «The Quiet One», brinda con la segretaria Anna Bruni subito dopo la proclamazione del premio "Francesco Pasinetti", che è appunto toccato al film di Meyers. 3) Antonio Vilar e Mariella Lotti. 4) Cécile Aubry con Reggiani (ultimo a destra) durante il ricevimento di chiusura della Mostra.





Simone Simon, sulla spiaggia del 1860.

re un suo film: il film non era Fabiola, ma 1860: e il successo fu unanime.

"1860" fu presentato...

...un mattino alle nove, per una riunione dei circoli del cinema italiani. In quei giorni Venezia segnò il massimo arrivo di gioventù intellettuale. Le riunioni tumultuosissime (discutevano in sala, nei caffè e negli autobus) fecero da « pendant » ai « cocktail party » mondani dell'Excelsior. Al congresso nazionale dei cine clubs fece seguito un congresso internazionale. In altra parte della rivista leggerete come questi congressi vennero ad alcune conclusioni e quali esse furono.

Un altro congresso...

...importante fu quello di filmologia. I congressi di filmologia da qualche tempo fanno le spese dei giornalisti, che a un certo punto del festival non hanno altro da « sfottere »: e i vecchi professori europei chiusi in una saletta del casinò (persiane chiuse, porte chiuse) a discutere da influenze reciproche tra film e pubblico diventano i personaggi di turno dei loro articoli brillanti. Disgraziatamente qui v'è poco spazio per dimostrare l'utilità della filmologia. Molte persone parteciparono al congresso: Sadoul, Chiarini, Raghianti, Galvano della Volpe, Fulchignoni e molti altri studiosi.

Bettina Moissi e Bobby Todd...

...sono gli interpreti di Der Apfel ist ab (La mela è caduta). Il film fu pre-

sentato di mattina fuori concorso, e risultò essere molto interessante da molti punti di vista. Nel frattempo i messicani organizzarono una « notte messicana » con orchestra in laguna e ventine di gondole ferme attorno al barcone dell'orchestra: una cantante americana cantava " Ciribiribin ". La serata fu eccellente, ma in un certo senso sembrò una notte veneziana al Messico.

Verso la fine della Mostra...

...Selznick ritornò di scena, decidendo di creare un premio d'un milione per il miglior film europeo realizzato nell'anno. E ritornò di scena anche perché mandò a Venezia, in « extremis », Portrait of Jennie, che suscitò qualche polemica in America. Per la verità suscitò polemiche anche a Venezia, ma in tono minore. In genere spiacquero e nessuno trovò che segnasse una grande svolta nella produzione americana come lo « speaker » annunciò al microfono prima dello spettacolo, ringraziando Selznick d'aver procurato la copia del suo film. Ad ogni modo per l'occasione vi fu invasione di « divi ». William Dieterle, Anna Magnani, Joseph Cotten e Joan Fontaine. Douglas Fairbanks scese a Venezia e non si fece vedere al Lido. Simone Simon si chiuse nella sua camera dell'Excelsior. Anatol Litvak ritornò, forse per vedere se il suo The Snake Pit prendeva un premio. Negli ultimi giorni ricominciò la vita mondana: appuntamenti ai registi, colloqui con i produttori, isterismi delle « dive ».

Con "Manon"...

...arrivò Clouzot: Michel Auclair era a Venezia da tre giorni, Cécile Aubry era arrivata il giorno prima. Clouzot ottimista come sempre disse che era troppo difficile spiegare in cinque minuti perché aveva introdotto l'esodo degli ebrei nel finale del film. Quando gli chiedemmo se v'era affinità di qualche sorta tra Quai des Orfèvres e Manon, nel senso che v'era giudicata la stessa società, rispose: « In Quai des Orfèvres m'interessava la forma, qui m'interessano, soprattutto, il fondo e la storia. In Quai des Orfèvres feci uso di movimenti di macchina. Qui mi sono limitato a un montaggio di piani fissi classico ». Ripartiva immediatamente per cominciare a Parigi una « comédie gaie ». Vedremo.

Verso la fine della Mostra...

...vi fu un'altra festa delle « dive »: Yvonne De Carlo spadroneggiò sciogliendo i cuori degli invitati. E' miope, ha un curioso naso, lungo e irregolare che va all'insù e per guardare qualcuno inforca un paio di occhiali spessi e bianchi che le nascondono gli occhi. Joan Fontaine, più graziosa che mai, rimase un'ora al massimo, Cécile Aubry si divertì come una bambina, o meglio come le imponevano di divertirsi i suoi quasi vent'anni.

La mondanità...

...fu in primo piano, come si vede, alla X Mostra internazionale cosiddetta d'Arte Cinematografica: non si

meravigli quindi il lettore del tono inconsueto di questo Cinema-gira. Nel quale comunque trova posto una significativa lettera indirizzata all'on. Giovanni Ponti, Commissario straordinario alla Biennale di Venezia e Presidente della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Dice la lettera:

« I sottoscritti giornalisti e scrittori cinematografici italiani, dopo la visione del film Fiamma che non si spegne, avendo unanimemente individuato in esso gli estremi di una rivalutazione delle guerre fasciste e di un travisamento della lotta di liberazione, che hanno offerto lo spunto a parte del pubblico presente per inscenare, durante e dopo la proiezione, manifestazioni di carattere neofascista, protestano contro l'ammissione ad una Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di un'opera del genere, che compromette gravemente il prestigio della Nazione presentatrice. Chiedono pertanto che il film non venga ammesso allo scrutinio della giuria e che le autorità esaminino se esso non contenga gli estremi del reato di apologia del fascismo ».

Hanno tra gli altri firmato la lettera Alfredo Orecchio, Lorenzo Quaglietti, Arturo Lanocita, Ugo Casiraghi, Guido Aristarco, Callisto Cosulich, Renzo Renzi, Vito Pandolfi, Maria Cecchi Bertrone, Paolo Gobetti, Rodolfo Berger, Umberto Barbaro, Massimo Bontempelli, Virgilio Tosi, Corrado Terzi, Luciano Budigna, Tullio Ciccirelli, Aldo Nascimbene, Giulio Cesare Castello.

NUOVA SERIE

15 SETTEMBRE

1949

CINEMA

22

IL TRAVE NEL NOSTRO OCCHIO

VORREI CERCAR di rendermi conto di quel che non va alla Mostra Cinematografica di Venezia. Perché c'è qualcosa che non va; e non da oggi, beninteso. Ecco: ora che ho la penna in mano e vorrei individuare e spiegare questo qualcosa, sento urgere tutte questioni di dettaglio. E non è fatto che noto in me soltanto. L'ho notato in tanti, durante venti giorni. Si parlava della Mostra e Tizio o Caio dicevano: « Non va ». Poi spiegavano: biglietti, orari, alloggi, il cameriere che non sa servire a tavola, l'abito da sera, ecc. L'una o l'altra cosa, o due, o tutte insieme. Ma è chiaro lo stesso: quando, di una qualsiasi manifestazione, il dettaglio acquista valore predominante, supera in importanza quello che è l'aspetto generale della manifestazione stessa, significa che esiste una situazione di disagio tale che non basta eliminare o correggere quei difetti ma occorre prendere il bisturi e operare a fondo.

Ma dove operare?

Va da sé - però ci tengo a riaffermarlo - che io sono molto affezionato alla Mostra di Venezia. Appartengo, diciamo così, alla vecchia guardia, al gruppo dei giornalisti delle prime mostre; sono tra quelli che - come ha detto qualcuno - se ne considerano un po' i padri putativi. (Ora, l'ambiente si è molto rinnovato e alla Mostra sono affluiti alcuni giovani critici di molto valore e altri che considerano Ford o Clair o De Sica alla stregua di ragazzetti da far rigar dritto col gatto a nove code). Il legame sentimentale mi fa soffrire per ogni cosa storta. Soffrivo l'anno scorso quando era direttore della Mostra il conte Zorzi e gli facevano la guerra: ho sofferto quest'anno accorgendomi che facevan la guerra a Petrucci, il nuovo direttore. E così per altre ragioni, ma soprattutto accorgendomi che la Mostra, nel suo stato attuale, è come un edificio pericolante sostenuto a forza di puntelli. Per cui si incomincia con l'implorare le Case affinché inviino i loro film e si termina sollecitando la partecipazione dei giornalisti con promesse di sconti e di facilitazioni. Ci sarebbe dunque da concludere che la Mostra non interessa, già in partenza, né chi concorre né chi giudica. (Ma tale situazione, non è peculiare di Venezia. Succede lo stesso agli altri Festival o Mostre di cui pullula, coi calori estivi, l'Europa). Il Festival dei Ragazzi o l'Esposizione del Costume e dell'Alta Moda nel Film sono, in se stesse lodevoli e interessanti iniezioni che non riescono tonificanti, sempre per conseguenza del generale stato di disinteresse.

Forse, questo disinteresse deriva anche dai troppi Festival per cui una segnalazione o un premio non è più segno che distingue. La situazione è inflazionata. E inoltre, il

mondo non produce tanti film eccezionali da alimentare Festival così numerosi. E poiché, evidentemente, non è pensabile che si possa impedire alle Nazioni di organizzare tutti i Festival che vogliono, occorre distinguersi e caratterizzarsi. Ma, prima ancora, occorre ritrovare amore per ciò che si fa, chiunque, a qualunque titolo, vi partecipi. E' vero: noi pensiamo nostalgicamente alle prime Mostre di Venezia. Erano vive - si dice. Erano animate, appassionate. Si vedevano film del massimo interesse, film che davano il carattere della produzione dell'annata. Ma quando sento rimproverare alla Mostra la presentazione di film che han valore puramente commerciale, debbo ricordarmi che anche allora non mancavano film di questo carattere, un De Mille o anche *Sui mari della Cina* o certe commedie francesi o tedesche inferiori a *Aux yeux du souvenir*. Eppure la Mostra di Venezia era sola, nessuno le faceva concorrenza. Ma, ci si rendeva conto della situazione, si era tolleranti perché c'era amore e perché si veniva alla Mostra preparati a obbiettivamente considerare quanto essa ci presentava.

Poi la politica cominciò a corrodere l'organismo, e non era ancora il 1939. Affiorando il preconcetto, l'intolleranza, l'esclusivismo di parte, l'opportunismo, il criterio artistico passò in sottordine. E quando leggo che Duvivier non ha voluto riservare *Au royaume des cieux* al Festival di Cannes perché dubbioso di un giudizio obbiettivo; o sento dire che *La mela è caduta* non ha partecipato alla Mostra di Venezia perché non gradito per ragioni religiose, mi sembra davvero che si batta ancora una strada sbagliata; ed è la strada della fine. Ma non criticiamo allora l'esclusivismo di altri paesi e preoccupiamoci piuttosto del trave nel nostro occhio. Una Mostra d'arte dev'essere libera da qualunque influenza più o meno dichiarata, sia essa politica, ideologica o religiosa. La censura e le direttive devono rimanere alla porta. O vogliamo veramente e definitivamente riconoscere che il cinema non è una libera manifestazione dello spirito, naturalmente conscia - nei veri artisti - dei problemi e delle esigenze del tempo, ma piuttosto « l'arma più forte » delle segreterie dei partiti e delle congregazioni religiose?

Tornando alla Mostra di Venezia, l'on. Andreotti annuncia che si son volute « gittare sin d'ora le basi per il prossimo anno indicendo la 2ª Esposizione Internazionale della Tecnica Cinematografica e preparando mostre personali dei principali registi e dei maggiori artisti dello schermo ». Ma mi creda, l'on. Andreotti; mi creda, l'amico Petrucci: la vera resurrezione della Mostra di Venezia non può venire che dall'eliminazione di ogni compromesso.

DOMENICO BECCOLI

LA MOSTRA DI VENEZIA

AVEVA RAGIONE DUVIVIER

II

ANCHE questo ultimo ragguaglio su Venezia si potrebbe intitolare *Vale soltanto l'escluso*, nel senso che nella seconda metà della Mostra non è apparsa nessuna pellicola del valore umano e artistico di *The Quiet One*; neppure *Manon*, cui è comunque andato il Leone di San Marco, cioè il Gran premio internazionale per il miglior film, è da porre sullo stesso piano dell'opera di Sidney Meyers: giudicata, dalla giuria, ex-aequo con *The Snake Pit* di Anatole Litvak e *Berliner ballade* di R. A. Stemmle. *The Quiet One* si è però aggiudicato il premio della critica per il miglior film straniero: e il pubblico, che ha dissentito la proclamazione del massimo riconoscimento e lungamente applaudito all'indirizzo di Meyers, si è dimostrato di una sensibilità invero inconsueta, considerando che tale pubblico, in una Mostra o Festival che sia, ha di solito gusti piuttosto facili.

Manon segna, rispetto alle opere precedenti di Henri-Georges Clouzot, una certa evoluzione di interessi: *L'assassin habite au 21*, *Le corbeau* e *Quai des orfèvres* (Legittima difesa, 1947) rivelavano tra l'altro nell'autore una preferenza per le vicende poliziesche lontane, s'intende, dagli schemi del "genere". *Manon* è, invece, la libera e moderna trasposizione dell'omonimo libro dell'abate Prévost: l'accusa alla società avviene dunque con personaggi nuovi e in ambienti di uno ieri recentissimo: la Normandia e la Parigi dell'immediata liberazione. In questi ambienti, e nella Palestina odierna, si muovono *Manon* e Desgrieux: la prima ex-collaboratrice dei tedeschi, il secondo « maquis » disertore. Ma questa evoluzione di interessi, nel senso ac-

cennato, non corrisponde alle dichiarazioni fatte da Clouzot, e che in altra parte della rivista riportiamo. « In *Quai des Orfèvres* », ha detto il regista francese, « mi interessava la forma; qui mi interessano soprattutto il fondo e la storia. Nel mio precedente film impiegai i movimenti di macchina, ora mi sono limitato ad un montaggio di piani fissi, "classici" ». I valori di *Le corbeau* e di *Quai des Orfèvres* non sono soltanto formali: esistono, in quei due film, una analisi di psicologie e una introspezione singolari che nascevano in stretto rapporto con gli ambienti: analisi e introspezione che si trovano, con analoghi valori di rapporti ambientali, in questo stesso *Manon*, dove peraltro non mancano una calligrafia e una ricerca del particolare volti a mettere in evidenza abbondanti elementi letterari: e si vedano, in proposito, certi simbolismi come le statue sacre nelle sequenze della cattedrale semidistrutta, oppure gli scheletri dei cammelli in quelle finali. Il fondo e la storia diventano invece, talvolta, pretesti per portare all'estremo limite la natura spietata e sconcertante di Clouzot. Il destino dei due amanti, le loro passioni carnali senza ritengo alcuno, i tradimenti della ragazza cui seguono fatali i perdoni del giovane, spingono il regista ad un freddo neoromanticismo verista e ad un morboso cinismo nei quali si affoga, perdendo il senso delle proporzioni e cadendo nel gusto del cattivo gusto: come nella parte finale, quella che si svolge in Palestina, legata senza giustificazione alcuna alle prime due parti del film, che sono le migliori. (Basti ricordare la sequenza degli ostaggi uccisi, portati a braccia dai compagni, mentre si odono i colpi del tamburo).

Desgrieux che trascina sulle dune il corpo esanime di *Manon*, e poi lo ricopre di sabbia, lasciando scoperto il viso che bacia nell'attesa della morte, è materia che non raggiunge l'atmosfera di quella tragedia la quale era evidentemente nelle intenzioni di Clouzot. Pur sempre regista creatore, egli non riesce ad estrarre appieno e criticamente il suo mondo, a coordinarlo in una visione del tutto poetica ed unitaria: in un certo senso, e in certi momenti, egli cade così sullo stesso piano di un Duvivier. La vera, indiscutibile trovata del film è la diciottenne *Manon* di Cécile Aubry, uno dei personaggi più vivi e singolari dell'odierno cinema francese e internazionale.

Aria ben diversa si respira in *Jour de fête*, diretto e interpretato dal debuttante Jacques Tati: un ex-attore di varietà sconosciuto, anche se ebbe accanto Chevalier, Edith Piaf e Mistinguett. Fauno da prefazione a questo suo primo film a soggetto due cortometraggi: *Gai dimanche* e *Soigneton gauche*; realizzati prima della guerra e diretto, il secondo, in collaborazione con René Clément. Tati aveva così già fissato sulla pagina di celluloido numerosi appunti per *Jour de fête*, che gira nel paese di Sainte-Sévère dove si rifugiò durante l'occupazione. Gli appunti vengono rielaborati: nasce l'idea, la trovata del film: la satira di un portalettere di campagna che, dopo aver visto al cinematografo il rapido e moderno funzionamento della posta in America, vuole aggiornarsi e gareggiare con i colleghi d'oltre Oceano avendo come mezzo di trasporto soltanto una vecchia e sgangherata bicicletta. Il film, che include naturalmente la presa in giro di tutti coloro i quali vogliono americanizzarsi, si divide in due parti: la prima descrive la preparazione, in un piccolo villaggio francese, della festa; tale descrizione è ricca di un saporoso gusto, di annotazioni intelligenti: da un punto di vista espressivo, essa ci sembra la cosa migliore: una specie di elzeviro cinematografico, un frammento da terza pagina. I bambini, le ragazze, gli operai dei baracconi da fiera, tutti gli abitanti del paese sono presentati con un fine umorismo: soltanto la vecchina ricurva su se stessa, che fa quasi da coro, appare troppo letteraria. Tra la prima e la seconda parte esiste un netto squilibrio; la seconda, infatti, ha zone morte, la fantasia appare talvolta meno inventiva o addirittura stanca: nel narrare le disavventure del portalettere "americanizzato", Tati denuncia inoltre, qua e là, la sua natura clownesca. Ad ogni modo *Jour de fête*, pur nei suoi limiti, si inserisce degnamente nella tradizione dei fratelli Prévost di *Voyage surprise*, anche se il gioco questa volta è meno intellettualistico. Su un altro umorismo si basa *Kind Hearts and Coronets* di Robert Hamer, film che con *The Last Days of Dolwyn* di Emyln Williams, è il più importante della selezione inglese. Hamer debuttò nel 1944 dopo aver fatto una buona pratica come tecnico del montaggio, diresse una sequenza di *Dead of Night* di Cavalcanti e si rivelò con *It*



Da « Jour de fête » di Jacques Tati: un film ricco di intelligente umorismo, specialmente nella prima parte, che è quasi un elzeviro cinematografico, un frammento da terza pagina.



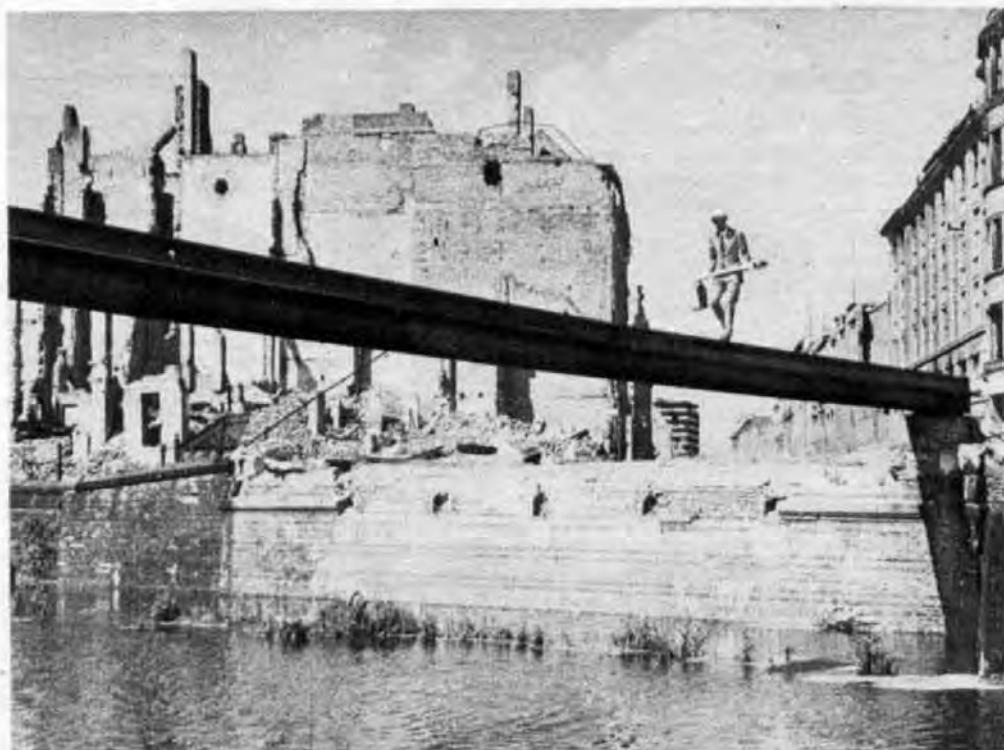
A sinistra: Pedro Armendariz e Dolores del Río in «La malquerida», tratto da Jacinto Benavente per la regia di Emilio Fernandez, operatore Gabriel Figueroa. A destra: Joseph Cotten e Jennifer Jones in «Portrait of Jennie»: film ambizioso di Dieterle. Produzione D. O. Selznick.

Always Rains on Sunday: un'opera coraggiosa che narra la storia di un evaso il quale si rifugia in un quartiere periferico di Londra, presso una sua ex-amica, ormai madre di famiglia: c'erano, in quel film, dei personaggi e una ambientazione. Con *Kind Hearts and Coronets* il promettente regista abborda dunque un soggetto di natura ben diversa. Tratto da un romanzo di Roy Horniman, dallo stesso regista sceneggiato in collaborazione con John Dighton, il film narra la storia di un cinico e decaduto aristocratico il quale, per riacquistare il Ducato perduto, uccide uno alla volta gli otto consanguinei che si frappongono tra lui e il titolo. Una specie, dunque, di *Arsenic and Old Lace* (Arsenico e vecchi merletti, 1943) di Capra, ma ricco di un tradizionale umorismo inglese non privo di un certo coraggio nel prendere in giro alcune figure: come il capitano che preferisce affogare con la sua nave, irrigidito sull'attenti e nell'estremo saluto, piuttosto di lasciare il passo all'unità di un collega. Non mancano altre gustose trovate: il generale, amante del cannone e reduce di tante battaglie, che viene ucciso da una scatola di caviale esplosivo. La cosa migliore del film è comunque la ricostruzione ambientale, che si rifà alle stampe dell'epoca. Aderentissima anche l'interpretazione, specialmente quella di Alec Guinness nelle otto parti delle vittime.

L'allegria di *Berliner ballade* sa invece di tragedia: non tanto perché R. A. Stemmler porta sullo schermo una Germania anno zero quanto per i germi di un nuovo nazismo che in questo film si possono rinvenire, anche se non mancano una certa presa in giro di certi aspetti del vecchio regime e una non obbiettività nell'impostazione del personaggio principale, che vuole simboleggiare il tipo medio del tedesco, l'uomo della strada: Otto, e cioè il popolo germanico, è infatti contrario alla politica, ai partiti avversi, desidera la pace, la guerra alla guerra: ma è anche l'umana saggezza che critica i vincitori e vuole governare il mondo. *Berliner ballade* si proietta così nell'avvenire, senza indagare troppo il passato, le cause della disfatta, le colpe di un'altra «umana saggezza» di recente memoria: quella stessa, appunto, che qui si nasconde nel messaggio; ben diverso, comunque, da quelli che nell'altro dopoguerra lanciava il Pabst della trilogia sociale. Il gioco è evidente, anche se Stemmler ha condotto il suo film sulla falsariga della

commedia-operetta per far accettare inconsapevolmente la sua tesi dal pubblico, che si lascia prendere dalle risate. Le quali derivano d'altra parte da "trovate" che si rifanno a questo e a quel film, a questo e a quel regista: Clair, il Feyder di *Les nouveaux messieurs* e il Forst di *Maskerade* si ritrovano nelle sequenze migliori di *Berliner ballade*: si vedano le riunioni politiche, con i diversi motivi musicali al posto delle voci. E il mappamondo che prende fuoco richiama alla memoria quello con il quale gioca il «dittatore» di Chaplin. Si possono dunque riconoscere a Stemmler doti di buon assimilatore, anche per quanto riguarda il modo di narrare, che non manca di uno spregiudicato fascino nel tenere lontano le regole di un ritmo tradizionale. Gli «estremi di una rivalutazione delle guerre fasciste e un travisamento della lotta di liberazione» si possono invece rinvenire in un altro film, privo inoltre di qualsiasi requisito non diciamo artistico ma addirittura tecnico: *La fiamma che non si spegne*, tratto dal racconto *Italica gens* di Franco

Navarra Viggiani per la regia dell'anonimo Vittorio Cottafavi. L'arma dei carabinieri, alla quale il film è dedicato, meritava ben altro omaggio, lontano dalla mala fede e da sentimenti intesi nelle loro accezioni più retoriche. Augusto Genina, al quale invece non si possono disconoscere un abile mestiere e doti di buon artigiano, è passato da *L'assedio dell'Alcazar* (1940) e da *Bengasi* (1942) ad un'opera sulla vita di Maria Goretti, beatificata nell'aprile del 1947. Si è dunque ispirato a fatti autentici, ha inoltre girato il film nei posti ove si svolge l'azione (le paludi Pontine), si è valso in linea di massima di attori non professionisti, è ricorso alla collaborazione dell'operatore G. R. Aldo, lo stesso di *La terra trema*. E la fotografia è invero la cosa migliore di *Cielo sulla palude*: riesce a creare uno squallido e malarico ambiente; ma il cosiddetto «neorealismo» di Genina è ben diverso da quello, senza dubbio più vitale e artisticamente raggiunto, di De Sica, del Rossellini migliore e di Luchino Visconti: e non soltanto in sede di contenuti. *Cielo sulla palude* può definirsi il contraltare, da un pun-



Da «Berliner ballade» di R. A. Stemmler: film tedesco condotto sulla falsariga della commedia-operetta e ricco di contenuti interessanti per una interpretazione della Germania odierna.



Cécile Aubry in «Manon» di Henri-Georges Clouzot. Il film ottenne il Leone di San Marco

to di vista ideologico, di *La terra trema*. I contadini di Genina, a differenza di 'Ntoni, accettano con rassegnazione le loro condizioni umane, non lottano contro il destino ma lo subiscono: non hanno una coscienza sociale; e quando il regista accenna ai ricchi la sua polemica, se tale può chiamarsi, cade nel facile cliché piuttosto che indagare in profondità. In *Cielo sulla palude*, privo inoltre di un montaggio adeguato e di rapporti filmici oltre che di relazioni umane, mancano proprio il racconto e quindi il dramma, anche se certi personaggi hanno un loro spicco: Maria Goretti, ad esempio, figura dalla quale è escluso il candido pudore (si vedano i momenti di difesa nella sequenza dell'uccisione), oppure il colono ubriaccone che emana, in fondo, una sua simpatia.

Il problema sociale della lotta tra il ricco e il povero viene riproposto invece da Luigi Chiarini in *Patto col diavolo*, su un soggetto originale di Corrado Alvaro. E' la storia di due moderni Giulietta e Romeo, presi dai conflitti che dividono le famiglie cui appartengono: di pastori l'una, di agrari l'altra. Il film, comunque, non è costruito secondo un punto di vista strettamente cronistico, contenutistico o ideologico; né peraltro la recitazione si basa su persone prese dalla vita, ma su attori professionisti, tra i quali la Miranda, Cianelli, Spadaro. Anche per questo l'opera di Chiarini assume una posizione polemica rispetto al nostro recente neorealismo; vuole essere inoltre un invito alla fantasia, a

passare dalla letteratura alla poesia lirica (Flaherty, Murnau) o epica (Eisenstein). Delle due forme, Chiarini ha preferito la seconda; ha appunto impostato il dramma su una visione epica del racconto ma, preoccupato da questa visione, ha del tutto dimenticato le psicologie dei personaggi, che invero risultano "tipi" rappresentanti strati sociali diversi: le situazioni e gli stati d'animo sono, più che preparati e suggeriti nelle loro evoluzioni, dati già come risolti in partenza: si genera così un fenomeno involutivo rispetto agli assunti dell'autore: dalla poesia proposta passiamo alla letteratura: e letterari sono, nel loro discutibile intellettualismo, i dialoghi, e ancor più discutibile appare la recitazione. Rimane comunque nel regista una seria coscienza del mezzo cinematografico; si avvertono in *Patto col diavolo* uno stile e un linguaggio che si rifanno alla calligrafia di *Via delle Cinque Lune* e di *La bella addormentata*: due opere significative, che si inseriscono nel movimento intellettuale e di avanguardia del nostro cinema durante la guerra. Questa seria coscienza è da autentico regista creatore nella parte iniziale di *Patto col diavolo*, dove l'immagine visiva si fonde con quella sonora, l'elemento spaziale con quello temporale: fusione e ritmo che poi si perdono, incidendo tra l'altro nella interpretazione delle condizioni umane del popolo calabro. Una unità narrativa si riscontra invece nel film messicano *La malquerida*, basato sul lavoro teatrale di Jacinto Benavente e diretto da Emilio Fernandez con l'inseparabile operatore Gabriel Figueroa e i soliti Pedro Armendariz e Dolores Del Rio. Ma quest'opera, che vuole essere intimista, si risolve nel melodramma: il regista, invero provvisto di qualità istintive, non sempre riesce ad identificare l'elementare con la poesia: i dialoghi sono declamatori e la musica più che una funzione espressiva assume un carattere meccanico, volto ad accentuare le scene ad effetto, anche se tra queste non mancano alcune di ottima fattura, come il duello nella notte e l'uccisione finale che ricorda, con quel movimento circolare dei cavalli, il Ford di *Fort Apache*. Gabriel Figueroa, troppo sopravvalutato e che una giuria ha per l'ennesima volta riscoperto, si dimostra però, in *La malquerida*, più operatore che fotografo. Un Messico certo più autentico e poetico, degno del migliore Eisenstein, è quello di *Forgotten Village*, produzione indipendente diretta da Herbert Kline su soggetto e sceneggiatura di John Steinbeck. E' una specie di *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo), che poggia però sulla lotta intrapresa, in un villaggio dimenticato, dalla medicina moderna contro la superstizione e la magia. Nella prima parte i valori pittorici si fondono con quelli umani, c'è la presentazione inconsueta di una vita tradizionale e primitiva: si vedano la malattia di un bambino e il suo funerale, il parto di una donna, l'intima comunione tra i vivi e i defunti. La seconda parte, purtroppo, cade nel didascalico più comune, non ha nulla a che vedere, sul piano del linguaggio, con la prima. Ad ogni modo *Forgotten Village*, realizzato nel 1941 e distribuito dallo stesso Burstyn di *The Quiet One* (l'uomo che ha fatto conoscere in America *Paisà* e *Sciuscia*), è uno dei pochissimi film, tra i molti presentati fuori concorso, che giustifica la sua ammissione a Venezia.

Non altrettanto si può dire infatti, ad

esempio, per *La passione secondo San Matteo* di Ernst Marischka, che vuole illustrare attraverso la riproduzione fotografica di quadri del XV, XVI e XVII secolo l'oratorio di G. S. Bach: un compromesso che non raggiunge risultati artistici. Del tutto ingiustificata, inoltre, la proiezione, e per di più in uno spettacolo serale, di *Look for the Silver Lining*, film rivista « estivo » in technicolor di David Butler; un altro mediocre technicolor è *The Secret Land*: documentario sulla spedizione Byrd al Polo Sud, montato, su materiale ripreso da vari operatori, da F. Y. Smith e da O. O. Dull. Soltanto alcuni pezzi colorati si trovano invece in *Portrait of Jennie*, film ambizioso di William Dieterle prodotto nel 1947 da David O. Selznick il quale ha rimesso in competizione il film dopo averlo ritirato più volte. E' la storia di un pittore che si innamora, nella sua immaginazione, di una ragazza morta già da dieci anni. Sogno e realtà dunque si confondono, sulla falsariga, ad esempio, di un Gérard de Nerval: ma qui dominano la falsa poesia e il romanticismo di facile effetto: del resto i limiti di Dieterle sono quelli del mestiere più o meno abile; e alla tecnica più che al linguaggio appartiene l'impiego del seppia nel miraggio finale e del technicolor nel ritratto della ragazza sul quale si chiude il film. In technicolor sono anche *I fratelli Dinamite* di Pagot e *La rosa di Bag-*

I PREMI

Il premio della critica « Francesco Pasinetti » è andato a *The Quiet One* di Sidney Meyers (U.S.A.), considerato il miglior film straniero

La giuria della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica ha invece assegnato i seguenti premi:

Leone di San Marco, Gran premio internazionale di Venezia: a *Manon* di Henri-Georges Clouzot (Francia).

Tre premi internazionali ex-aequo: a *The Quiet One* di Sidney Meyers (U.S.A.), « per le poetiche intenzioni felicemente attuate nei momenti essenziali del film »; a *The Snake Pit* di Anatole Litvak (U.S.A.), « ardita indagine di un caso clinico drammaticamente rappresentato »; a Berliner ballade di R. A. Stemmle (Germania), « estrosa interpretazione di alcuni aspetti del dopoguerra tedesco ».

Premio internazionale per la regia: ad Augusto Genina, autore di *Il cielo sulla palude* (Italia), « soprattutto per aver saputo trasformare in interpreti efficaci contadini della campagna romana ».

Premio internazionale per il miglior attore: a Joseph Cotten per la sua interpretazione in *Portrait of Jennie* di William Dieterle (U.S.A.).

Premio internazionale per la migliore attrice: a Olivia De Havilland per la sua interpretazione in *The Snake Pit* di Anatole Litvak (U.S.A.).

Premio internazionale per il miglior scenario: a Jacques Tati per *Jour de fête* da Tati stesso diretto e interpretato (Francia).

Premio internazionale per la migliore fotografia: a Gabriel Figueroa per *La malquerida* di Emilio Fernandez (Messico).

Premio internazionale per la migliore scenografia: a William Kellner per *Kind Hearts and Coronets* di Robert Hamer (Gran Bretagna).

Premio internazionale per la migliore musica: a John Greenwood per *The Last Days of Dolwyn* di Emylyn Williams (Gran Bretagna).

Premio della Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano: a *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, « sentita rievocazione della vicenda umana di Maria Goretti e dell'ambiente in cui si svolse ».

Premio internazionale per il miglior documentario a lungometraggio: a *L'Equateur aux cent visages* di André Cauvin (Belgio).

dad di Domeneghini: due interessanti tentativi italiani di lungometraggi a disegni animati, presentati fuori concorso e di cui si parla in altre pagine di questa rivista. Interessante è anche il debutto della Polonia con *Dom na pustkowi* (La casa solitaria). Il regista Jan Rybkowski, allievo di Jozeph Lejtes e della Jakubowska (*Ostatni Etap*) in questo suo primo film a soggetto si affida più al fatto umano che a quello propagandistico, il quale nasce semmai dalla evoluzione psicologica di certi personaggi che vivono, con altri, in una casa solitaria nei pressi di Varsavia: casa che a poco a poco si anima di nuovi fermenti, di un amore tra due giovani trattato con mano delicata. Oltre a creare una atmosfera, il giovane regista dimostra di essere un narratore non privo, tra l'altro, di una certa forza drammatica, come nella sequenza in cui vengono sotterrati i corpi dei tedeschi uccisi. Ha in parte deluso, invece, Gustaf Molander, autore dello svedese *Eva*, il quale peraltro di riallaccia a certi motivi tradizionali del cinema nordico: l'idillio che nasce, ad esempio, accanto al letto di un moribondo, tra una lettura e l'altra del *Cantico dei Cantici*. C'è inoltre, in questo film, un senso della natura intesa come elemento umano: purtroppo il "complesso" del giovane protagonista, responsabile involontario della morte di una bambina cieca, si sviluppa su un facile schema freudiano, e il tema moraleggiante, se giustifica alcune sequenze ardite, in quanto mette in evidenza appunto certi assunti, appare alla nostra sensibilità troppo ingenuo. Un film addirittura "a chiave", per noi occidentali, è l'indiano *Meera* di Ellis R. Dungan, che ci presenta aspetti, appunto, di una civiltà sconosciuta riuscendo a suggerire una particolare atmosfera e, con innumerevoli canti e balli, il fascino di sentimenti primitivamente sacri. Gli occhi di Meera, la protagonista, sono senza dubbio i più espressivi apparsi sullo schermo del Lido. L'Argentina ha infine presentato *Apenas un delincuente* di Ugo Fregonese, tentativo mancato di film neorealista; il Belgio e la Svizzera hanno debuttato con due modesti documentari a lungometraggio: *L'Equateur aux cent visages* di André Cauvin e *Combat sans haine*.

Questo il bilancio della seconda metà della X Mostra Internazionale di Venezia, cosiddetta d'arte cinematografica. Sull'assegnazione del Leone di San Marco e di altri premi abbiamo detto. Se la giuria può anche sostenere il massimo riconoscimento conferito a *Manon*, ci sembra non possa fare altrettanto con il premio dato a Genina per la migliore regia; la stessa motivazione non regge: cioè « per aver soprattutto saputo trasformare in interpreti efficaci contadini della campagna romana ». Meyers, lo stesso Duvivier di *Aux royaumes des cieux* hanno ottenuto risultati maggiori da elementi non professionisti. E, anche escluso Meyers, nessuno può sostenere la superiorità di Genina su Clouzot. La verità è che *Il cielo sulla palude* doveva prendere, già in partenza, e comunque, uno dei grandi premi internazionali. E allora non lamentiamoci se Duvivier affermò, prima dell'inaugurazione della Mostra, che sapeva già i nomi di coloro i quali sarebbero stati premiati.

GUIDO ARISTARCO

Dal film « Patto col diavolo » di Luigi Chiarini su soggetto originale di Corrado Alvaro.



« Kind Hearts and Coronets » di Robert Hamer, che si riallaccia al tradizionale umorismo inglese. La ricostruzione ambientata, una delle cose migliori del film, si rifà a stampe dell'epoca.



Aleksandra Slaska nel film polacco « Dom na pustkowi » (Casa solitaria) diretto con delicatezza e nello stesso tempo con vigore da Jan Rybkowski, già allievo di Lejtes e della Jakubowska.



DISNEY, "CADET ROUSSELLE" E DUE ESPERIMENTI ITALIANI

NELLA SUA FORMA originaria, di elementare ma singolare purezza, il disegno animato realizzava sullo schermo, su uno sfondo costantemente bianco, vicende i cui elementi narrativi prendevano vita esclusivamente dalla mano di un fantomatico disegnatore: un grande foglio di carta bianca su cui l'autore del film, con piena libertà inventiva, tracciava pupazzi e cose con una linea sottile e continua. L'inquadratura costantemente fissa e l'inesistenza assoluta del montaggio, potrebbero far pensare ad una forma spuria e falsa di cinema: al contrario i disegni animati di Cohl (nati nel lontano 1908 con *Un drame chez les fantoches*) traevano la loro viva « verve » comica e la loro freschezza inventiva proprio da quelle qualità antinaturalistiche dell'immagine filmica che in seguito sarebbero state identificate dagli esteti cinematografici, da Balázs a Arnheim, come l'essenza del cinema stesso inteso come arte. La mancanza della terza dimensione e dei colori naturali veniva sfruttata da Cohl in senso poetico: le sue immagini prive di ogni consistenza volumetrica e prospettica, labili linee variamente intrecciate su uno sfondo fatto di nulla, raggiungevano in virtù del movimento a loro conferito dal cinema un clima di libertà fantastica. Nascendo dal nulla, trasformandosi impensatamente, svanendo nel nulla, esse realizzavano l'aspirazione antica quanto l'uomo di animare una realtà osservata e rappresentata, a cui però conferivano una assoluta libertà inventiva: sulla stessa via nell'aspirazione di tali concetti, Oscar Fischinger perverrà più tardi alla creazione dei suoi film astratti. Per Cohl il disegno animato è dunque, e soltanto, immagine in movimento sottratta ad ogni legge fisica obbediente unicamente a canoni d'ordine ritmico e ad una elementare tecnica narrativa talvolta libera da ogni logica: cinema « puro » quindi, molto più puro delle fantastiche invenzioni di Méliès legate pur sempre a concezioni di carattere prestidigitatorio.

Da quell'epoca lontana il disegno animato ha percorso una lunga strada: sparite, o notevolmente impallidite, quell'ingenuità inventiva e quella « verve » comica, fatta essenzialmente di ritmo, che avevano reso le avventure di Mickey Mouse una gustosa divagazione umoristica, simile concettualmente alle farse di Larry Semon, su temi cari al cinema americano, complicate le vicende e aumentato grandemente il numero dei personaggi a tutto danno dell'elementarietà e dell'immediatezza della labile emozione poetica; accolto entusiasticamente il sonoro in un continuo sfruttamento, talvolta gustoso ma più spesso stucchevole e anticinematografico, delle risorse di noti « divi » della rivista e

del jazz; inserito il dialogo ad aumentare il fastidio per la frattura fra mondo umano e mondo non umano in genere alla base dei disegni animati; infarcite le vicende di significazioni pedantemente moralistiche o programmaticamente poetiche aprendo la via alla retorica; posti in uso il procedimento di lavorazione e la tecnica di ripresa dei film comuni, per opere di notevole lunghezza e complessità, con intervento di molteplici sceneggiatori disegnatori tecnici del suono e del colore e supervisori; il disegno animato, nella ricerca incessante di una più morbida e continua tecnica di movimento sotto l'incessante spinta del suo diffusore Walt Disney, ha guardato sempre più fissamente al film comune e nella disperata ambizione di assimilarsi ad esso ha aperto viceversa la via alla sua decadenza. Poiché l'esistenza di una assoluta freschezza ispirativa, di un contenuto etico elementare e immediato, di una tecnica di disegno rigorosamente unitaria e di una tecnica di ripresa facile e piana sono condizioni essenziali per una forma d'arte, basata, almeno fino ad oggi, su vicende fiabesche d'infantile semplicità e di poetica ingenuità, e che trova la sua validità artistica nel potenziamento, per mezzo del movimento, di figure la cui essenzialità visiva resta logicamente connessa alla qualità e al mondo poetico dell'artista creatore. Pur considerato nel suo aspetto più elevato, quale potrà essere in un domani un film dipinto di carattere tragico realizzato da artisti illustri nel campo della pittura, il disegno animato, considerato nella sua assenza artistica, non arricchisce di nuovi aspetti la dibattuta questione dei rapporti fra cinema e pittura; potrebbe al massimo aprirne un'altra fra pittura per quadro e pittura per film. Ad una realtà oggettiva costituita da persone e cose ne è sostituita nel film un'altra costituita da disegni, soggetta ad una tecnica di ripresa analoga a quella del film comune in quanto basata sullo stesso mezzo meccanico; in entrambi i casi il regista autore del film esercita attraverso la creazione il suo giudizio sulla materia narrata e i mezzi espressivi cinematografici non subiscono alcuna sostanziale alterazione: ma mentre tale giudizio si estrinseca nel film comune attraverso un particolare modo di osservare la realtà e di artisticamente ricrearne l'essenza attraverso i mezzi espressivi cinematografici, nel disegno animato esso viene esercitato in una fase preliminare attraverso la fantasia creatrice dei personaggi e la tecnica del disegno: l'autore del disegno animato è quindi creatore di una realtà oggetto del film di cui è anche regista. Teoricamente potrebbe supporre sottratto alla competenza dell'autore dei disegni e riservata ad altri la scelta



Da « *The Three Caballeros* »: Walt Disney, fermo nelle pastoie della formula e del compromesso, denuncia nuovamente la sua decadenza.

dei mezzi espressivi cinematografici per dar vita in movimento sullo schermo a una realtà creata dalla fantasia: ma oggi ancora tale scissione è lontana dall'avvenire sia per la necessaria limitazione nella scelta degli elementi interni ed esterni determinanti la inquadratura, sia perché la tecnica del montaggio dei disegni animati è ancora strettamente legata alla tecnica del disegno e simile concettualmente a quella degli antichissimi dipinti su tavola. Dal che appare evidente che mentre può considerarsi il regista l'unico autore del film comune, quale artista che sintetizza e rielabora secondo il suo particolare mondo poetico le attività di tutti i suoi collaboratori, autore del film di disegni animati è l'autore dei disegni stessi che ad essi ha conferito movimento e successione narrativa come regista e che l'esistenza di più creatori di personaggi e figure genera necessariamente una pluralità di autori, condizione incompatibile con la nascita della opera d'arte.

Nel film di disegni animati si attua cioè una forma d'arte che compendia taluni elementi pittorici attraverso i mezzi espressivi cinematografici, fra i quali predominante ed essenziale il ritmo inteso come cadenza narrativa consona allo spirito della opera e determinato dal montaggio. Irretiti nelle pastoie della « formula », industrializzati per tecnica e fertilità inventiva, i disegni animati avevano mostrato già nelle ultime ambiziose opere di Disney una notevole decadenza: di tale decadenza *The Three Caballeros*, presentato alla X Mostra di Venezia, raggiunge un livello negativo difficilmente superabile. La industrializzazione del disegno animato per mezzo di una ditta accreditata, la sua contaminazione con il film comune in un ibrido compromesso di pessimo gusto fra mondo reale e mondo fantastico, la superficialità e la grossolanità nell'uso del sonoro e del colore mai erano apparsi tanto evidenti. In que-

st'opera della durata di un film normale, ma costituita da diversi brevi episodi cuciti sommariamente con il procedimento consueto nelle riviste musicali, il primitivo stile di Disney appare completamente mutato. I personaggi della storia sono apparentemente dello stesso tipo di quelli delle precedenti opere, anzi delle prime opere di Disney: Paperino, Joe Carioca e Panchito rientrano infatti nella tipologia cara all'autore, ma il labile eppur talvolta suggestivo mondo poetico dei loro predecessori, da Mickey Mouse a Bambi, è completamente svanito. Paperino, Carioca e Panchito non sono che tre interpreti di una rivista e, considerati come tali, i primi due sono assolutamente mediocri per futilità inventiva e per felicità espressiva mentre il terzo, fucosissimo gallo messicano, pur caricaturalmente azzeccato, si inaridisce ben presto negli angusti limiti della formula. D'altra parte il tenue canovaccio che lega i diversi episodi della storia, e che serve di pretesto per l'escursione dal polo alla America del Sud e al Messico, è ben povero di « gags » felici ed il ritmo comico della vicenda è tutto legato ad elementi di ordine esteriore prevalentemente musicali. Come già era accaduto in precedenti opere di Disney, il concorso evidente di autori di differente stile e mondo poetico, crea squilibri e fratture di ordine stilistico; ciò è soprattutto evidente tra i personaggi, affidati ad uno stile eminentemente caricaturale e parodistico, gli sfondi e i paesaggi di vaghi intendimenti pittorici, e taluni « intermezzi » di sapore fantastico, di tono superficialmente surrealistico, di un cromatismo esagitato e violento. Ma quel che riesce assolutamente intollerabile, creando all'opera una discontinuità stilistica e ideologica gravissima è la combinazione nel quadro, per mezzo di più scontati procedimenti di sovrimpressioni e di « trasparente », di elementi, persone e cose, di una realtà esistente e di elementi del mondo fantastico proprio dei disegni animati. Così in sequenze intonate al più banale commercialismo hollywoodiano, di un periferico gusto oscillante tra il balletto e la operetta, in un'orgia di colori e di suoni (sono ben sedici i motivi musicali sfruttati nella storia) in cui si agitano convulsamente schiere di « boys » insieme alle varie Molina e Miranda, o in scene balneari di cartolinesca volgarità, fanno improvvisa irruzione i personaggi fantastici della storia e naturalmente nell'urto è il loro delicato mondo poetico ad andare in frantumi.

Così che *The Three Caballeros*, nell'ambizioso desiderio di assimilarsi per intenti e strutture a un film normale e superarlo in vena poetica, realizza invece un compromesso di cattivo gusto e di superficiale faciloneria, da cui non bastano a riscattarlo i pochi « gags » veramente felici, abbastanza frequenti nell'episodio polare e poi via via più rari con il frequente ricorso a spunti comici già sfruttati nelle precedenti opere (il tappeto volante come apparecchio, e gli effetti in ubriacatura in *Dumbo*, i contrabbassi simili a colonne sonore in *Fantasia*), taluni passaggi e attacchi di buonissima tecnica del disegno, del colore e dell'animazione in cui Disney appare ancora un insuperato maestro. La mancanza di tale raffinato mestiere è il principale difetto imputabile ai due film italiani di disegni animati, *I fratelli Dinamite* di Pagot

e *La rosa di Bagdad* di Domeaeghini, anch'essi presentati al Festival di Venezia; tali film però, per altri motivi, sono apparsi degni di lode. Per entrambi gli autori, come per tutti gli autori di disegni animati, esisteva evidentemente il grave incubo di sottrarsi all'ombra di Disney: così totalitaria e imperiosa è stata infatti la influenza da lui esercitata nel campo del disegno animato con la creazione di una vasta tipologia e di un « genere » dai « gags » quasi « obbligati » di larghissimo favore, che il pericolo di soggiacere alla imitazione era quasi pari al rischio di volerne essere immuni. Una aperta reazione alla tecnica di disegno e alla narrativa delle opere di Disney, o almeno una assoluta indipendenza necessaria per la creazione di una opera d'arte autonoma, poteva mettere in pericolo il successo dell'opera. E la prima lode che va a Pagot e a Domeaeghini è appunto quella di aver tentato, contrariamente a quanto fatto ad esempio da Hand con *The Lion*, che ricalca per tecnica ed inventiva i più abusati schemi disneyani, di pervenire ad una tecnica espressiva e ad una fantasia creatrice il più possibile autonome. Da tale punto di vista *I fratelli Dinamite*, meno riuscito come opera compiuta di *La rosa di Bagdad*, è da considerarsi più coraggioso. Nel film di Pagot è infatti costante lo sforzo di una notevole originalità: se qualche episodio ricorda i film di Disney (come la parte iniziale della ubriacatura della vacca; o il procedere dei fratelli Dinamite nella foresta seguita dagli animali) la quasi totalità del film, anche nelle parti non riuscite, aspira ad una autonomia che si riflette nella tecnica del disegno, nell'uso del colore, nel commento sonoro, nello svolgimento narrativo. La tecnica del disegno si rifà a uno stile eminentemente caricaturale di estrema semplicità: sotto tale profilo i per-

sonaggi di Pagot sono i più vicini ai « fantoches » di Cohl; ma se tale tecnica può dirsi intenzionalmente gustosa, essa lo è meno nella pratica realizzazione: le figure di Pagot mancano spesso di espressività e il disegno accusa discontinuità stilistica fra personaggi e sfondi, specie nel cartolinesco finale. L'uso del colore è anch'esso discontinuo: talvolta impostato a un cromatismo violento nelle sequenze di maggior concitazione, talaltra a una sbiadita tenuità. L'intonare il colore, oggi elemento essenziale del disegno animato, allo svolgimento della vicenda, è indubbiamente concetto pregevole: peccato però che esso non sia apparso sempre riuscito, specie in quelle sequenze, come quella del viaggio della navicella, in cui il contrasto stridente e frenetico dei rapporti cromatici, forse ispirato a talune moderne tendenze pittoriche, non appare giustificato da esigenze narrative (come lo è nella sequenza del carnevale veneziano).

La tecnica di ripresa è molto semplice: limitati i movimenti di macchina, le risorse narrative sono affidate quasi esclusivamente al suo ritmo in cui è avvertibile, peraltro, certa discontinuità. Mentre infatti a quello esterno, cioè determinato dal movimento del quadro (in cui appaiono abbastanza felicemente superati i difetti di animazione, molto sensibili al contrario in *La rosa di Bagdad*), è talvolta da rimproverare un eccesso di staticità con un indulgere verso il dialogo e talvolta una eccessiva deformazione ritmica ed espressiva, quello interno è invece quasi sempre buona, e talvolta eccellente come nella sequenza degli animali in cui le « sostituzioni » e i passaggi di mascherina sono da considerare un espediente narrativo veramente gustoso. Eccellente è anche il sonoro del tutto sganciato da pedestri giuochi imitativi e improntato a un modernismo di



Da « Cadet Rousselle » di Dunning: nell'estrema semplicità di questo originalissimo cortometraggio canadese si trova l'elemento essenziale della validità artistica del disegno animato.



Da « I fratelli Dinamite » di Nino Pagot, interessante esperimento italiano di lungometraggio a disegni animati in technicolor. La tecnica del disegno si ispira ad uno stile caricaturale.

sapore strawinskyano che ben s'intona al carattere del disegno e a certo gusto del fantastico e dell'orrido che ritorna spesso nel film, talvolta in modo ingiustificato e macabro ma talaltra in modo felice ed espressivo (come nella sequenza del viaggio attraverso l'inferno e nella trovata dell'arpa che si trasforma in scheletro). Anche la vicenda del film, costituita da diversi episodi uniti nel racconto di un personaggio (per la prima volta fa la sua apparizione nei disegni animati il « racconto a rovescio ») e chiusi da una ottimistica mo-

rale, pecca di continuità e alterna momenti di buona « verve » comica ad altri di scarso mordente: il che è da ricercare probabilmente nella natura stessa dei tre personaggi essenziali fatti di clownesca buffoneria. Comunque i « gags » visivi-sonori dei personaggi caduti dal paleo e ritirati su e del « chicchirichi » dei fratelli trasformati in gallo, le « routines » della corrida e della stornellata in gondola sono degni di restare nella storia dei disegni animati.

Indubbiamente, più unitario e di maggior raffinatezza, *La rosa di Bagdad* costituisce invece un tentativo abbastanza riuscito di realizzare con la tecnica del disegno animato un vero e proprio film con soggetto di natura fantastica simile a quelli di molti clamorosi « technicolor » hollywoodiani. Il che diminuirebbe, per le ragioni suddette, il suo fascino se il soggetto stesso non risultasse riesaminato al lume di una vena delicatamente poetica. La tecnica del disegno è anche in *La rosa di Bagdad* abbastanza discontinua: mentre taluni personaggi, come i tre savvi e gli animali accusano una precisa derivazione disneyana, altri, come il mago e la vecchina, sono particolarmente riusciti, e nella loro consistenza volumetrica e nella precisione dei dettagli si avverte la raffinatezza di un certo gusto pittorico che si rivela particolarmente evidente negli sfondi. La tecnica di ripresa è notevolmente complessa: esiste anzitutto un preciso ambiente, fornito di una terza dimensione, ove i personaggi agiscono, mentre i frequenti movimenti di macchina sottolineano le spesso singolari angolazioni del disegnatore nel ritrarre la materia narrata (appare per la prima una visione « a piombo »). Così pure il montaggio assolve talvolta non soltanto una semplice funzione narrativa, ma anche espressiva, come nella presentazione, con visioni alternate, di azioni parallele. Peccato che un grave turbamento nel ritmo del film sia determinato dalla difettosa animazione delle figure cui fa riscontro un difettoso sincronismo nel dialogo. L'uso del

colore è contenuto in limiti molto sobri: si nota una preferenza nell'accordo di colori freddi e talvolta sbiaditi, il che toglie al film un poco di vivacità ma costituisce, unitamente all'uso moderato del sonoro, a conferire all'opera un tono di distaccata semplicità di un gradevole equilibrio di comico e di sentimentale. E della delicata sensibilità artistica dell'autore, nonché del suo senso cinematografico, sono una riprova evidente l'uso appropriato del materiale plastico (frusta dello sgherro che spazza le scarpine del bimbo) e dei particolari. Un'opera quindi nettamente agli antipodi di *I fratelli Dinamite*. In quella colori e suoni violenti, umorismo esplosivo, tecnica primitiva e massima istintività; in questa colori e suoni sobri, delicata poesia, tecnica progredita (eccezione fatta per la animazione e il parlato) e massima ponderatezza.

Entrambe le opere costituiscono un lusinghiero debutto del nostro cinema nel campo del film di disegni animati. Non è però possibile chiudere queste brevi note senza menzionare il delizioso disegno animato canadese *Cadet Rousselle* di Dunning. La tecnica originalissima del disegno e dell'impiego del colore, improntata a talune tendenze della pittura moderna, l'uso particolarmente gustoso dell'elemento sonoro, l'estrema semplicità della tecnica di ripresa, la saporosità caricaturale della vicenda (storia di un soldato fanfarone dell'epoca napoleonica) di un umorismo finissimo, fanno di questa breve opera un piccolo gioiello nella cui estrema semplicità non è difficile riscontrare l'elemento essenziale della validità artistica del disegno animato. Dopo le frenetiche intemperanze disneyane, oggi nuovamente, in un assoluto bisogno di poesia di immediatezza e di semplicità, i disegni animati guardano a Cohl.

NINO GHELLI



Un altro significativo esperimento italiano di lungometraggio a disegni animati in technicolor: « La rosa di Bagdad » di Domeneghini.



Nel film « I fratelli Dinamite », Nino Pagot riesce a rendersi autonomo da Disney, ed a raggiungere un umorismo istintivo e personale.

LA GIURIA CHIAMATA a decidere sull'assegnazione dei premi ai film partecipanti al concorso delle « Sezioni speciali », nell'emettere il suo verdetto ha, schematicamente ma efficacemente, riassunto i motivi che hanno caratterizzato la competizione. Essa, infatti, alla lunga elencazione dei premi e delle menzioni ha fatto precedere la seguente dichiarazione: « La Giuria ha rilevato che mentre i cortometraggi scientifici hanno raggiunto un altissimo livello tecnico, portando un effettivo contributo alla diffusione della scienza, i cortometraggi di carattere artistico e culturale non raggiungono gli stessi risultati, mantenendosi su un piano che non esce dalla normalità ». Tali affermazioni rispondono esattamente ad uno stato di fatto reale e, in particolar modo la seconda (in cui può rilevarsi un parallelismo con il complesso dei film a lungo metraggio partecipanti alla Mostra vera e propria), costituisce una specie di controprova dello stato attuale della produzione di tutto il mondo, del suo basso livello artistico, cioè, e della mancanza di fantasia di molti registi. Invece, nell'ambito del cinema scientifico e didattico, chi ha seguito anche le precedenti rassegne può rilevare un deciso e concreto progresso: il quale si basa sulla sempre maggiore perfezione del mezzo tecnico che sui concetti informativi di coloro che a questa attività si dedicano.

Tra le nazioni partecipanti alla rassegna, la parte del leone l'ha fatta l'Inghilterra che ha collezionato, tra primi premi e menzioni ben nove distinzioni, e che ha presentato il lotto più omogeneo di cortometraggi. Tra questi ci sono apparsi particolarmente efficaci, in rapporto ai loro scopi, *Atomisation* (gruppo fisico-matematico), che è nitido e chiaro e presenta per la prima volta una serie di riprese a 3000 fotogrammi

Dal film « *England's Wealth from Wool* »: completa monografia inglese sull'industria laniera.

LA CONTROPROVA DELLE "SEZIONI SPECIALI"

il secondo, *Turbo Jet Propulsion* (gruppo didattico di tecnica dell'industria e del lavoro), che in maniera facile e contemporaneamente senza venir meno al rigorismo scientifico, illustra i principi ed il funzionamento del turboreattore. La qualità di tale cortometraggio è stata messa maggiormente in evidenza dal confronto diretto con analoghi documentari presentati da altri paesi, apparsi incompleti, spesso confusi e tecnicamente inferiori. Infine, continuando ad analizzare le opere con cui il Regno Unito ha partecipato alla competizione, un cenno a parte merita l'intelligentissimo *Growing Girls*, prodotto dai Merton Park Studios for Southalls (Birmingham). Esso affronta un problema della donna che ha un carattere universale: quello, cioè, del trapasso dall'infanzia alla pubertà. La discrezione con cui l'argomento viene trattato, la nitidezza del racconto e la sua forza di persuasione (lo scopo del film è quello di mettere la bambina nella convinzione di evitare qualunque trauma psichico nel momento in cui diventa donna), fanno di tale « short », normalmente proiettato nelle scuole britanniche femminili, un'opera esemplare e direi quasi indispensabile ad ogni istituto. E vorremmo che, dopo il riconoscimento della Giuria veneziana, il Ministero della Pubblica Istruzione del nostro paese acquistasse *Growing Girls* per farlo circolare, tramite la cineteca scolastica, in tutti gli istituti di educazione femminile della Repubblica italiana.

Súbito dopo la Gran Bretagna segue,



Da « *Domani è tardi* », documentario di produzione italiana sulla lotta contro il cancro.





Da « *Miracolo di Loreto* » di Genoino, che descrive il santuario della cittadina marchigiana e alcune cerimonie: singolarmente emotivo il commento parlato ed estemporaneo di Zavattini.

nella ideale classifica generale, la vasta produzione statunitense che, nell'ambito delle categorie in cui è suddivisa la sezione medica, ha presentato alcuni lunghi documentari, la cui perfezione tecnica della ripresa pensiamo non possa essere superata. Da *Cancer* (un'ampia trattazione della sintomatologia del carcinoma ed una presentazione della casistica operatoria veramente definitive) a *Surgical Approach to Scapulo-humeral Joint* (la descrizione di un atto operatorio alla spalla eseguito da mano maestra e ripreso in modo quasi miracoloso), da *Endodontia* a *Periodontia*, tale produzione costituisce quanto di meglio sia mai stato fatto finora in tale campo. Non appena, però, abbandoniamo il dominio del-

la scienza, e passiamo a quelli meno concreti della letteratura e delle arti, si è costretti a prendere atto che i risultati a cui sono pervenuti i vari documentaristi sono piuttosto modesti. Infatti per le sezioni del gruppo arti figurative (pittura e scultura) nonché per quella della storia della letteratura, la Giuria si è vista nell'impossibilità di assegnare in taluni casi il primo premio e in talaltri persino le menzioni. La situazione migliora per quanto riguarda i film culturali di carattere non scolastico: ché *Bagnaia, paesaggio italiano* del giovane Masetti coglie in modo preciso la interdipendenza tra la vita di un paese ed il suo aspetto esteriore, mentre *Miracolo di Loreto* di Genoino costituisce un interessante esperimento. Esso alla parte puramente visiva, che descrive il Santuario della cittadina marchigiana e alcune cerimonie (la processione coi malati del « treno bianco », la Comunione di questi in Santa Casa, ecc.) è stata aggiunta una colonna sonora improvvisata da Cesare Zavattini. L'esperimento ci sembra riuscito in quanto l'estemporaneo « discorso » di Zavattini, che interpreta il « miracolo » secondo la sua sensibilità, determina nello spettatore una emozione profonda.

Concluderemo questa nota segnalando il premio assegnato a *The Loon's Necklace* (Stati Uniti) nella sezione « film d'avanguardia », ch'è un originale tentativo diretto a mostrare una serie di maschere sacre di indiani canadesi, dinamizzate e valorizzate da un vero e proprio racconto, e quello attribuito a *Rimembranze mediche* (Italia) per i risultati raggiunti nell'ambito della cinematografia a colori dal « sistema » Cristiani-Mascarini, uscito ormai dalla fase puramente sperimentale.

GAETANO CARANCINI

Convegno a Perugia

UN COMITATO composto da Corrado Alvaro, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Renato Castellani, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Alberto Moravia, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Luchino Visconti, Luigi Zampa e Cesare Zavattini, si è fatto promotore d'un Convegno internazionale della cinematografia, che si svolgerà a Perugia dal 24 al 27 settembre, nel quadro delle manifestazioni per la Sagra Musicale dell'Umbria. Si tratta del primo serio tentativo compiuto per dare un senso di vera comunanza ai cineasti d'ogni nazione, che avranno modo di conoscersi personalmente, e di discutere su idee interessanti per tutti.

Tema del Convegno è un interrogativo già posto dalla critica di tutto il mondo: « Vivono i problemi dell'uomo moderno nel cinema d'oggi? ». Difficilmente si sarebbe potuto trovare un tema più adatto a questo raduno di persone scelte fra coloro che hanno maggiormente contribuito alla creazione ed alla affermazione del cinema come opera d'arte. In ogni Paese si nota un'insofferenza sempre maggiore del pubblico verso quei film di stanco mestiere che continuano a presentare tipi incredibili di una più incredibile umanità; la crisi americana, la crisi francese, la crisi inglese, forse dipendono principalmente dal fatto che tali cinematografie si sono volutamente tenute lontane sia dal vero che dal verosimile, rifugiandosi in formule ormai stanche e troppo sfruttate. E, forse, da questo dipende anche in gran parte il successo che accompagna in tutto il mondo alcuni film italiani, che per primi osarono rinunciare per quanto è possibile all'artificioso, e i cui realizzatori scesero in strada per incontrarvi la gente d'ogni giorno.

Siamo veramente lieti che questo Convegno abbia luogo, e che abbia luogo in Italia. L'elenco degli artisti invitati comprende le più illustri personalità cinematografiche di tutto il mondo, da Aleksandrov a Carné, da Dréyer a Olivier, da Paul Rotha a Chaplin. Non tutti avranno la possibilità d'intervenire, ma molti lo faranno, anche a costo d'interrompere i film in lavorazione (come ha deciso di fare René Clair), e da questo avvicinamento d'intelligenze e sensibilità diverse, il Congresso deriverà un'importanza grandissima, tanto da annunziarsi come il più importante evento cinematografico del dopoguerra.

b.



Da « *Growing Girls* » di L. E. Higson, sul problema del trapasso dall'infanzia alla pubertà.

IL PRIMO FESTIVAL DEL FILM PER RAGAZZI

QUESTE NOTE desiderano precisare l'importanza del I Festival Internazionale del Film per Ragazzi e sostare su alcuni problemi, già da tempo agitati e che il Festival stesso ha posto in evidenza. Occorre pertanto riportarci al '47 quando Sonika Bo, fondatrice del Cine Club «Cendrillon», presentò ai bimbi di Venezia, con vivissimo successo, otto film di varie nazioni realizzati esclusivamente per l'infanzia; in quell'occasione eseguiamo delle interessanti fotografie contemporanee dei piccoli spettatori e delle immagini che più li avevano divertiti o annoiati o posti in ansia, per studiare, a titolo sperimentale, le reazioni dei bimbi di fronte a certe sequenze e situazioni particolari dei filmetti visionati. Nello stesso anno vennero presentati disegni animati sovietici, film a pupazzi cecoslovacchi e film a soggetto britannici sempre realizzati per l'infanzia; mentre i film del Cine Club «Cendrillon» avevano la durata di pochi minuti, quelli britannici occupavano circa un'ora di spettacolo. Sin da allora si erano affacciati alcuni problemi: erano più adatti per i bimbi i brevissimi film di Sonika Bo, oppure quelli britannici a lungo metraggio? Divertivano maggiormente i pupazzi animati, o i disegni o i film a soggetto? Era da preferirsi il colore al bianco e nero? Praticamente si era visto che tutti i film presentati avevano riscosso applausi, ma si comprese che bisognava distinguere le opere a secondo dell'età degli spettatori; infatti mentre pupazzi e disegni ottenevano il consenso di tutti i fanciulli, i film a soggetto di lungo metraggio (parlati allora nella lingua d'origine), non potevano essere interamente compresi dai più piccini, i quali se riuscivano a seguire una parte dello spettacolo, ad un dato momento, si agitavano, inquieti, per riprendere l'interesse solo quando nello schermo appariva una scena di vivace comicità.

Per i piccolissimi i film dovevano dunque mantenersi sulle linee dettate dall'esperienza ventennale di Sonika Bo: niente presentazione lunga, metraggio 400, 500 metri, comicità senza limite. Così nel '48 vennero istituite 2 categorie di film per ragazzi; la prima per quelli al di sotto dei 10 anni circa, la seconda per quelli dai 10 ai 15. Ciò servì a nuove esperienze: infatti tale suddivisione per quanto portasse a maggiori risultati appariva ancora empirica, poiché si notava un certo squilibrio nell'accettazione dei film da parte dei piccoli spettatori, squilibrio dovuto ancora alla differenza di età. Per quanto si parlasse di successo, noi avvertimmo ancora nei bimbi momenti di inquietudine. Occorreva una più precisa suddivisione e la traduzione in italiano del testo parlato. A ciò si giunse quest'anno con il I Festival Internazionale del Film per Ragazzi, al quale hanno dato la loro adesione otto nazioni; non disprezzabile partecipazione, anche tenendo conto della dolorosa assenza dei sovietici e dei cecoslovacchi, che hanno una bella ed intelligente produzione di film dedicati all'infanzia. Si ebbero così tre categorie: per i bimbi sino ai 7 anni, per quelli dai 7 agli 11 ed una terza dagli 11 ai 15; suddivisione già attuata nell'U.R.S.S. e nella Gran Bretagna. Con la traduzione del testo parlato non solo si eliminarono i sopracitati momenti di inquietudine, ma certi film, iscritti nella categoria superiore, risultavano accettatissimi anche dai più piccini e tutti quelli appartenenti alla prima categoria furono seguiti con massimo interesse anche dai grandicelli. Constatazione che va considerata però con prudenza.

A Venezia, quest'anno, notammo con piacere altre cose: il tentativo americano, ad esempio, di raccontare una favola, di argomento educativo, facendo apparire sullo schermo solo animali veri (La tartaruga e la lepre). Altra novità, quella britannica di fare un film in costume, per vedere se tale genere riesca di gradimento ai ragazzi: infatti il film di Hoare, «Prigionieri del terrore», ambientato nella rivoluzione francese e riecheggiante la solita Primula inafferrabile, piacque molto ai bimbi. In definitiva sia i pupazzi del binomio Starevich-Sonika Bo, sia i disegni inglesi o i loro film a soggetto ottennero indiscusso successo, rendendo chiaro che diverse sono le vie per realizzare film per l'infanzia: l'essenziale è fare film e soprattutto dei buoni film. Sino ad ora ci si è fermati alla scelta del soggetto, ma ciò non basta ed è abbastanza facile. Necessita che il racconto si snodi secondo i

canoni della grammatica e della sintassi cinematografica, specie per educare i piccoli al gusto del cinema ed insegnare loro che esso non è esclusivamente un divertimento. Una cosa essenziale è quella di creare un'«organizzazione scambi» dei film per l'infanzia affinché, nel film, i bimbi d'Italia conoscano quelli d'America o di Russia o di Inghilterra, quelli di tutto il mondo: è da tener presente che, per la massima parte, tali film devono essere interpretati da bimbi e ragazzi; seguendo tale sistema il successo è maggiore.

Anche in Italia finalmente si è compresa l'importanza di tale problema (La rosa di Bagdad di Domeneghini). Sia dunque il benvenuto questo primo Festival del Film per Ragazzi e serva a smuovere certe barriere e a convincere certi produttori italiani e certe organizzazioni, le quali dicono di amare tanto l'infanzia.

GIULIO CESARE PRADELLA



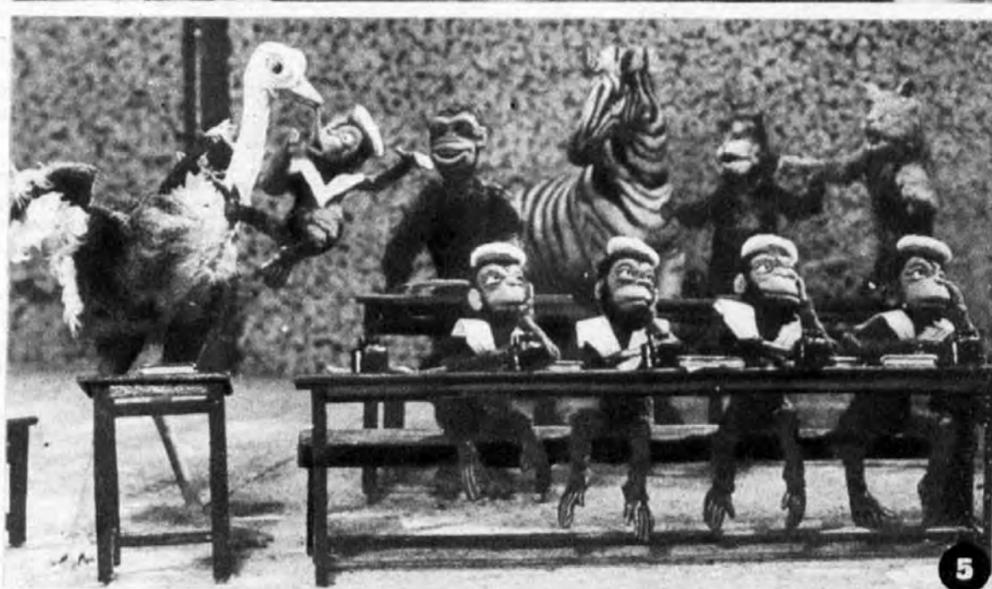
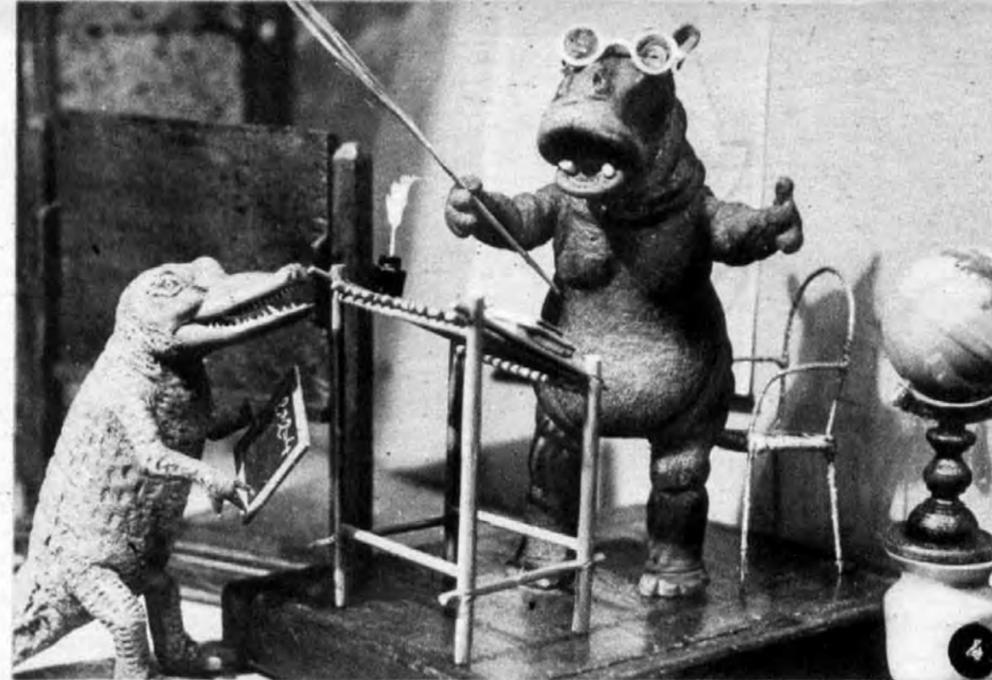
DA ZANZABELLE ALLA TARTARUGA

SE DAPPRIMA i film ricreativi per ragazzi furono in gran parte realizzati come disegni animati, oggi la cinematografia per la gioventù ha sperimentato tutte le tecniche. I cecoslovacchi, dopo i successi conseguiti coi pupazzi di stoffa, hanno fatto uso anche di pupi di vetro. In Francia, con *Zanzabelle à Paris*, si è giunti a impiegare bambole di caucciù. Gli inglesi, oltre ai film con disegni e con marionette, hanno addirittura una produzione di film per ragazzi normalmente realizzati con attori, e che hanno la durata di circa cinquanta minuti. Il Festival dei film per ragazzi ha permesso di fare il punto di tutta questa produzione. Si sono visti film d'avventure, di fantasia, di vita comune: dalla fiaba si è passati alla « comica » e al do-

umentario; dal film d'insegnamento allo « short » che contiene insieme elementi educativi e ricreativi. Se le produzioni russa e cecoslovacca non fossero rimaste assenti da questo convegno di film « puri » per un pubblico « puro », che non meritava di restare vittima di punti di vista differenti, il panorama sarebbe stato completo. Ma gli uomini politici hanno preferito polemizzare fra loro, piuttosto che rallegrare i fanciulli coi film che proprio per essi erano stati realizzati.

Durante le proiezioni sono stati presentati circa 40 film, la maggior parte dei quali cortimetraggi. Diciassette erano le pellicole in concorso, mentre le altre, per lo più, provenivano dalle « Sezioni speciali », ed erano state passate al piccolo Fe-

stival per renderlo più vario e per arricchirlo anche di film istruttivi. La produzione inglese, come abbiamo detto, era caratterizzata da film di circa un'ora che avevano tutte le caratteristiche di un film normale, richiedendo un lavoro assolutamente analogo. V'era il film comico—come *Three Bags Full* (Tre cartelle piene) confezionato sulla base delle comiche di Mack Sennett, con inseguimenti e torte in faccia; il film avventuroso-paesaggistico, ambientato in una fattoria, tra allevatori e ladri di cavalli: *Riders of the New Forest* (Cavalieri della Foresta Nuova); il film in costume, *Trapped by the Terror* (Prigionieri del terrore), sorta di « piccola Primula Rossa », con costumi probabilmente avuti dalla produzione di Powell e Pressburger: tutti e tre film della organizzazione Rank, che alimenta i Cine-Clubs britannici per ragazzi, cui sono iscritti centinaia di migliaia di bambini. Singolare, dopo la proiezione di questi film, è stata l'apparizione di *Marinai senza stelle* di De Robertis, girato ormai da qualche anno, e soltanto oggi uscito ufficialmente. Singolare perché, mentre gli inglesi sono evidentemente alla ricerca di una formula, e in questi film a soggetto cercano di ottenere qualcosa che



1) Da un'inquadratura di « *Trapped by the Terror* », una specie di « *Primula rossa* » per ragazzi. Produzione Rank. 2) Da « *The Lone Climber* », che ha per protagonista un ragazzo austriaco amante della montagna. 3) Da « *Three Bags Full* », confezionato sulla falsariga delle comiche di Mack Sennett. 4-5) Due immagini di « *Zanzabelle à Paris* », film di pupazzi animati realizzato su soggetto di Sonika Bo. 6) Un'altra inquadratura di « *The Lone Climber* ».

sia insieme adatto alla gioventù e commerciale, il De Robertis ha risolto per conto proprio il problema con un lavoro che, seppure modesto, ha però tutti gli elementi per qualificarsi come film educativo e film per l'infanzia. E' la storia di un piccolo collegio di marinaretti veneti, anch'essi, come i loro fratelli maggiori, percossi dagli avvenimenti dell'8 settembre. Il De Robertis non vuole dimostrare tesi, non vuole scagliare anatemi o mormorare amari rimpianti, come in *Fantasma del mare* del resto, che è la sorella maggiore di questa pellicola. L'amore filiale, l'amicizia tra ragazzi, e soprattutto l'amore per la propria bandiera, che un piccolo eroe riesce a salvare, questi sono i sentimenti che l'autore dello scenario e della regia intende suscitare. Il film è girato senza attori, con « tipi ». La comparsa di Antonio Gandusio, alla testa di un gruppo di commedianti, è brevissima, e dettata da un dissimulato scopo commerciale, che peraltro non urta eccessivamente. I piccoli attori sono bravi e sinceri; la fotografia conserva valori che avevamo già apprezzati in De Robertis. In complesso, dunque, un film che potrà avere successo presso il pubblico cui era destinato, e che i piccoli spettatori del Cinema Astra hanno seguito con accorata trepidazione, e salutato con un caldo applauso.

L'Adventure est au coin du bois, fran-

cese, realizzato anch'esso con attori e fanciulli, narra la storia di un vecchio zuavo che viene a trovarsi in mezzo alla finta battaglia di una « troupe » cinematografica. Prodotto sulla linea dei film Rank già ricordati, l'opera ottiene un buon successo presso i fanciulli che, senza accorgersi della fattura un po' rozza, e nulla apprendendovi di nuovo, come in una vera e propria comica, sottolineano con le loro risate festose le *gags* un po' abusate ma sempre efficaci. Più serio e ricco di valori educativi ed umani l'esperimento di Sonicka Bo con *Zanzabelle à Paris*. V'è in questa cineasta russa francesizzata, che ha dedicato la propria vita alla cinematografia per la gioventù, un amore per i fanciulli un po' impetuoso ed esclusivo; e sono poi questi gli aspetti più belli del suo carattere. L'entusiasmo è il suo costume di vita, i fanciulli la sua preoccupazione costante, il cinema la sua ragione quotidiana di vivere. La senti protestare, dal suo posto del Cinema Astra, contro i lunghi elenchi di titoli di testa, che ai fanciulli non dicono nulla; e contro l'uso eccessivo e ormai tradizionale, quasi macabro, che i tedeschi fanno, anche nei film educativi, di poveri ciechi, e mutilati, che evidentemente sono aspetti dell'umanità che al fanciullo sarebbe meglio non ostentare. Sonicka Bo odia, ancora, le torte schiacciate sui volti degli attori e gli inseguimenti, a meno che non si tratti di

Chaplin, Keaton, Zigoto. Per lei la piccola e delicata anima del fanciullo non dovrebbe che subire l'orma di un sentimento buono espresso attraverso le immagini: per esempio quello di una giraffa come *Zanzabelle*, che dopo una dolorosa esperienza parigina conclude che « non c'è posto dove si stia bene come al proprio paese ». Questo film, che fa parte dei programmi del Cine-club *Cendrillon*, da lei diretto, studia e si volge con proprietà verso la psicologia dell'infanzia. La prima sequenza, che è situata in una scuola equatoriale, è un piccolo gioiello. Attraverso animali che esprimono ognuno il carattere di uno scolaro — il cocodrillo piagnucoloso, l'elefante in castigo, le scimmie che si imbrattano d'inchiostro, la giraffa pulita, corretta, giudiziosa — la atmosfera di una scuola di bambini è resa con sapore e talento, grazie anche alla gustosa fauna di caucciù preparata dall'animatore Starevitch. Nella seconda parte, nell'intento di dire di più, il film perde quella unità graziosa e direi perfetta della sequenza iniziale. Un altro film con pupazzi, e questa volta di stoffa, abbiamo visto insieme a *Zanzabelle à Paris*: la fiaba tedesca *Pimpinella*, in cui si narra delle gambe perdute e ritrovate di una pupa costretta a camminare come un ranocchietto, fin tanto che, con l'aiuto di un buon mago, non torna normale, e sposa un principe. Fiaba delicata, piena di notazioni e sfumature d'un sentimento effuso e al tempo stesso tenue, che ha conquistato il pubblico dell'Astra. Ed altrettanto è piaciuto un film d'altro genere realizzato con la formula Rank (con attori, 50 minuti) dove si narra di un giovane *Scalatore solitario* in grave pericolo, salvato dal cameratismo dei suoi coetanei. La formula del film per ragazzi con attori è stata studiata e preparata dagli svedesi nello spirito scandinavo della letteratura per la gioventù. *Tre ragazze e un cagnolino* è una fiaba a colori, i cui personaggi sono Zia Marrone, Zia Lilla, Zia Verde, uno spazzacamino, un soldato dormiglione, due bambini, un cagnolino rubato da un girovago. La ricerca e il ritrovamento del cane sono la base stessa della fiaba in cui i colori delle case dipinte, i cuori intagliati nelle imposte delle finestre, i vestiti delle sorelle, l'aspetto tutto del paese e dei personaggi, conferisce un carattere fantasioso e aggraziato.

La rassegna non sarebbe completa se non ricordassimo anche *Les bandeaux rouges* (Fazzoletti rossi) che è quasi un documentario canadese sulla vita dei fanciulli in estate, lontani dalla scuola. Taluni di essi non sanno nuotare e il loro istruttore li riconosce per un fazzoletto rosso al collo. Ma presto anch'essi imparano, si liberano del fazzoletto, e conquistano presso i loro compagni un diritto di parità. *The Hare and the Tortoise* narra la fiaba della leporella sicura di sé che si addormentò e fu battuta in una gara di corsa dalla lenta e costante tartaruga. Originalità del film, che peraltro è artisticamente insoddisfacente: l'uso di animali veri.

E a questo punto occorrerebbe parlare dei disegni animati. Ma lasceremo la parola ad altro censore.

MARIO VERDONE



Da « *Riders of the New Forest* », film avventuroso-paesaggistico ambientato in una fattoria, tra allevatori e ladri di cavalli. La produzione di questo lungometraggio a soggetto è di J. A. Rank.

CONSIDERAZIONI SU UN DILEMMA

AL LIDO, sul fianco del Palazzo del Cinema, c'è una birreria, i cui tavolini costituiscono una specie di approdo. Tutti gli anni, davanti a spumeggianti bicchieri di birra, tra una proiezione e l'altra, ci ritroviamo, critici e giornalisti, appassionati e curiosi. E si fanno sempre tante parole: molti di noi si incontrano solo in questa circostanza e quindi restano più che giustificati i lunghi discorsi, i quali, nonostante i coraggiosi tentativi di diversione, battono sempre, come la proverbiale lingua, sul dente che duole, il cinema. Poi verso sera, quando ognuno se ne va per i fatti propri, nella calma solitaria del tramonto, tutti i pensieri si riallacciano gli uni agli altri e nascono considerazioni di carattere generale, che coinvolgono i singoli aspetti del cinema in una sorta di sintesi piuttosto ardua.

Il cinema, come mezzo purissimo di espressione, sta morendo: da qualche anno a questa parte, invano, aspettiamo a Venezia, e non solo a Venezia, il capolavoro o almeno quel gruppo di film che coincidano con le nostre aspirazioni verso una concezione di arte rigorosa. Ci accorgiamo di attendere con ansia quel qualcosa che forse non potrà più venire, per un complesso di situazioni pratiche che forse sono insuperabili da qualunque parte le si affronti. Certamente il nostro desiderio insaziabile di autentico cinema è pretesa fuori luogo, che alla propria base non ha niente di concreto. E rifacciamo un ragionamento elementare. Il cinema è nato come spettacolo e la sua manifestazione pratica si realizza in una sala di proiezione, davanti ad un pubblico che prova godimento osservando quanto appare sullo schermo. L'annosa questione su che cosa si basi questo godimento ha una sola risposta: divertimento o commozione, al di sopra di ogni valutazione sulla natura intrinseca di queste sensazioni. E' inutile illudersi su certe questioni; sappiamo benissimo, a torto o a ragione, quali sono i film che il pubblico apprezza, vale a dire che compra come una qualsiasi altra merce. Da questo punto di vista è inutile produrre film come *Le silence est d'or* se dopo due giorni di programmazione il pubblico diserta la sala; è inutile sia da un punto di vista pratico e commerciale, sia da un punto di vista morale inquantoché non è concepibile un film di grande valore che sia tale solo per un ridottissimo numero di « competenti ».

L'industria del cinema, affidata all'iniziativa privata, cerca necessariamente il successo commerciale, per poter recuperare i capitali impiegati e verrebbe meno ai suoi doveri, oltre che ai suoi interessi, se producesse film non graditi agli acquirenti. La funzione dell'industria è quella di produrre merce gradita alla massa dei consumatori e quindi è assurdo pretendere da un'organizzazione industriale della merce raffinata: dotata di particolari requisiti, che solo pochi apprezzano e quindi acquistano. Pensando anche idealmente ad uno Stato che si sostituisca all'industria privata, per togliere di mezzo la questione dell'interesse commerciale, facendo per un momento astrazione dalle esigenze politiche o di propaganda, è evidente che il problema non subisce spostamenti se l'apprez-



Sopra e sotto: da due immagini di « *Forgotten Village* », presentato fuori concorso a Venezia: infatti il film, diretto da Herbert Kline su soggetto e sceneggiatura di John Steinbeck, è del 1941. La prima parte di quest'opera, che ha come tema la lotta della medicina moderna contro la superstizione e la magia, è degna dell'Eisenstein di « *Que Viva Mexico!* »: i valori pittorici si fondono con quelli umani, nella presentazione inconsueta di una vita tradizionale e primitiva.



zamento della merce prodotta rimane quello di prima. Questo discorso, a intonazione economica, vuol dire in sintesi che l'industria del cinema, come tale, assolve i suoi compiti quando produce film che il pubblico desidera e ammesso, con dati statistici alla mano, che il pubblico richiede film di scarso valore artistico o quanto meno film che con il cinema rigoroso hanno ben poco a vedere, non è giusto che noi, amanti e studiosi del cinema, come mezzo originale di espressione, pretendiamo dalla industria valori eccelsi, vale a dire film che facciano testo. Quindi, per scendere al pratico, dobbiamo convincerci nostro malgrado che è assurdo pensare ad una Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, quando quest'arte nessuno la vuole e rimane un'entità astratta, con l'aggravante che ogni qualvolta si concretizza in un film, quest'ultimo è destinato a rimanere inoperoso negli scaffali, ad attendere di essere visionato da pochi assetati di arte cinematografica.

Eppure una soluzione a questo feroce dilemma ci deve pure essere.

Scartata l'ipotesi, sulla scorta pratica dei fatti, che la produzione possa imporre quanto noi desideriamo, viene naturale il pensiero di rivolgere la nostra attenzione all'altro polo del ciclo vitale del cinema, cioè al consumo. Bisogna far leva sul consumatore affinché richieda quel determinato tipo di film e costringa con la sua domanda la produzione a seguire l'orientamento desiderato. Sul come si debba fare leva sul consumatore già si sono formulate infinite teorie; per restare però nel campo pratico, come abbiamo fatto durante tutto questo nostro tedioso discorso, riteniamo si debba ricorrere ad un solo mezzo: l'in-

segnamento. Bisogna far sì che lo spettatore sappia cos'è il cinematografo e che i suoi istinti o i suoi sentimenti siano di volta in volta educati e non abbandonati verso concezioni che non sono quelle autentiche e fondamentali. L'esempio di quanto avviene nel campo delle altre arti, ci sostiene nell'affermazione che andiamo facendo. Infatti chi ha frequentato anche soltanto la scuola media ed ha appreso alcune nozioni di arte o letteratura, senza alcuna difficoltà riesce a distinguere il valore di una cartolina illustrata e di un quadro di autore delle stesse dimensioni, come riesce a distinguere una novella domenicale da un brano di autore classico. Nei riguardi del cinema questo non avviene. Persone colte non riescono in minima parte a individuare quelle che sono in un film le qualità positive in confronto alle qualità negative e dichiarano sovente di preferire un film ad un altro proprio in ragione inversa delle qualità rigorosamente visive e ritmiche contenute nell'uno anziché nell'altro. Questo stato di cose è conseguenza dunque della mancata educazione dello spettatore. Allora noi diciamo: Perché, ove possibile, non si provvede all'insegnamento della materia cinematografica come una qualunque altra materia di studio? Basterebbe che in ogni scuola, contemporaneamente alle altre arti, si fornissero agli allievi anche le nozioni elementari cinematografiche, sia storiche che estetiche; e verrebbe così notevolmente aumentata « la competenza » media dello spettatore, senza contare che la piacevolezza e modernità della materia recherebbe con sé un automatico allettamento allo studio.

Soltanto in questo modo, secondo noi, è possibile iniettare nella grande massa

degli spettatori, una vena di desiderio per la visione di film artistici (per distinguere con una brutta parola l'autentico cinema dal semplice spettacolo) e quindi creare una richiesta di tali film, fatto che non tarderebbe ad avere la sua diretta ed immediata ripercussione sulla produzione filmica. Solo in tali circostanze sarà possibile pensare positivamente e con un minimo di giustificazione, all'allestimento di Mostre di « arte » cinematografica, per poter appagare il desiderio di spettatori, numericamente consistenti, dotati già di un comune orientamento e di una tendenza alla chiarezza interpretativa. Esattamente come avviene nel campo delle altre arti con le pinacoteche o con le mostre periodiche moderne e retrospettive. Il problema altrimenti non presenta soluzioni di sorta. Permanendo sulla strada battuta fino ad oggi, continueremo sempre ad avere, nel campo degli spettatori, da una parte pochi « competenti » che si affannano a scrivere saggi ed articoli che nessuno legge e a chiedere film che nessuno vuol vedere; dall'altra la grande massa che non sa, anche quando crede di sapere, e che preferisce film a tendenze esclusivamente spettacolari, senza l'ombra del soffio artistico. Nel campo dell'industria si continuerà a produrre film per la massa, con tentativi sporadici, dovuti ad un assurdo ed antieconomico mecenatismo, di uscire dalla normalità con opere egregie e da pochissimi apprezzate.

E le cosiddette Mostre Internazionali di Arte Cinematografica si indeboliranno sempre più, per rassegnarsi a diventare esclusivamente Mostre Industriali, dove l'accesso all'arte sarà rigorosamente vietato. I fatti, purtroppo confermano.

OSVALDO CAMPASSI

Il "cattivo" è l'autore

QUANDO un autore cinematografico è anche protagonista dei propri film, generalmente sceglie per sé la parte simpatica dell'eroe. Basti citare il caso di Chaplin, e poi ancora di *Trenker* e di *Jacques Tati*. Questo accade perché è più facile immaginarsi simpatici che antipatici. Vi sono però casi in cui l'autore ha invece scelto per sé la parte dell'antipatico: *Stroheim*, *Orson Welles*, *l'Emlyn Williams* di *The Last Days of Dolwyn*, presentato a Venezia.

Erich von Stroheim, interpretando la parte odiosa dell'ufficiale austriaco nei suoi capolavori (*Femmine folli*, *Marcia nuziale*, *Luna di miele*), riusciva a giudicare negativamente se stesso poiché in tal modo, poteva permettersi di inferire con aumentata violenza nei riguardi del mondo che lo circondava: cioè, in fondo, si riscattava per un altro verso. *Orson Welles*, quando recita la parte di criminale nazista in *Lo straniero*, cerca puritaneamente un'esperienza del male, facendo sfoggio di questo atteggiamento che non tutti possono permettersi: egli è l'uomo di tutte le esperienze, ammiratore del coraggio di fare anche quella del criminale. E in questo sfoggio egli trova, a sua volta, il proprio riscatto. È impossibile invece giudicare in questi termini l'atteggiamento di *Emlyn Williams* in *The Last Days of Dolwyn*. Il suo personaggio è soltanto antipatico e non gli permette alcun riscatto. L'autore parteggia apertamente, anzi fa la lirica dei personaggi che combattono il suo: egli è tutto dall'altra parte, completamente al di fuori di sé. Egli è con gli abitanti di *Dolwyn*, gente semplice, ingenua, pacifica, amante delle proprie costumanze. Colui che insidia quella vita è un vendicativo e un mediocre: nessun superomismo si esercita per suo tramite.

Ci riesce difficile perciò immaginare l'atteggiamento psicologico di *Williams*, quando crea la sua storia. Egli la vedeva con gli occhi di quelli che sarebbero stati i suoi antagonisti, sforzandosi forse di non pensare al proprio personaggio: anzi dimenticandosene. Pronto ad entrare nei suoi panni soltanto dopo aver

FUORI STAGIONE

sfogato negli altri — e solo negli altri — il proprio lirismo. Se non si pensa a questo sdoppiamento, la cosa appare in sé disumana. Ma dev'essere stato uno sforzo interiore notevole: molto più robusto di quello che ha mosso gli atti di *Stroheim* e di *Orson Welles*.

Un film ingiudicabile

MEERA è l'unico film indiano presentato quest'anno alla Mostra. Il pubblico lo ha accolto male, perdendo la pazienza di fronte alle molte danze ed ai lunghi canti. Il pubblico credeva di ridere di un film e del suo autore, mentre invece rideva, molto probabilmente, dell'India: senza capirla. Meera, per nostro conto, è un film esteticamente ingiudicabile. Pensate che gli indiani, nel film, per esprimere il loro sentimento religioso, danzano sorridendo. Noi, per esprimere lo stesso sentimento oggi, teniamo esattamente l'atteggiamento opposto. È presumibile quindi che nel film noi siamo indotti a valutare molte cose proprio per il verso opposto a quello che esse realmente vogliono esprimere. Ora, noi diciamo, come è possibile giudicare l'atteggiamento dell'autore dell'opera (per l'occasione il signor *Ellis R. Dungan*), di fronte alla propria materia, quando questa materia ci è quasi completamente sconosciuta? Com'è possibile stabilire se egli ha di essa una sua particolare visione, quando non sappiamo se ciò che ci appare nel film è un'interpretazione originale oppure la riproduzione banale di fatti tradizionali? Qui sovrviene la cultura. Qualcuno di noi (noi che assistevamo alla proiezione di *Meera*) forse ne era in possesso. Ma la maggior parte del pubblico, credeteci, non rideva del film; rideva dell'India. Pronto ad entusiasinarsi di fronte ad un documentario che gli prospettasse, con occhio europeo, realtà esotiche: ma incapace di diventare egli stesso esploratore di fronte al documento diretto.

Di queste deficienze culturali, in fondo, si è tutti un poco vittime. L'esempio più recente

è la recitazione di *La malquerida* di *Fernandez*: molti — la maggior parte — non hanno per esempio avvertito che le frasi che uscivano dalle bocche di *Dolores Del Rio*, *Pedro Armendariz*, *Columba Dominguez*, erano dette con un accento stupidamente declamatorio: portati a credere che quegli accenti facessero invece parte del modo di parlare messicano, fossero la cadenza locale. Ci sono voluti un argentino ed un messicano per rivelare al sottoscritto l'assoluta falsità di quella dizione. Così accade spesso che film italiani i quali suonano falsi al nostro orecchio dalla prima battuta all'ultima, quando non sono doppiati ottengano un maggior successo all'estero proprio perché all'estero non si è in grado di avvertire quelle stonature: che rompono l'atmosfera e contribuiscono a far cadere la tensione drammatica, risvegliando lo spirito critico.

La prosa epica di Lattuada

L'EPICA è scelta. La strada generalmente seguita dal cinematografo è quella dell'epica costante: si capisce cioè, fin dall'inizio, per chi parteggia l'autore, quali sono i suoi buoni, quali i suoi reprobati (pensate al « western »). In il mulino del Po pare che *Lattuada*, fino ad un certo punto, voglia invece seguire la strada prosastica di una realtà complessa: prospettando cioè le varie posizioni in conflitto senza dirci subito su chi cadrà la sua scelta. Questa seconda strada è molto più insolita: essa cerca di costruire un mondo nelle sue molte facce, secondo la tecnica del romanzo (mentre il cinema, generalmente, quando fa dell'epica, segue la tecnica della « canzone di gesta »). Ma quando *Lattuada*, con un colpo d'ala, dovrebbe abbandonare la problematicità iniziale per compiere la sua scelta e trasformare la prosa in epica, vien meno al suo compito e si affloscia nel generico di una mancata scelta. Lo sforzo ambizioso era inadeguato alle sue possibilità. Perché facile è, per un certo verso, scegliere fin dall'inizio. Difficile è scegliere all'arrivo: in questo secondo caso si fanno i conti con gli antagonisti ingranditi.

RENZO RENZI

QUESTA è una raccolta di cose viste alla Mostra di Venezia: un Rider's indigest edizione straordinaria.

ABBIAMO visto, la sera in cui si presentò Au royaume des cieux di Duivier, un film pubblicitario della S. A. Palmolive. L'idea del sapone ha dominato la mostra. I giornalisti hanno ricevuto in dono tre saponette.

PORTRAIT OF JENNIE di William Dieterle è stato preceduto da un commento al microfono in cui si esaltavano i meriti della produzione di David O' Selznick, annoverando tra i suoi capolavori Via col vento. Il commento adoperava lo stile delle locandine pubblicitarie e dei « Prossimamente ». Non ci sognamo nemmeno di chiedere che, ad una mostra d'arte, vengano, semmai, dati ragguagli obbiettivi di carattere storico-estetico sulla personalità dell'autore del film in programma. Non ce lo sognamo nemmeno, specialmente da quando abbiamo imparato che David O' Selznick è considerato ufficialmente « protettore della mostra ». E con simili santi protettori voi potete bene immaginare quale importanza assumano, sia pure in una mostra d'arte, l'industria e il commercio. A proposito: lo stesso commento a Portrait of Jennie asseriva che il film è appena uscito dagli studios di Hollywood e che le musiche di Claude Debussy venivano impiegate per la prima volta, in quel film, nel cinematografo. Invece Portrait of Jennie risale al 1947, e le musiche di Debussy sono state impiegate varie volte nel cinematografo.

LA SIGNORILITA' è stata la grande trovata di quest'anno: agli spettacoli serali era obbligatorio l'abito da sera. Comunque abito da sera e no, abbiamo visto, ad un pranzo offerto alla stampa italiana e straniera, un cameriere togliere dal piatto di una signora, un pezzo di rosbif, e servirlo ad un altro invitato; inoltre le posate non vennero mai cambiate tutto era in perfetto stile E.N.A.L.: servizio, piccolo palcoscenico con orchestra rionale.

SEMPRE in base alla « signorilità » per ogni ricevimento, Festival della moda, o serata mondana (fossero essi organizzati dalle varie delegazioni o dalla direzione della Mostra) sono stati usati criteri di discriminazione nell'invio degli inviti ai giornalisti. Alcuni di essi li hanno sempre ricevuti, altri mai. Tra coloro che li hanno sempre ricevuti sono da annoverarsi particolarmente i rappresentanti della stampa cattolica, indotti, così, continuamente in tentazione dai lussi e dalle provocazioni della mondanità.

LA SIGNORILITA' ha inoltre permesso di ospitare gratuitamente un certo numero di « inviati » (sempre cattolici?), pur non facendo essi parte di alcuna giuria; di restituire ad un altro gruppo il 70 % delle spese, ad un altro ancora il 50 % ed ai rimanenti il 20 %. Che peccati hanno fatto coloro cui fu restituito solo il 20 %? Meglio: che meriti speciali hanno acquistato coloro cui fu restituito il 70 %?

JOHNNY BELINDA è stato presentato nell'edizione doppiata in italiano. Le ragioni della cultura si fanno strada.

OGNI SPETTACOLO era corredato di almeno un documentario a carattere religioso: la preghiera prima del pasto. La quasi totalità di essi non aveva alcun valore artistico, né di semplice novità. Quale fu la ragione che li fece accettare ad una mostra d'arte?

ECCO la presentazione che l'autore del soggetto (e produttore) ha fatto del film La fiamma che non si spegne:

« Nella cornice naturale di terra e di cielo che solo la Patria nostra può offrire, dal corrusco inverno alla più dolce primavera, dall'orrido di rocce strapiombanti su valli fonde, al più intenso verdeggiare di campi e spumeggiare di acque chiarissime, « Fiamma che non si spegne » inquadra una vicenda con cui l'O.R. S.A. FILM intende rendere omaggio alle virtù note e latenti di nostra Gente.

Il riscontro con episodi che la storia d'Italia registra non è assolutamente celebrazione di singoli.

L'eroe della vicenda non ha un nome specifico: è un figlio del Popolo Italiano che come mille suoi fratelli ha offerto, in sublime olocausto, la vita, sospinto dalla forza incontenibile di una ineguagliata quanto spontanea concezione di dovere, di civiltà, di altruismo, di amore.

RIDER'S INDIGEST

Sua Madre è una delle mille e mille Mamme d'Italia la cui vita è materata di ansia, di amore, di tenerezza, di tormento, ma che sanno piangere senza lacrime quando la divina collettività che ha nome Patria richiede, per sua tutela, il sacrificio supremo del figlio.

Suo padre, suo nonno, sono uno dei mille e mille italiani che prodigano il loro fecondo amore nella santità della domestica gioia come nei campi contesi alle asprezze della natura, perché, sani figli come rigogliosi frutti, goduti, gli uni e gli altri, nell'ineffabile pace di una serena coscienza, costituiscono il solo premio ambito dalla incorruttibile loro spiritualità.

E i bimbi che ingemmano la trama di « Fiamma » non sognano mitra e bombe a mano, non fanno scempio di loro virginea purezza, ma cinguettano, sorridono, mangiucchiano frutta, cavalcano bastoni fronzuti scalpitando come promettenti puledri, inebriati di verde e di sole; sono i fratelli dei milioni di bimbi che hanno un nome di grandezza eterna: « Italia ».

Il Presidente O.R.S.A. FILM
Franco Navarra Viggiani

Il film ha provocato, tra gli spettatori, una manifestazione neo-fascista. La presentazione del soggetto è fatta con lo stile tipico dei contenuti ideologici che hanno, pochi anni fa, portato alla rovina l'Italia.

ELENCO (ottimisticamente breve) dei film inutili per una manifestazione artistica, tuttavia approvati dalla commissione di scelta e presentati alla X Mostra:

The Blue Lagoon (Inghilterra); Aux yeux du souvenir (Francia); Le sorcier du ciel (Francia); Johnny Belinda (U.S.A.); Look for the Silver Lining (U.S.A.); Apenas un delincuente (Argentina); La passione secondo San Matteo (Italia); La fiamma che non si spegne (Italia); The Elusive Pimpernel (Inghilterra).

Ottimisticamente breve.

FRANÇOIS MAURIAC, se fosse venuto, come sembrava, a Venezia, avrebbe avuto diritto al posto numero 3 della fila 3, cioè sotto lo schermo. Claude Mauriac e François Chalais erano stati messi nella stessa fila. Georges Sadoul, munito soltanto di una tessera per gli spettacoli all'aperto, è riuscito ad entrare nel Palazzo del Cinema col pubblico « scelto », soltanto a metà Festival. I giornalisti tutti, dopo aver usufruito per qualche giorno di un posto numerato, sono stati cacciati, a branco, nella zona più scomoda della platea.

I PREMI. Augusto Genina è stato premiato per la migliore regia. Cosa ne pensa Clouzot? E Figueroa per la migliore fotografia. Cosa ne pensa Aldo?

O. D. F.



Da un'inquadratura di « Cielo sulla palude »: il film sulla beata Maria Goretti diretto da Genina, che ha ottenuto il premio internazionale per la migliore regia. Cosa ne pensa Clouzot?



LE VIE DEL REALISMO

AL IV FESTIVAL CECOSLOVACCO

IL IV FESTIVAL internazionale cecoslovacco, sia per la forma organizzativa che per la sostanza dei film presentati, differisce radicalmente dalle altre manifestazioni cinematografiche di cui è, oggi, particolarmente dotata l'Europa. Si è svolto in prima istanza a Mariánské Lázně, località climatica tra le più celebri, ricca di grandi alberghi, parchi magnifici e boschi stupendi, per essere poi ripetuto a Pilsen, Most, Moravska, Bratislava e Gottwaldov, vale a dire nei maggiori centri industriali e operai del paese, con proiezioni all'aperto alle quali hanno assistito quotidianamente, in ognuna di queste città, decine di migliaia di lavoratori. In tal modo il cinema, nella sua manifestazione annuale cecoslovacca di maggior rilievo, si sviluppa su un largo piano democratico, di massa: i migliori film della produzione internazionale vengono visti non solo dai ricchi borghesi che a Mariánské Lázně popolano la « hall » dell'Esplanade e il parco del Golf Hotel, ma anche dai lavoratori della Skoda, dei calzaturifici nazionalizzati, delle fabbriche di birra e di quelle di ceramiche e cristallerie, delle miniere e delle campagne. A questo pubblico popolare la Československo Statní Film offre un Festival basato sulla cultura, l'arte e l'ideologia progressiva. Quindi niente film commerciali, niente film speculativi. Niente di tutta quella produzione in serie, vuota, sciocca e volgare che purtroppo oggi occupa di prepotenza i nostri schermi, al solo scopo di spillar quattrini dalle tasche della gente e di corrompere il gusto, drogarne le capacità intellettuali. Ogni nazione ha inviato al IV Festival cecoslovacco i film che riteneva più consoni al motto della manifestazione: « Per un uomo nuovo, per un'umanità migliore », quindi davvero le sue opere più avanzate. Onde l'alto livello culturale e artistico del Festival stesso.

Sventolavano sull'ingresso del Casinò di Mariánské Lázně le bandiere delle nazioni partecipanti, Unione Sovietica e Stati

Uniti d'America, Polonia e Francia, Inghilterra e Ungheria, Svezia e Italia e Danimarca, Messico, Norvegia, Belgio, Romania, Bulgaria, Svizzera, ecc. ecc. Ma — fatto notevole — se gli Stati Uniti presentavano tre film, tre film presentava l'Italia, per esempio. Il Festival cecoslovacco tien conto della qualità, e la quantità di una produzione nazionale gli è totalmente indifferente, se questa quantità stessa risulta dall'allineamento meccanico di metri di celluloidi in scatola privi di valore artistico, di contenuto culturale. Così problema di qualità artistica e valore culturale è l'assegnazione dei premi. Se Dio vuole, insomma, un Festival dietro al quale non stanno banchieri, produttori e distributori, ma professori d'università, storici e saggisti, giornalisti e lavoratori dell'arte cinematografica. Bilancio positivo, a Mariánské Lázně, e bilancio di svolta. Questo Festival ha dimostrato (se ancora una dimostrazione occorre) che solo se alla base di un film vi è un contenuto ideologico ricco, nobile e umanistico, l'arte del cinema può svilupparsi, rinnovarsi, progredire. Non si fa arte con le sciocchezze intellettualoidi, con i titillamenti erotici, con le perversioni sadomasochiste. Ci si pone sulla via dell'arte a misura che ci si inoltra sulla via dell'umanesimo, della realtà, della democrazia e del socialismo. Se certi film sono risultati artisticamente mediocri, è perché i loro realizzatori non hanno saputo e potuto approfondirne la sostanza tematica, la problematica del soggetto; è perché erano anche ideologicamente mediocri. Per contro, eccellenti sul piano dell'arte son risultati i film più sviluppati sul piano della ricchezza umana, più avanzati sul piano delle idee e dei sentimenti.

Assai indicativa è stata, in tal senso, la partecipazione sovietica. Il cinema sovietico non si trovava ad una svolta, doveva semplicemente estendere il suo campo d'azione, rassodare la sua tematica, migliorare la sua tecnica. E' quanto ha fatto con *Sta-*

lingràdskaja bitva (La battaglia di Stalingrado) di Petrov, con *Vstrècia na Elbe* (Incontro sull'Elba) di Aleksandrov, con *Akadémik Ivan Pavlov* di Grigori Roshal e *Miciurin* di Dovzhenko: un gruppo di film compatto, dall'alto livello tecnico, stilistico e culturale, dalla tematica chiara ed elevata, che con la sua presenza ha dimostrato di essere all'avanguardia della svolta prodotta nel cinema francese da *Le point du jour* di Daquin e *L'école buissonnière* di Le Chanois, nel cinema ungherese da *Talpalatnyij föld* (Un pezzo di terra) di Frigyes Bán, nel cinema tedesco (zona d'occupazione sovietica) da *Grube Morgenrot* di Wolfgang Schleif e Erich Freund, nel cinema polacco da *Skarb* (Il tesoro) di Marian Leonard, nel cinema danese da *Peter Sabro* di Ole Palsboe. Nella stessa direzione si sviluppa *Native Land* di Paul Strand e Leo Hurwitz, vedendo il quale abbiamo avuto l'impressione di vedere per la prima volta un film americano. Sarebbe già moltissimo, se il film non contenesse anche due o tre delle sequenze più magistrali della più recente storia del cinema. *La battaglia di Stalingrado* è un film epico e monumentale, di un realismo completo e maturo, di una struttura tecnico-stilistica impeccabile. Gli esteti che avevano, una volta per tutte, definito Petrov regista « teatrale » stavolta sono stati liquidati anche sul loro terreno stesso d'impostazione: dinnanzi alla sequenza finale, così « cinematografica », del combattimento corpo a corpo in una casa semidistrutta, per esempio, rimarrebbero a bocca aperta, e a ragione. Ma il valore dell'opera di Petrov non risiede solo in queste sue qualità strutturali; risiede soprattutto nel senso profondamente « storico » onde è costruita, nella sua carica emotiva di patriottismo e umanesimo che fu tutt'uno con un'andatura di chanson de geste, da trattato storico, militare e politico. La macchina da presa di Jekelcik si sposta dai diagrammi e grafici tattico-strategici a imponenti scene di

massa; dalle quiete stanze del Cremlino ove Stalin e i suoi collaboratori elaborano i piani della gigantesca battaglia conclusiva ai furibondi combattimenti ravvicinati che avvampano tra le case smozzicate, le fabbriche sbrecciate; dalle rive erbose e dolci del Volga ribollenti di macchine e di armati alle casematte blindate ove la drammaticità della lotta scava implacabilmente il volto degli ufficiali. Un film di così ampio respiro, talmente dedito a un'ideologia umanistica, e denso di entusiasmo e di concetti gravi e giusti, da tempo non lo vedevamo. Logico che ricevesse il Gran Premio del Festival, il Globo di cristallo 1949.

Infinite sono le vie del realismo, che è problema di sostanza, non di forma. Al realismo Aleksandrov giunge, con *Incontro sull'Elba*, fondendo la stilizzazione criticopolemica al grottesco al drammatico al lirico. « Risposta al problema più delicato del momento » definisce il regista il suo film, rifiutando seccamente l'eventualità di una polemica con pellicole tipo *Sipario di ferro*. « Con simili aberrazioni noi non polemizziamo », ci ha detto Aleksandrov. E infatti, il film tratta direttamente il problema della Germania d'oggi, e indica la sola via possibile della sua soluzione: la collaborazione e l'amicizia tra il popolo sovietico e il popolo americano, la rinascita democratica del popolo tedesco. Logico che ricevesse il Premio per la Pace.

« Ho dovuto stilizzare molte scene », ci ha detto il regista, « perché se non l'avessi fatto, certe realtà sullo schermo sarebbero risultate troppo terribili ». Ma vi è, in *Incontro all'Elba*, una fusione esemplare tra i momenti drammatici immediati e diretti (sviluppano la sostanza della sequenza iniziale di *Circo*) e quelli stilizzati, caricaturali e grotteschi, perché l'elaborazione concettuale del soggetto e la sua realizzazione artistica in Aleksandrov fanno tutt'uno. A questa unità di essere e di pensare, partecipano con esattezza la bella fotografia di Tissé e la musica, altret-

tanto pregevole, di Shostakovic (acutissimo il suo "boogie-woogie" della sequenza del "Nightclub"). Infine il film ci rivela un nuovo attore, Davidov, un ragazzo di ventiquattro anni che debutta nel cinema creando con molta bravura il personaggio centrale del film, il maggiore sovietico Kuzmin. *Incontro sull'Elba* è un film molto importante, che riconferma le posizioni di avanguardia del cinema sovietico, e il talento complesso e multiforme di Grigori Aleksandrov. Di Grigori Roshal il pubblico italiano ha conosciuto, anni fa, *Notti bianche di Pietroburgo* (ma in edizione tronca e mozza). Questo suo *Ivan Pavlov* riafferma le sue solide capacità di realizzatore. Il film traccia per intero la biografia del grande scienziato, creatore della teoria dei « riflessi condizionati » e di nuovi metodi di cura delle malattie del cervello, mirando soprattutto a tratteggiarne la figura morale. *Ivan Pavlov* non è solo un'opera di divulgazione scientifica, ancorché la parte riguardante gli esperimenti di Pavlov vi sia accurata e piana, come può agevolmente constatare chi abbia letto il trattato sui riflessi condizionati tradotto e pubblicato da Einaudi. Ricrea un mondo, un ambiente sociale, delinea con tratti acuti e penetranti certe fondamentali situazioni storiche; in relazione diretta a questo terreno, sviluppa la vita di Pavlov, uomo profondamente buono e gentile, inflessibile con i nemici della scienza e del progresso ma altrettanto profondamente innamorato del suo lavoro e dell'umanità. Il personaggio è creato dall'attore Borisov, che con questo film debutta magistralmente sullo schermo. Anche il *Miciurin* di Dovzhenko è basato sull'amore per l'uomo e per una scienza progressista al servizio dell'uomo; e anche qui, come nel *Pavlov*, il ruolo principale, complesso e arduo, è tenuto da un attore debuttante, Bielov. Dovzhenko ha creato il film con la sua abituale maestria tecnico-stilistica, con il suo consueto entusiasmo ideologico,



Da un'inquadratura di «Native Lands» di Strand e Hurwitz; coraggioso nel soggetto, contiene sequenze tra le più belle della storia del cinema.

con la sua consueta passione per l'uomo, il lavoro, la natura. Con colori delicatissimi o prorompenti, volta a volta elegiaci, drammatici o festanti e squillanti, ha composto un poema in onore dello scienziato, della natura e dell'amore, onde dalla inquadratura finale, cupa e rossastra, della sequenza della morte della moglie di Miciurin egli passa all'immagine chiara, trionfale, ricca dell'azzurro del cielo e del biondo del grano, di due giovani che passeggiano nei campi. Una ventata di vita, di ottimismo e di gioia, intensa quanto la corsa drammatica di Miciurin nei campi lividi e tempestosi dopo la morte della sua compagna, quanto le sequenze finali, un tripudio di gioventù sorridente e felice. Ma Dovzhenko non si è lasciato trascinare in modo incontrollato dal suo temperamento focoso e lirico: *Miciurin* tratta ampiamente anche la sostanza scientifica del proprio tema, le lotte di Miciurin contro i mendelisti, contribuisce alla conoscenza precisa di una scienza agrobiologica il cui motto è: « Non dobbiamo aspettare i regali della natura. Nostro dovere è di prenderli ». Il motto di Miciurin ieri, di Lisenko oggi.

Il Premio per il Lavoro è andato all'ungarese *Un pezzo di terra* di Frigyes Bán, che Balázs, prima di morire, aveva — come ricorderanno anche i lettori di *Cinema* — lodato molto. Balázs aveva pienamente ragione, e il film di Bán, con la sua drammaticità scarna e potente, con la passione onde segue la lotta implacabile che i giovani protagonisti conducono contro l'oppressione feudale e la durezza di una terra arsa e maledetta dall'egoismo dei padroni, si pone al centro della grande svolta del cinema mondiale verso un nuovo realismo, espressione di una nuova umanità. Dalle immagini grigie e aride e tenere dell'operatore Arpad Makkay, dal volto fresco e deciso dei giovani attori Adám Szittes e Agi Meszáros, dalla struttura tesa e travolgente del film, che dall'inizio lento e analitico si sviluppa e concentra in forza espressiva, risulta la potenza di questo film, che è un vero inno alla tenacia, all'umanità e alla lotta dei contadini ungheresi contro l'oppressione feudale. *Un pezzo*



Da «Vstrecie na Elbe» (*Incontro sull'Elba*) di Aleksandrov. Questo film, che ha ottenuto il "Premio per la Pace", tratta il problema della Germania d'oggi, indicando la via per la risoluzione.



Dal film tedesco (zona sovietica) « Grube morgenrot » di Schleif e Freund, sulla lotta dei minatori tedeschi prima dell'avvento del nazismo.

di terra è già sul piano del realismo socialista, perché è nazionale nella forma, ma socialista nel contenuto. Con emozione lo amerebbero i braccianti pugliesi, o brasiliani, o indiani. Con *Le point du jour*, il Festival ha gettato una luce tragica sul cinema francese. Quale magnifico film avrebbe potuto realizzare Daquin, se nel suo paese vigesse la libertà d'espressione, se per esempio egli avesse potuto centrare l'opera sugli eroici scioperi dei minatori del Nord! Ha dovuto invece evitare la sostanza del dramma, e trattare solo un settore del tema affrontato. Però in questo particolare settore, il suo lavoro è stato eccellente: Daquin ci ha finalmente dato il ritratto morale del minatore, il quadro veridico, commosso e meditato della sua vita e di molti dei suoi problemi. Finalmente, un film sui minatori senza i truculenti effetti di cui si sono sin qui compiuti i registi, Pabst incluso, che hanno trattato l'argomento. Opera sincera e strutturalmente ben elaborata, *Le point du jour* apre un periodo nuovo del cinema francese. Con franchezza Daquin ha dichiarato, presentando il film al pubblico: « Una opera di transizione, certamente, e che speriamo di superare, o di veder superata da altri il più presto possibile; ma una prima tappa nel cinema francese, che permette di vedere dal punto di vista del proletariato ». Alla vita dei minatori erano dedicati altri due film: il tedesco *Grube Morgenrot* di Schleif e Freund, e *Blue Scar*, inglese,



Da « Pétistovka » (Le motociclette): opera cecoslovacca non approfondita di Martin Fric.

di Jill Graigie. Buono il primo (« Ma non lo consideriamo uno dei nostri migliori », ci precisarono i delegati tedeschi), mediocrementemente realistico il secondo. Nel suo complesso, la partecipazione tedesca (zona sovietica), è stata interessante. Oggi il cinema tedesco ha dinnanzi a sé il compito più difficile e più duro. Ma a differenza dei loro colleghi della zona « occidentale », i registi della DEFA hanno cominciato a studiare pazientemente la loro storia recente, ad analizzare le cause e gli effetti, a tracciare o ampi affreschi della vita del loro popolo o indagini minuziose di un episodio, di un caso. *Grube Morgenrot* narra delle lotte dei minatori tedeschi prima dell'avvento del nazismo contro i padroni e i loro lacchè nazi e social-traditori; *Die Buntkarierten*, di Kurt Maetzig, pur avendo una struttura da romanzo socialista ottocentesco, è un efficace affresco di vita popolare: l'azione si svolge dal 1884 ad oggi, ed è centrata su una figura di madre dolorosa e fiera (assai brava l'attrice Camilla Spira); *Affaire Blum*, di Erich Engel, indaga sulle origini del nazismo negli ambienti dell'alta borghesia e della magistratura: un film poliziesco-storico. Questi registi tedeschi non hanno ancora, con questi film, affrontato in pieno i problemi centrali del loro paese; però camminano sulla strada buona. *Buntkarierten* è il ventiquattresimo film della DEFA: il progresso artistico e ideologico, rispetto al primo *Gli assassini sono tra noi*, è enorme (per non fare il confronto coi film di Kautner o Liebeneiner, ideologicamente pro-nazi e stilisticamente di retroguardia).

Se con *Blue Scar* Graigie ha tentato la trattazione di un problema sociale dal punto di vista laburista (ma nel suo film c'è ancora il romanzetto d'amore all'americana, e il lieto fine appiccicato!), Charles Freund, con *Scott of the Antarctic*, ha cercato di far rivivere sullo schermo, e in technicolor, la tragica spedizione Scott al Polo Sud. Senonché questi esploratori che vanno al Polo Sud per puro spirito sportivo, come se si trattasse di una partita a tennis, sono poco credibili.

Del mistico, naturalistico, storicamente ridicolo *D'homme a homme* di Christian Jacque val meglio non parlare, forse, sebbene il suo vago umanitarismo possa in qualche modo, oggi, contribuire alla lotta per la pace. Assai più interessante *La parade du temp perdu* (o *Les casse-pieds*) di Dréville e Noel-Noel, sorta di gustoso trattatello cartesiano sugli scocciatori dell'epoca moderna, ma impostato come un portrait di La Bruyère, quindi sostanzialmente arretrato di alcune centinaia di anni; assai più pregevole invece *L'école buissonnière* di Le Chanois, presentato fuori concorso, un film semplice, ambientato in esterni limpidi e luminosi, ben recitato, e impostato sulle lotte svolte in Provenza da un maestro di scuola elementare per la democraticizzazione dell'insegnamento. Le Chanois ha diretto con convinzione e sincerità una storia ottimistica, costruttiva e gaia, che nel quadro del Festival si pone accanto ai due film danesi, *Kampen mod Uretten-Peter Sabro* (La lotta contro l'ingiustizia-Peter Sabro) di Palsboe, biografia di un giornalista socialista danese del secolo scorso che lottò tenacemente contro i metodi inumani in vigore nelle case di correzione per minorenni, e il delizioso e

vivacissimo *De pokkers unger* (Questi benedetti ragazzi), di Astrid e Bjarne Henning-Jensen.

La Danimarca aveva pure inviato un cortometraggio sperimentale, *La fuga*, di Mertz, sorta di pasticcio tra *Entr'acte*, *Un chien andalou*, e chi più ne ha ne metta. Tipico film di retroguardia, al Festival faceva l'effetto di un animaletto antidiluviano. Di scarso interesse (sempre nel quadro del Festival) i film svedesi e norvegesi. *Paddessa skularor* (Sù queste spalle) di Gösta Folke è la storia vagamente umanitaria di una famiglia di contadini poveri, *Skogen ar var Arvedel* (La battaglia del Nord) di Jvar Johanssons racconta invece di uno sciopero nella Svezia settentrionale con troppe concessioni al melodramma borghese. Il norvegese *Trollfossen* (La cascata fatale), pur avendo come tema la costruzione di una diga, ruota attorno al famigerato « triangolo », lui, lei, e l'altro. Ma anche i delegati di queste nazioni hanno specificato che, se avessero voluto fare liberamente i film che volevano, non avrebbero girato neanche un metro di pellicola. Si trovano nella stessa situazione anche i messicani? Fatto sta che *Al caer de la tarde* di Rafael E. Portas è un melodramma alla Carolina Invernizio, e che di *Maclovio* di Fernandez la giuria ha intenzional-

I PREMI

Globo di cristallo « Per un uomo nuovo, per un'umanità migliore »: a *Stalingradshaisa bitva* di V. Petrov (U.R.S.S.).

Premio per il lavoro: a *Talpalatnyij föld* di Frigyes Bán (Ungheria).

Premio per la Pace; a *Vstrècia na Elbe* di G. Aleksandrov (U.R.S.S.).

Premio per la migliore regia: a Louis Daquin, per *Le point du jour* (Francia).

Premio per il miglior soggetto: a Strand, Hurwitz e Wolff per *Native Land* (U.S.A.).

Premio per la migliore fotografia: a Gabriel Figueroa per *Maclovio* (Messico).

Premio per il miglior commento musicale: a V. Williams per *Scott of the Antarctic* (Gran Bretagna).

Premio per la migliore interpretazione: a A. Borisov per *Akademik Ivan Pavlov* (U.R.S.S.).

Premio per il colore: a *Micurin* di A. Dovzhenko (U.R.S.S.).

Premio per il miglior caratterista: a Walter Huston per *The Treasure of Sierra Madre* (U.S.A.).

mente premiato la fotografia di Figueroa. « Non si può premiare altro, nei film messicani », ci ha detto un membro autorevole della giuria. Effettivamente, esser premiati in questo modo è peggio che non esser premiati affatto.

Altra aria spira nel cinema polacco. *Zawami pòida inni* (Altri vi seguono) di Anton Bohdziewicz è un film drammatico sulla Resistenza solidamente costruito e orientato, *Skarb* (Il tesoro) di Leonard è una tipica « commedia proletaria », basata sul problema degli alloggi nella devastatissima Varsavia; un film pieno di vita, di ottimismo e di freschezza, che ci ha rivelato una nuova concezione della commedia cinematografica e una giovane attrice assai interessante, Danuta Szaflarska. Dei due film cecoslovacchi, il migliore è *Pan Habetin odcházi* (Il signor Habetin se ne va) di Václav Gájér, biografia di uno spe-

culatore controrivoluzionario che finisce coll'esser reso innocuo dalla milizia operaia; *Pélistovka* (Le motociclette) di Martin Fric invece, pur costituendo, per la sua tematica (l'emulazione socialista tra due gruppi di udárník) un importante passo avanti del cinema cecoslovacco, è stato realizzato troppo alla svelta (in tre giorni il soggetto, in tre settimane il film) per poter risultare un'opera approfondita e matura. Ma quello che a noi pare il miglior film cecoslovacco dell'annata, *Néma barikada* (la barricata muta) di Vávra, non poteva esser presente al Festival, perché già era giunto nei cinema di periferia di Praga. E sarà inutile aggiungere che bellissimi erano i disegni animati e i film di pupazzi usciti dagli stabilimenti di Gottwaldov. In questo campo, oggi, i cecoslovacchi ci paion esser i migliori del mondo.

Al Festival gli americani erano presenti col *Tesoro della Sierra Madre* di John Huston, film ben conosciuto in Italia, e col melodrammatico *Johnny Belinda* di Jean Negulesco. Però, malgrado il loro sforzo di serietà, si tratta sempre di film hollywoodiani, non americani. Profondamente americano invece *Native Land*, di Strand e Hurwitz, coraggioso nel soggetto (la lotta per conservare le libertà civili nell'America dei razzisti e del Ku-Klux-Klan) e potente nella realizzazione, stupendamente fotografato da quel grande operatore che è Paul Strand. Una rivelazione. *Senza pietà* di Lattuada è stato molto discusso. La critica ne ha sottolineato la perizia tecnica, e gli aspetti democratici (l'amore tra il negro e la bianca, la denuncia della corruzione imperialista), ma ne ha criticato il pessimismo, la disperazione. «Il quadro che dell'Italia fa questo film non è completo», scrisse il *Rudé Právo*, «perché non ci mostra gli uomini nuovi dell'Italia, che lottano per il progresso. La vita non può mai essere solo pessimismo e disperazione». Una critica esatta. *Ladri di biciclette*, invece, proiettato non ufficialmente, si ebbe le lodi migliori dei registi, dei tecnici, dei critici presenti, oltreché fragorosi applausi dal pubblico. E tutti erano addolorati di non poter vedere *La terra trema*. Il ritiro dell'Italia, a metà Festival, è stato in fondo un atto di ostilità verso la parte migliore del cinema italiano. Oltretutto, un atto anche commercialmente dannoso alla nostra industria, la quale non può permettersi il lusso di perdere allegramente i mercati dell'Est. Perché se i film non si proiettano, la gente non li vede, e se non li vede, non li può comperare. Per fortuna il danno sarà, forse, solo commerciale, perché la stima, l'affetto e l'ammirazione dei cineasti democratici di tutti i paesi presenti a Mariánské Lázně, non si è, nei riguardi del cinema italiano di avanguardia, che accresciuta. Tale è stata anche la posizione ufficiale della Československo Statni Film: la giuria del Festival, in sede di premiazione, ha emesso una mozione d'onore per il cinema italiano, dandoci così una bella prova di correttezza, di amicizia e di stima. Oratore ufficiale era il Professor Brousil, direttore della Facoltà di Cinematografia dell'Accademia di Belle Arti di Praga: lo stesso che, alcuni giorni prima, al «Filmový Club» aveva commemorato, con parole commosse e addolorate, la scomparsa di Francesco Pasinetti.

GLAUCO VIAZZI



Da «Miciurin». Dovzhenko ha creato questo film biografico e a colori con la sua abituale maestria tecnico-stilistica e con un amore per l'uomo il lavoro e la natura che è a lui peculiare.



Da «Le point du jour» di Louis Daquin, che apre un periodo nuovo al cinema francese. Quest'opera è dedicata alla vita dei minatori, e presenta interessi non soltanto contenutistici.



Da «Blue Scar» diretto da Graigie e presentato a Mariánské Lázně dalla Gran Bretagna. Il regista ha tentato la trattazione di un problema sociale da un punto di vista laburista.

I FILM "MALEDETTI" AL CASINÒ DI BIARRITZ

« MALEDETTI »? In che senso?

Il cinema, spettacolo popolare prodotto in gran serie da una enorme industria, non può concedersi il lusso di sovvenzionare — se esistono — i « poeti maledetti » dello schermo. Tuttavia proprio questa industria partorisce, talvolta, figli che essa stessa non riconosce. Ora perché se ne vergogna, ora perché nessuno accetta non solo di accogliere ma nemmeno di vedere tali « mostri »? Appena nati, con la testa troppo grossa, le membra troppo sottili, la pelle troppo colorata, essi vengono uccisi, oppure nascosti, o rinchiusi; si accusa il loro padre di follia, di inumanità, di cretinismo, di provocazione. Jean Cocteau, il quale presiedeva il Primo Festival dei film maledetti, ha subito dichiarato che « il cinema ha giustamente il diritto di parlare, non ha il diritto di aspettare ». In realtà occorrono talvolta dieci, venti, cinquanta anni perché il corso del tempo ci permetta d'apprezzare una sinfonia, una statua, un monumento, un poema, un quadro. Sullo schermo, l'opera di un eventuale Dante del cinema sarebbe giudicata (e senza dubbio condannata)

qualche giorno dopo il suo compimento. Chi avrebbe potuto pensare, la sera della prima di *Carmen*, in mezzo al frastuono dei fischi e alle grida di collera o di scherno, che l'opera comica di Bizet avrebbe fatto il giro del mondo e sarebbe stata annoverata fra le più popolari? Chi avrebbe potuto immaginare, dopo la posizione presa contro Baudelaire, morto in povertà, che dal 1920 in poi si sarebbero vendute ogni anno centomila copie di *Fleurs du mal*? Chi mai avrebbe potuto predire, dopo la prima guerra mondiale in mezzo ai ciechi e ai servi stolti che credono di riflettere l'opinione generale, che i due pittori eletti a rappresentare l'arte francese dopo la seconda guerra sarebbero stati Matisse e Picasso? « Non ci sono precursori, scriveva già nel 1923 Cocteau primo paladino di Picasso, non ci sono altro che ritardatari ».

Al giorno d'oggi c'è qualcuno di noi al mondo il quale si accorge che il paziente lavoro delle cineteche è troppo lento, e che l'utilissimo e coraggioso intervento dei Cine-clubs è insufficiente. Quando le prime cineteche furono fondate, a Parigi e a Mi-

lano, da giovanissimi « antiquari » sprovvisti di capitali, verso il 1935-'36, troppi capolavori erano già spariti. La pellicola corre rischi assai più grandi che non la pietra, e la tela e la carta. Essa è particolarmente soggetta a deperimento per ragioni materiali e, purtroppo, per motivi d'indole privata, politica o giuridica o morale. Il diritto d'autore è ancora poco chiaramente stabilito in materia di film, i quali, dopo un certo periodo di tempo, vengono distrutti. E' stato per il più fortunato dei casi che si è salvata una copia (positiva) di *La passion di Jeanne d'Arc* o di *Nosferatu*. Ci è voluta una battaglia per impedire che fosse bruciata *Alba tragica* la cui distruzione diventava esigibile in base a contratto, dopo il riscatto dei diritti di «re-make».

Al principio del 1949, dunque, gli amici di *La Revue du Cinéma* e i fondatori del *Clubs Objectif 49* decisero di fare a Parigi un festival di nuovo genere, non più cioè un concorso di opere inedite oppure una retrospettiva vera e propria degli eterni soliti cento (perché cento?) film ante 1935, sebbene una scelta: una scelta severa ma audace, larga ma precisa delle creature « maledette » del cinema. Dove presentare questa scelta? A Parigi, nonostante il successo delle riunioni, i clubs non trovarono sale abbastanza grandi da contenere il loro attento pubblico. A Cannes, a Venezia, a Bruxelles, a San Marino, a bordo di un piroscafo munito d'una macchina da proiezione modello? Finalmente uno di noi,



In virtù del primo Festival dei film "maledetti", tenutosi a Biarritz, « Ossessione » di Luchino Visconti non è più, per i francesi, una opera "fantasma": essa non può essere proiettata nelle sale comuni per una proibizione imposta dai proprietari dei diritti del romanzo di Cain.



Da « Ride the Pink Horse ». Il regista Robert Montgomery e gli sceneggiatori Hecht e Lederer hanno costruito, in questo film, un personaggio singolare: mezza bambina e mezza donna.

Doniol-Valcroze, riferì che c'era una città che metteva a disposizione il Casinò, offriva ospitalità nei suoi alberghi agli organizzatori, alla stampa e ad alcuni invitati di prim'ordine, una stazione estiva classica e celebre ma impaziente di mettersi al passo con l'ultima moda: Biarritz. Personalmente volevo annunciare un festival di capolavori poco noti, fu Cocteau che impose lo slogan dei « film maledetti »: ebbe mille ragioni perché oggi anche per le più legittime iniziative, è necessario attirare il pubblico a suon di trombe e non toccando dolcemente il liuto. Alcuni ebbero paura dello scandalo, altri lo sperarono; e tutti furono soddisfatti, anche se non fu possibile avere la copia del film incompiuto di Carné *La fleurs de l'âge*, né recuperare *Macbeth* di Orson Welles, film rappresentato soltanto tre volte in Europa (a Venezia, a Parigi, a Bruxelles). *Louisiana Story* di Flaherty dovette essere ugualmente cancellato dal programma. Comunque ad una importante ed entusiasta minoranza di giovanissimi cultori si rivelarono il genio troppo presto soffocato di Jean Vigo con *L'Atalante* e il montaggio più fedele possibile del film messicano incompiuto di Eisenstein, *Que Viva Mexico!*, piamente e modestamente ricostruito dalla sua collaboratrice Seaton: *Time in the Sun*.

Una seconda serie di film era composta da opere che in Francia il pubblico anche il più intelligente aveva perduto per colpa di un lancio inadatto e, cosa più grave, a causa della vigliaccheria e l'incompetenza di troppi critici. Così una sala entusiasta di Biarritz scopriva una delle opere più in-

teressanti di John Ford, una delle più caratteristiche del suo stile nello stesso tempo brutale e ricercato: *The Long voyage Home*, da quattro drammi di Eugene O'Neill.



Il Comitato direttivo del Festival di Biarritz, in armonia con l'opinione del pubblico, ha segnalato all'attenzione generale « Mourning Becomes Electra », di Nichols, tratto da O'Neill.

Così un pubblico composto per metà di fanatici del cinema, per metà di persone qualunque, s'accorse che il cinema americano poteva avere tanta potenza nella raffigurazione intimistica e nello studio dei caratteri particolari quanto nell'epopea dell'Ovest o delle guerre dei gangsters: *None But the Lonely Heart*. Adattato e realizzato dallo scrittore drammatico Clifford Odets, tratto da un romanzo dell'inglese Llewellyn, è proprio il tipico film « maledetto » per uno spettatore pigro e che deve essere regolarmente offerto al pubblico dei club, capace di seguire attraverso il personaggio a cui Cary Grant dà vita, un individuo sperduto nella sua stessa città nativa (Londra), nella sua stessa epoca (l'intermezzo fra due guerre), nel suo stesso ambiente (popolare), nella sua stessa natura (di anarchico conscio della sua selvatichezza). Raramente vedemmo uno studio di pari interesse sulla condizione di un uomo esiliato in se stesso e che sa che perderà sempre nel gioco della vita. (In Italia tale film venne presentato col titolo « Il ribelle »).

A Biarritz si trattava di trarre dall'oblio, in cui rischiano di rimanere sommersi, altri film disprezzati dai loro stessi produttori e quasi sconosciuti al pubblico, specialmente francese, come la divertente farsa realizzata da Marcello Pagliero, *Roma città libera*, che vale già la pena di vedere per la creazione così gustosa, umoristica e quasi fantastica fatta da Vittorio De Sica nella parte del presidente colto da amnesia. Inoltre è stato presentato *Ossessione*, film « maledetto » per ragioni legali, poiché il suo sfruttamento commerciale è stato proibito da parte dei legittimi proprietari dei diritti del romanzo di James Cain: diritti che Visconti non possedeva. Ormai in Francia *Ossessione* non è più un film fantasma. Infine per aiutare non soltanto i « morti » e



Sopra: da « None But the Lonely Heart » (Il ribelle, 1944) di Odets, tipico film "maledetto" per lo spettatore pigro. Sotto: da « Roma città libera », film prodotto nel 1946: regista Pagliero.



per non giungere troppo tardi al soccorso di registi che hanno tentato di creare qualche cosa di nuovo e di personale per lo schermo, occorre presentare film in qualche modo « maledetti a priori », opere cioè nate per caso in un momento di audacia, di disattenzione o di simpatica follia del produttore, ma che in seguito i distributori — questi crudeli doganieri dell'arte — si incaricano con zelo di sprofondare nelle cantine e di allontanarli dal puro cielo dello schermo. Il Festival dei film maledetti ha avuto così la soddisfazione di salvare due opere americane di qualità. Entrambi sono stati da poco sdoganati e uno dei due ha già trovato una sala ai Champ-Élysées per essere visionato. E' *Ride the Pink Horse*, (in Italia « Fiesta e sangue ») film di Robert Montgomery, sceneggiatura di Ben Hecht e Charles Lederer. Vi si trova qualche vecchio schema hollywoodiano, come il capo della « gang » afflitto da una infermità; ci sono anche troppi ceffoni gratuiti, ma c'è anche un profondo colpo di coltello che non poteva essere vibrato che su questa frontiera messicana in cui si svolge la storia. Storia di un uomo che compie una vendetta e la cui vita è protetta durante una intera notte, da una specie di giovane maga che ha forse ereditato il fascino e le capacità magiche da avi indiani. Questa piccola creatura, Wanda Hendricks, porta con sé in tutto il film una poesia inattesa, che alla fine illumina tutto il film di una luce nuova. Non è soltanto l'attrice che dobbiamo notare, ma anche l'accorto Ben Hecht e Montgomery; autore e sceneggiatore hanno saputo arricchire il cinema d'un personaggio mezzo bambina e mezzo donna, mezzo debole e mezzo sapiente, mezzo irrealista e mezzo maternamente protettore e che possiede un'eloquenza sorprendente.

A Biarritz non si sono dati premi, però i membri del Comitato direttivo, in armonia con l'opinione del pubblico, si sono messi prontamente d'accordo allo scopo di segnalare all'attenzione generale il film che lo sceneggiatore Dudley Nichols è riuscito ad adattare, a realizzare e produrre dalla Trilogia di Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra*. Certo, questo sintetizzare in due ore di film un'opera drammatica che ne dura sei determina talvolta alcuni urti. Ma io credo che l'adattamento alla società americana del periodo successivo alla guerra di secessione della famiglia degli Atridi ha guadagnato nell'essere a sua volta adattato da uno scrittore che lo rispetta pur trattandolo con assoluta libertà. Il film vale la pena di essere studiato a parte. Se non altro l'interpretazione di Rosalind Russell (moderna Elettra) e di Katina Paxinou, oltre a quella di Raymond Massey, di Michael Redgrave e di Kirk Douglas merita una nota di elogio. E' necessario tra l'altro segnalare la stilizzazione del gioco drammatico ottenuta con mezzi fotografici (l'operatore è George Barnes) e pittoreschi (i costumi sono di Travis Banton) infatti gli attori sono sempre messi « in luce », anche quando sono in ombra, con una specie di enfasi visuale, come nei teatri antichi si aumentava la loro statura per mezzo dei coturni e anche con delle maschere alte che servivano da amplificatore.

Insomma, festival istruttivo perché festival « diretto ».

JEAN GEORGE AURIOL

IL TERZO CONGRESSO DEI CIRCOLI DEL CINEMA

CON UN OTTIMO successo organizzativo e culturale si è svolto a Venezia il III congresso della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Per la prima volta, la riunione annuale dei delegati dei cineclub ha avuto una grande risonanza nella stampa quotidiana e specializzata che in precedenza si era solo occasionalmente e molto di rado interessata a questi organismi di cultura cinematografica. La loro importanza, il loro sviluppo quantitativo e qualitativo, la loro sempre più considerevole influenza tra le masse degli spettatori cinematografici, ha determinato in tutti gli ambienti della Mostra Veneziana un vivo interesse per i lavori del congresso.

Erano presenti più di cinquanta circoli dei settantacinque attualmente esistenti in Italia. I vari delegati rappresentavano circa dodicimila aderenti. I cineclub assenti erano giustificati o da un'assoluta impossibilità materiale di inviare un delegato o da una troppo recente costituzione che non aveva permesso loro di stabilire concreti rapporti con la segreteria della F.I.C.C. Ecco l'elenco dei Circoli rappresentati con uno o più delegati: Arezzo, Bergamo, Biella (delega), Bologna, Brescia, Cortona, Cremona, Faenza, Ferrara, Firenze (delega), Forlì, Genova Film Club, Genova Polcevere, Genova Sestri, Gorizia (delega), Imola, Iesi (osservatore), Livorno, Lucca, Lugo, Massa Marittima (delega), Mantova, Mezzano, Modena, Milano Museo del cinema (osservatore), Napoli Circolo Napoletano del Cinema, Napoli Film Club (osservatore), Novara (delega), Padova, Palermo, Parma, Pavia, Perugia, Piacenza, Pordenone (osservatore), Ravenna, Reggio Calabria (osservatore), Reggio Emilia, Roma, Schio (voto consultivo), Siena (delega), Suzzara, Torino, Trento, Treviso, Trieste, Udine (osservatore), Venezia, Verona, Viareggio, Varese. La delega del C. C. di Pisa è giunta, per un disguido, a congresso ultimato.

La seduta inaugurale, nella mattinata del 21 agosto al Palazzo del Cinema al Lido, ha avuto come centro le commemorazioni ufficiali di Béla Balázs e di Francesco Pasinetti. Ugo Casiraghi, rievocando il grande maestro dell'estetica cinematografica, ha detto tra l'altro: « Béla Balázs ci ha insegnato come si lavora per il cinema e perché si lavora per il cinema; ci ha insegnato a lottare contro ogni speculazione commerciale, contro ogni affarismo programmatico, contro ogni menzogna. Egli ha sempre avuto una grande stima e fiducia nel pubblico. Ora egli è morto e spetta a noi proseguire la sua opera. Il nostro compito è di studiare più accuratamente i suoi lavori, di amare e imitare la sua modestia e la sua precisione scientifica, di nutrirci della sua stessa fede nei destini dell'arte del film e dell'umanità. Aver la forza di discutere, discutere, discutere... ».

Cesare Zavattini ha sottolineato i profondi legami che univano l'opera appassionata di Francesco Pasinetti al movimento dei cineclub e ha ricordato, con poche frasi, questa figura indimenticabile che, negli anni scorsi, aveva tanto autorevolmente partecipato ai nostri lavori. Di Pasinetti è stato poi presentato uno dei primi documentari: *Sulle orme di Giacomo Leopardi*. I discorsi di apertura e di saluto erano stati pronunciati dal rappresentante del Sindaco di Venezia (che ha poi offerto un ricevimento in Comune a tutti i delegati), dal direttore del Festival, dr. Petrucci, da Georges Sadoul, a nome della Fédération Internationale des Ciné-Clubs, e da Franco Antonicelli, presidente della Federazione Italiana. A chiusura della manifestazione, in onore dei congressisti, è stato presentato il film americano, di produzione indipendente, *The Quiet One*, una delle pochissime opere della Mostra degne di esser viste in un cineclub.

Nella seconda giornata si sono iniziati i lavori congressuali, con l'approvazione del verbale del precedente congresso di Bologna e con la costituzione del comitato di presidenza. Franco Antonicelli, presidente del comitato direttivo provvisorio che si presentava dimissionario all'assemblea, ha svolto la sua relazione morale, offrendo un quadro esatto della situazione attuale del movimento dei circoli del cinema in Italia e della loro fase di continuo sviluppo, presentando un'acuta interpretazione delle finalità che i circoli di cultura cinematografica si pongono in questo momento. Il suo rapporto morale è stato approvato all'unanimità, senza discussione. È stata poi svolta una relazione sul tema: *Aspetti culturali della cinematografia del dopoguerra*. Relatore: Georges Sadoul. Il testo di que-

sta conferenza, considerandone il grande interesse culturale e formativo, sarà pubblicato e diffuso tra gli aderenti ai circoli del cinema. I delegati congressisti, dopo aver ascoltato con estrema attenzione le chiare parole di Sadoul, gli hanno tributato una sincera manifestazione di simpatia e di stima.

I lavori sono continuati con la presentazione, da parte di Virgilio Tosi a nome del Comitato direttivo provvisorio uscente, del rapporto sull'attività svolta, sulle prospettive di accordo con la Cineteca Italiana e sulle proposte per il funzionamento effettivo della Federazione nel prossimo anno. Dopo aver constatato che ormai il movimento dei circoli del cinema è divenuto una forza positiva ed operante in difesa della cultura e dell'arte cinematografica, e che la sua forza sarà enormemente accresciuta da un consolidamento dell'organizzazione federativa dei cineclub italiani, Tosi ha messo in rilievo la somma di esperienze, di lavoro e anche di errori che i gruppi di cineamatori hanno compiuto in questi anni, giungendo a questo congresso in

una condizione particolarmente propizia per concretare un programma di attività organico, non più affidato alla improvvisazione o determinato più che altro da fattori occasionali. Prima preoccupazione del Comitato direttivo provvisorio era stata quella di riprendere regolari contatti con tutti i circoli e di determinare nelle linee generali le modalità e i requisiti per l'adesione alla Federazione; bisognava dare a tutti i Circoli che avessero già svolto una seria attività, anche se costituiti da non molto tempo, la possibilità di partecipare al prossimo congresso con una posizione regolare. Dopo la riunione di Bologna che, per una serie di avvenimenti e di condizioni particolari, si era svolta un po' come una seconda assemblea costituente, la riunione di Venezia doveva invece assumere le normali caratteristiche di un'assemblea generale ordinaria, come previsto dagli statuti.

La relazione del Comitato direttivo provvisorio era particolarmente attesa per quel che riguardava le proposte di accordo con la Cineteca Italiana. Tutti i circoli desiderano arrivare al più presto alla conclusione di un



Da un'inquadratura di « *The Quiet One* » di Sidney Meyers. Il film, che ha ottenuto il premio della critica "Francesco Pasinetti", è già patrimonio di cineteche, ed è stato presentato al III Congresso dei Circoli del Cinema tenutosi a Venezia durante la decima Mostra.

contratto, attraverso la Federazione, rendendosi conto dell'importanza culturale e artistica del materiale che potrà essere messo a disposizione dalla Cineteca e dalle sue consorelle estere; i club sono disposti a impegnarsi, sul piano di una politica di difesa culturale concordemente precisata, all'osservanza delle necessarie clausole di tutela reciproca. Si rendono conto delle difficoltà tecniche e finanziarie che impediscono la realizzazione di vasti piani di lavoro e sono pronti a collaborare con tutti i loro mezzi ed esercitando la loro influenza, per superare questi ostacoli. D'altra parte, però, chiedono che la Cineteca si dimostri comprensiva della necessità di divulgazione della cultura cinematografica che è lo scopo fondamentale dell'attività dei cineclub. Ciò va detto nello stesso interesse degli archivi del film perché limitandosi ad un chiuso lavoro di raccolta e di conservazione essi non potranno ottenere, nella situazione attuale, quel prestigio e quei mezzi che sono loro necessari. I circoli del cinema auspicano dunque, sia sul piano nazionale che su quello internazionale, il raggiungimento di un rapido accordo e dimostrano concretamente, nel corso delle trattative, la loro buona volontà. La relazione Tosi, facendo cenno alla situazione attuale dei rapporti tra Federazione e Cineteca e alla stretta connessione che esiste tra questi negoziati e i lavori della commissione mista internazionale F.I.A.F. - F.I.C.C., concludeva appunto con un augurio per l'immediato superamento delle divergenze ancora esistenti e l'inizio di un periodo di sempre più stretta collaborazione, nello spirito degli accordi di Copenaghen.

Quanto alle altre fonti di film, si è proposta la creazione di un catalogo-repertorio permanente per tutto quel materiale cinematografico (film, documentari, ecc.) che, pur non essendo nelle Cineteche, può interessare i cineclub; naturalmente, con l'esclusione dei film considerati di origine dubbia, per i quali i circoli si impegnerebbero alla non-programmazione. Un secondo catalogo è stato prospettato per i film in 16 mm., considerando il sempre crescente sviluppo di questo formato standard e la sua praticità e convenienza soprattutto per i circoli del cinema di carattere speciale come quelli che potranno essere costituiti nei sanatori, nei circoli aziendali tra operai, nelle scuole, nelle università, ecc. A questo proposito, sono state avanzate concrete proposte perché il nuovo Comitato direttivo della Federazione abbia ad occuparsi di questo genere di iniziative particolarmente interessanti per uno sviluppo sempre più largo e di massa del movimento dei cineclub. Infine, la relazione Tosi ha accennato alla necessità di una più rigorosa e seria direzione culturale dell'attività dei circoli: sono state proposte l'istituzione di bollettini-programma molto ampi per ogni film di cineclub in modo da facilitare il compito dei dirigenti spesso dotati di molta buona volontà ma non di altrettanta preparazione; la realizzazione di cicli di conferenze culturali; lo studio di gruppi di film da programmare consecutivamente, secondo schemi prefissati (tematici, stilistici, di nazionalità, di regia, di interpretazione, ecc.); l'esame delle possibilità di organizzare riunioni per i dirigenti di club, col carattere di brevi corsi di cultura cinematografica.

Dopo una sospensione di seduta, nel pomeriggio di lunedì 22 agosto, le sette commissioni di lavoro alle quali si erano iscritti i delegati interessati alle varie questioni, si sono riunite fino a tarda sera. Ad ognuna di esse un relatore designato dal Consiglio direttivo riferiva per esteso la situazione esistente in merito al problema esaminato ed esponeva le proposte del Consiglio stesso per la sua soluzione. Si apriva quindi la discussione e, alla chiusura, veniva stesa una nuova relazione con proposte di mozioni e di ordini del giorno da presentare all'assemblea. La prima commissione, incaricata dell'esame del problema del riconoscimento legale dei cineclub, dei rapporti con le autorità di P.S., con la censura e con la S.I.A.E., dopo aver ascoltato la lettura della relazione presentata da Gori del cineclub «Primi Piani» di Firenze ha proposto all'assemblea generale, che li ha votati all'unanimità, due ordini del giorno che danno mandato al C.D. di intraprendere un'azione sul piano nazionale per la soluzione di questo problema.

La commissione amministrativa per il bilancio annuale e il funzionamento degli uffici della federazione, sulla base della relazione presentata da Sales del cineclub Torino, ha discusso

in modo molto approfondito delle possibilità concrete di funzionamento dell'organo federativo sulla base dei contributi versati dai circoli, stabilendo così l'importante concetto di un bilancio minimo basato esclusivamente su entrate e uscite ordinarie. Accettata la proposta di istituire dal prossimo anno una tesoreria federale unica (che semplificherà estremamente i rapporti tra circoli e federazione e darà nello stesso tempo maggiori garanzie della serietà organizzativa del movimento dei cineamatori), sono stati esaminati i particolari del progetto tecnico di costituzione degli uffici della federazione. La relazione presentata su questi problemi all'assemblea generale è stata approvata all'unanimità.

La terza commissione (per la programmazione e l'organizzazione federativa per il repertorio dei film) e la commissione culturale per fornire ai circoli tutti i dati necessari per la presentazione dei film (bollettini-programma) hanno svolto i loro lavori sulla base delle relazioni presentate rispettivamente da Cosulich di Trieste e Cremonini di Bologna; hanno poi presentato all'assemblea generale alcune proposte pratiche per l'organizzazione di queste attività, proposte che sono state approvate all'unanimità. La quinta commissione (relatore Tosi) non ha presentato precisi ordini del giorno ma soltanto delle raccomandazioni al nuovo consiglio direttivo perché voglia tenere in particolare considerazione i problemi riguardanti la costituzione e la vita di cineclub a carattere speciale come quelli per bambini, per operai, per studenti e nei sanatori. E' stata anche richiesta l'istituzione di un catalogo - repertorio per i film in 16 mm. La sesta commissione, dopo la relazione di Virgilio Tosi e lunghe discussioni per approfondire i vari aspetti dei problemi in esame, ha presentato una relazione nella quale sono esposti i punti fondamentali che dovranno servire di base per le trattative con la cineteca italiana. Per la regolamentazione delle altre fonti di film è stato proposto:

A) La compilazione di un catalogo-repertorio di tutti i film ritenuti artisticamente, culturalmente o storicamente interessanti i club. Detto catalogo sarà preparato sulla base delle indicazioni fornite da tutti i circoli in merito ai film reperiti o reperibili sul normale noleggio e che rientrano nel punto II delle proposte di accordo con la Cineteca.

B) L'effettuazione di un referendum trimestrale tra tutti i C.C. per conoscere quali film club desiderano proiettare tra quelli forniti o quelli fornibili dalla Cineteca Italiana e fra quelli del catalogo generale. Ciò al fine di permettere alla Federazione di trattare condizioni particolari per detti film. L'inserimento di un titolo nel referendum impegna il circolo a programmare il film. In questo caso il club deve indicare a fianco dei titoli la quota massima di contributo che esso intende versare.

A seguito di questa relazione, l'assemblea generale ha approvato il seguente ordine del giorno:

Il terzo congresso nazionale dei circoli del cinema fa voti affinché il nuovo Consiglio direttivo stringa al più presto accordi concreti con la Cineteca Italiana sulla base delle clausole approvate in sede di assemblea. Qualora accordi non fossero raggiunti entro il limite necessario di tempo, i cineclub si impegnano a non pattuire contratti separati con la Cineteca Italiana e fanno voti affinché il consiglio direttivo provveda di conseguenza al rinvio di altre fonti di raccolta e distribuzione di film.

La settima commissione ha presentato alla assemblea una serie di proposte di modificazioni statutarie (richieste da vari circoli o suggerite dalla apposita commissione di studio del consiglio direttivo uscente) che sono state approvate. Tra le più rilevanti ricordiamo: la nuova formulazione (più semplice) dell'art. 6 riguardante l'ammissione di nuovi circoli alla federazione; la creazione del collegio dei probiviri per tutte le contestazioni tra circoli e Federazione; l'aumento dei membri del consiglio direttivo (fino a 15); la determinazione dell'anno sociale della Federazione con inizio dal 1° luglio. La stessa commissione ha inoltre presentato all'assemblea generale il testo del regolamento interno che, con alcuni emendamenti, è stato approvato. Il regolamento determina il funzionamento degli organi direttivi della Federazione e chiarisce la natura dei rapporti fra circoli e organo federativo. Una delle clausole più importanti è costituita dall'impegno che i circoli si assumono di non in-

traprendere alcuna azione (articoli circolari, ecc.) che possano ledere la Federazione stessa.

A conclusione dei lavori delle commissioni l'assemblea ha votato all'unanimità i due seguenti ordini del giorno generali:

Il terzo Congresso nazionale dei circoli del cinema tenutosi a Venezia nei giorni 21, 22, 23 agosto 1949, ascoltate ed approvate all'unanimità le relazioni del consiglio direttivo provvisorio uscente e fatti propri i risultati delle varie commissioni di lavoro, dà mandato al nuovo Consiglio direttivo di mettere in esecuzione quanto disposto.

Il Congresso nazionale dei C.C., preso atto del proposito espresso dal Direttore della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia di mettere finalmente in esecuzione la clausola del regolamento della Mostra circa la costituzione di un archivio apposito dei film presentati alla Mostra stessa, dichiara il proprio compiacimento e fa voti che nell'interesse della cultura e del prestigio nazionale tale archivio sia sempre più il documento del maggior sforzo creativo in senso d'arte della produzione cinematografica internazionale.

Prima di procedere all'elezione delle nuove cariche sociali, i delegati hanno ascoltato una interessante relazione di Mario Verdone sul tema *I libri della letteratura cinematografica*. Guido Aristarco, che doveva parlare sulle riviste specializzate, non ha potuto svolgere la sua relazione perché ancora indisposto in seguito ad una caduta. A. M. Prolo di Torino ha fatto una comunicazione al Congresso, «per un museo nazionale del cinema». E' stato inoltre annunciato il «convegno internazionale di cinematografia» che si svolgerà a Perugia dal 24 al 27 settembre di questo anno con l'intervento di registi, di critici e studiosi di tutti i paesi del mondo. Il Comitato promotore del convegno, che è composto dai nomi più rappresentativi della cinematografia artistica italiana ha proposto il seguente tema di discussione: *Vivono i problemi dell'uomo moderno nel cinema d'oggi?* Per partecipare a questa importantissima manifestazione di cultura cinematografica i delegati dei circoli del cinema potranno usufruire di particolari facilitazioni.

Dopo una vivace discussione sull'opportunità o meno di prendere posizione come assemblea di circoli di cultura cinematografica sull'effettivo carattere artistico e internazionale dei vari Festival che attualmente si svolgono, il congresso ha proceduto alla votazione per il rinnovamento del Consiglio direttivo. Sono state presentate tre liste: la prima dal cineclub di Treviso, la seconda dal cineclub di Pavia e la terza, denominata «di blocco», da un gruppo di circoli, tra cui Bologna, Bergamo, Roma. I voti rappresentati al momento delle elezioni erano complessivamente 9605. Di questi, la lista di blocco ne ha ottenuti 7946, quella di Pavia 1208. Il nuovo Consiglio direttivo è dunque così composto: Franco Antonicelli (Torino), Virgilio Tosi (Milano), Gianni Milner (Venezia), Corrado Terzi (Bergamo), Sanzio Cremonini (Bologna), Luigi Gori (Firenze), Enrico Rossetti (Genova), Niccolò Numeroso (Napoli), Silvano Filippelli (Livorno), Peppino Calzolari (Parma), Luigi Serravalle (Merano), Callisto Cosulich (Trieste), Gaetano Carancini (Roma).

E' stato quindi eletto il collegio dei probiviri che è risultato così composto: Avv. Vannini (Bologna), Ing. Sates (Torino), Avv. Bonazzi (Reggio Emilia), Prof. Gianni (Messa Marittima), Dr. Enrico Ribulsi (Genova-Sestri). Revisore dei conti è stato designato Carlo Linari (Genova).

Nella sua prima riunione il Consiglio direttivo ha determinato i punti fondamentali dell'inizio dell'attività ed ha proceduto alla costituzione dell'ufficio esecutivo. Di esso fanno parte: Franco Antonicelli (Presidente della Federazione), Virgilio Tosi (Segretario Generale), Corrado Terzi, Enrico Rossetti, Gaetano Carancini.

I lavori congressuali si sono conclusi nella serata di martedì 23 agosto 1949.

Nel prossimo numero daremo ampio resoconto dei lavori del secondo Congresso della Federazione Internazionale dei Cineclub che si è tenuto a Venezia nei giorni 25, 26, 27 e 28 agosto. Ci limitiamo per ora a comunicare che il presidente della F.I.C.C., Franco Antonicelli, è stato eletto presidente della Federazione Internazionale dei C.C. Ci rallegriamo con lui e con tutti i circoli del cinema italiani per questo nuovo riconoscimento dell'importanza e del prestigio del movimento culturale cinematografico in Italia.

GLI OTTO PECCATI DI UN GIUDICE IMPROVVISATO

IL RESPONSO della giuria locarnese che assegnò il primato a *La ferme des sept péchés* ha trovato un difensore nel prof. Guido Calgari, che in detta giuria rappresentò in unione ad Antonio Chiattonne la Svizzera Italiana. Occorre avvertire fin da principio che il prof. Guido Calgari non difende una decisione propria. Come risulta dall'articolo da lui dedicato all'argomento nella rivista bimestrale di cultura Svizzera Italiana, egli si è schierato contro l'attribuzione dell'ambita targhetta d'oro dello scultore Rossi al film di Devaire, ma obbedendo ad un impulso cavalleresco che lo onora, si studia di esporre le ragioni che spiegano la presa di posizione dei suoi colleghi allemanici e romandi a favore di un'opera che secondo lui « tutto sommato, è il film delle "ambizioni sbagliate" »: diseguale, con intrusioni incredibili di « documentario », un lavoro per il quale non potrebbe trovare termine più adatto di « antipatico ».

Dopo aver motivato il suo atteggiamento negativo (al quale ci consta che si associò Antonio Chiattonne), Guido Calgari indossa la toga del difensore ed allinea una serie di argomentazioni a sostegno della scelta fatta dalla maggioranza tedesco-romanda della giuria. Stando a lui, la prima ragione del conferimento del gran premio al film di Devaire sarebbe quella dell'interesse culturale. Dopo di che l'articolista si appiglia alla qualifica di « volgare pamphlétaire » affidata da un incauto critico a Paul Louis Courier, lo scrittore rievocato nel film, e traccia un profilo del Courier stesso quale classicista, che fa il soldato a contraggenio sotto Napoleone, quale tenace avversario del cesarismo napoleonico e del conservatorismo borbonico, quale libellista tenuto per l'asprezza dei suoi attacchi. Nel 1936 Arrigo Cajumi registrava nel diario, da cui ricavò i suoi Pensieri di un libertino, di avere scoperto con spiegabile rammarico in due o tre persone non incolte l'ignoranza del nome di Courier. Guido Calgari assoda un'ignoranza meno integrale, ma deplorabile, in un critico avventato e compone dell'uomo di lettere, ucciso in circostanze misteriose, un ritratto che rispecchia in modo lusinghiero la sua dottrina e al suo acume di critico letterario: nasce così un « pezzo » che fa pensare a quelle brillanti digressioni su temi letterari e artistici con le quali un avvocato accorto apre di quando in quando radure ricreanti nel fitto intrico di circostanze vagliate e di tesi giuridiche sostenute oppure osteggiate in un'arringa di particolare impegno. In seguito Calgari offre una abile sintesi del soggetto, ponendo in luce « il lampo d'intelligenza » per cui il regista, in conclusioni, addossa la colpa del crimine al « fanatico ignoto ». Tutto ciò trae il poco persuaso difensore ad aggiungere all'interesse culturale « l'interesse umano per la figura del liberale, l'interesse artistico per uno spirito tortuoso e pieno di contraddizioni, la trovata finale che innalza l'opera nella sfera della meditazione » come elementi che danno parvenza di fondatezza alla decisione della maggioranza. A questo punto, fiaccato dallo sforzo fatto per rendere accettabile un responso da lui avversato, Guido Calgari si rifà alla sua prima valutazione: film antipatico, ed espone i motivi del suo giudizio: « forse perché c'è troppo, o forse perché è scucito, o forse perché talora cade nel grottesco, o perché quel Courier dello schermo manca di umanità, non fa che ringhiare da cima a fondo ».

Senonché più oltre il nostro giurato è preso da pentimento. Ha l'impressione di avere piantato in asso i suoi patrocinati (dei quali ha lumeggiato i meriti personali che chi scrive non pensa affatto a contestare o sminuire) e riferisce quanto il dott. P. J. Bloch, uno dei giurati, scriveva nelle Basler Nachrichten e cioè che *La ferme des sept péchés* non è un capolavoro, ma un lavoro degno d'attenzione « non s'è inteso - argomentava il dott. Bloch - di premiare il film affidato alla pura perizia tecnica (leggi America) o il film da cassetta,

cioè la merce andante e per grossi pubblici, sibbene "un'idea" suscettibile di sviluppo nel dominio del cinema ». Ed ecco in questo momento il difensore prendere di nuovo il sopravvento sul critico dissenziente e asserire (l'articolo è redatto in forma di lettera ad una signora): « e che la lode di un film che condanna il fanatismo sia partita dalla Svizzera - aggiungo io - non Le farà certo dispiacere, cara Signora ». Anche a noi che della Svizzera siamo ospiti deferenti e riconoscenti da ventun anno, la cosa non fa dispiacere. Senonché in sede di esame artistico, una considerazione spiccatamente contenutista come quella affacciata dal prof. Calgari, non può essere ritenuta valida. Il dott. Mauerhofer, e i suoi quattro colleghi di giuria svizzeri tedeschi e romandi, ci invitano ad inneggiare al liberalismo, alla tolleranza, ad esprimere il nostro orrore per il fanatismo? Siamo pronti a fare coro ai loro inni, a ratificare le loro condanne. Ma tra l'esaltare l'amore per la libertà e il premiare un film che dell'idea liberale si fa banditore con mezzi artisticamente negativi, c'è una bella differenza. A noi l'inclusione della biografia d'un santo nel programma del festival ci è sembrato abbia aperto una parentesi di rasserenante spiritualità in una successione di storie grondanti sangue o trasudanti sensualità, ma questa circostanza non ci ha tratto a classificare fra le opere migliori della rassegna locarnese *Le sorcier* di cui che rende un omaggio alla nobile personalità del curato d'Ars. Gli è che in noi la simpatia per il protagonista non ha fatto velo a quanto ci suggeriva un esame obiettivo del film in parola.

E qui avremmo finito se il prof. Calgari non avesse aperto il suo scritto con dichiarazioni che esigono una netta confutazione. Afferma il prof. Calgari che « la Giuria del IV Festival cinematografico di Locarno non ha avuto fortuna con la stampa ticinese e con i giornalisti italiani in genere », quindi soggiunge: « da quasi tutti questi cari giovanotti improvvisati "critici" di cinema e corrispondenti speciali (proprio come io fui "improvvisato" giudice, malgrado la mia riluttanza e per ragioni di rappresentanza... locale) la Giuria venne zittita, fischiata e, dopo la festa, sermoneggiata e insolentita a macca ». Liquidiamo innanzi

tutto la questione della giuria zittita, fischiata, sermoneggiata e insolentita "a macca". Da quel che ci risulta, dopo l'annuncio del conferimento del gran premio a *La ferme des sept péchés* vi fu un momento d'impacciato silenzio quindi un applauso smilzo accompagnato da qualche zittio. Molto probabilmente qualche membro della giuria avrà interpretato come un zittio il prolungato applauso che salutò l'assegnazione d'un premio speciale a *Ladri di biciclette*. Sermoni e insolenze non sono mancati prima della proclamazione dei premi, ma non all'indirizzo della giuria, bensì per alcuni rappresentanti della stampa. Probabilmente fra l'atrio e il salone del Grand Hôtel nell'ora di nervosa attesa che precedette il discorso del dott. Mauerhofer era stata calata un'ermetica paratia stagna. E' accaduto così che ai giurati — anche ai quattro di essi che sono giornalisti professionisti e ai quali la cosa poteva interessare — è sfuggito un episodio quanto mai increscioso: da qualche membro del Comitato si è vietato con linguaggio caporallescamente imperioso ad un gruppo di giornalisti di varia nazionalità di annunciare la loro decisione di assegnare un premio internazionale della critica a *Ladri di biciclette* come al migliore proiettato durante il festival. Un membro del Comitato non si peritò anzi di esibire schiaffi a chi avesse voluto rendere noto dal podio tale assegnazione.

Per tornare ai « cari giovanotti », vorremmo notare che il prof. Calgari, dopo essersi messo idealmente in certa guisa sul banco degli imputati-accusati come giudice improvvisato, tenta di fare prendere posto sullo stesso banco ad un folto gruppo di critici. Ora questa ci sembra una chiamata di correo imprudente. I critici ticinesi chiamati in causa hanno già risposto in modo pertinente all'addebito loro rivolto. Per quanto concerne i « giovanotti » italiani, premesso che nel novero di essi non possono essere inclusi per ragioni di stato civile Dino Falconi, Piero Gadda Conti, Gaetano Carancini, Adriano Baracco, Leone Comini, per accennare ad alcuni critici italiani presenti a Locarno, crediamo lecito rivolgere a nostra volta al prof. Calgari l'invito da lui indirizzato ai critici che avevano liquidato come « volgare pamphlétaire P. L. Courier: « documentarsi ». Se si fosse documentato, lo scrittore di Svizzera Italiana avrebbe appreso che uno dei « giovanotti » ha al suo attivo una lunga esperienza di critico e saggista agguerrito e provveduto ed ha fatto le sue armi anche come sceneggiatore; e che un altro giovanotto, oltre ad esercitare la critica, si è fatto come trattatista una reputazione non circoscritta all'Italia. Se si fosse documentato Guido Calgari non avrebbe accusato d'incompetenza e d'improvvisazione i giovani esponenti della critica italiana accorsi alla riunione locarnese.

LUIGI CAGLIO



Gérard Philipe e Michel Simon in una inquadratura di « La bellezza del diavolo », che René Clair sta attualmente girando a Roma. Al film partecipano anche gli attori Carlo Ninchi e Stoppa.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A. G. (Firenze). Ho sempre creduto (e continuo a credere) che il «Valzer triste» del film Carnet di ballo sia quello composto da Sibelius. Per l'altra musica non ti posso accontentare.

GIOVANNI QUINTAVALLE (Carpini). Per quella rubrica d'informazioni, devo convenire che il tuo rimprovero è in parte giusto, e che i tuoi suggerimenti sono utili. Non mi pare pensato invece il rimbrotto che rivolgi a me: «A me sembra che la sua Diligenza sia il feudo esclusivo degli schedatori». No, Giovanni, gli schedatori qui trovano soddisfazione come qualsiasi altro lettore che ignora gli archivi e desidera solo conoscere il parere su un film o l'indirizzo di una casa cinematografica. Ritengo però che una rubrica che vada incontro a questi storici (in potenza) del film sia necessaria, ed è per questo che cerco di fornire i dati — a chi me li richiede — in misura abbondante. Anche se, come è capitato sul n. 19, ho attribuito erroneamente (per un lapsus, intendiamoci) il film il grande orizzonte a William A. Wellman. Per le discussioni di carattere estetico esisteva su Cinema la rubrica Parlatorio di Francesco Pasticci; a lui consegnavo le lettere più interessanti perché le impiegasse come tema. Oggi Pasticci purtroppo non c'è più, e le conversazioni sono sospese. Credo che presto però vengano riprese da un critico romano che tutti stimiamo. Per «la bibliografia essenziale», porta un po' di pazienza: Aristarco è al lavoro. Non ti irritare per il ritardo mio nelle risposte. Ho ricevuto troppe lettere, lo spazio è limitato e proprio per non dare una risposta breve breve ad ogni amico che scrive, mi vedo obbligato a far fare anticamera. Avverto May, Doglio e Pandolfi che tu li inviti ad essere più chiari, perché hai scoperto sul vocabolario Melzi che divulgazione — scritto sulla testata di Cinema — vuol dire «dare a cognizioni forma adatta all'intelligenza del volgo». Credo che May, Doglio e Pandolfi (che io ritengo «chiari e comprensibili») non tengano nel dovuto conto l'esortazione approssimativa del Melzi, il parente povero dei vocabolari, e fanno bene. Gradisco di cuore i tuoi più cordiali saluti.

MARIA VITTORIA BONELLI (Asscoli Piceno). A questo punto maledico sinceramente la tirannia dello spazio perché vorrei — e non posso, ahimè — riportare per intero le osservazioni che formuli intorno alla musica nel film. Hai spiegato con poche e limpide frasi un problema che altri considerano in lunghi saggi. L'idea di un film su

un'orchestra jazz italiana — come ha proposto il lettore Carrarese due mesi fa — non mi entusiasma ma neppure mi dispiace. Hai ragione quando dici che «in Italia non si fa del jazz vero perché il jazz in Italia diventa musica riflessa», sempreché si intenda per jazz vero quello dei complessi negri. Ma il «jazz bianco» degli Stati Uniti, non è forse musica riflessa come quella eseguita in Italia? E non vi sono forse dei nomi nostri nel mondo jazzistico di Chicago e di New York? Recentemente ho sentito dei suonatori italiani, di Milano, che pur tentando una sparuta «jazz-session», hanno costruito delle soddisfacenti esecuzioni. Non dimenticare, ad esempio, che il tanto discusso «be-bop» ha trovato subito da noi dei cultori che ben poco hanno da invidiare ai complessi francesi, seguaci autorizzati dei «bebopisti» di Broadway. Cinema prepara il saggio sulla musica nel film. Il «Vice», che ha recensito Quarto Potere su questa rivista, non ha assegnato le stellette appunto perché era un «Vice». Quarto Potere è arrivato a Milano privo di molte scene. Ricordi il giornalista in visita a Everett Sloane diventato vecchio, e il racconto di questi? Ricordi l'intervista a Joseph Cotten ricoverato in una clinica di Manhattan? I noleggiatori — sono loro, evidentemente — hanno soppresso queste scene, togliendo al film l'impalcatura di inchiesta giornalistica che mirava, nelle intenzioni di Welles e Mankiewicz — sceneggiatori — a preparare la sorpresa finale. Il perché delle mutilazioni milanesi mi è ignoto.

A. CROTTI (Milano). Non mi pare che sia mai uscito un articolo dedicato a Chaplin sotto forma di «galleria». Ne sono usciti invece molti redatti a forma di saggio, intorno a questo o a quel problema del cinema chapliniano. Una buona bibliografia la troverai al fondo di un volume che la casa Poligono ha in preparazione, Charlie Chaplin di Pierre Leprohon. Un omaggio (patetico) uscito in Italia è stato un libro di Enrico Piceni, Il mio amico Charlot, mi pare si intitolasse. Un altro libro, eccellente, uscì in Germania intorno al '28. Un amico mio l'ha trovato su una bancarella per duecento lire; a New York, un cultore di cinema, per averlo, ha offerto venticinque dollari in una inserzione, dicendosi disposto ad aumentare la cifra. Personalmente ho letto su Harper's Bazaar, nel 1938, un lungo articolo di Cocteau: raccontava un viaggio in transatlantico compiuto in compagnia di Chaplin e Paulette Goddard, ma non trascurava di inse-

rire — qua e là — delle interessanti considerazioni sull'arte del creatore di Charlot. Je t'attendrai, proiettato in Italia col titolo Smarrimento, è diretto da Léonide Moguy, realizzato nel 1939, e interpretato da Corinne Luchaire, Jean-Pierre Aumont, Berthe Bovy, Bergeron, Aimos, Roger Legris, Edouard Delmont, Palmyre Levasseur. In quel punto della mia risposta a Massimo, sul n. 10 di Cinema, avrei dovuto aggiungere un «pure», là dove scrivevo: La grande illusione, oltre ai suoi meriti specifici sotto l'aspetto estetico, m'è parso anche commerciale e quindi suscettibile di successo (pure) presso il pubblico delle terze e quarte visioni. Infatti il film di Renoir, dopo una presentazione nel cinema di prima categoria — presentazione priva del dovuto e sacrosanto «battage» pubblicitario — è stato quasi dimenticato; solo pochi cinema minori l'hanno riproiettato. E pensare che il pubblico della periferia è talvolta il miglior critico, privo delle sofisticate (e inusite) pretese dei frequentatori degli spettacoli di gala. La grande illusione avrebbe trovato nelle terze e quarte visioni la legittima stima che la prima visione gli aveva negato. No, Panico di Duvivier non ha la forza né la novità cinematografica di Il corvo. Personalmente, Panico m'è sembrato un «festival Duvivier», o meglio «il festival dei luoghi comuni di Duvivier». Gli attori erano senza spicco (tolto Michel Simon che recitava con la solita onesta bravura); il Bernard scompariva, la Romance era manierata. L'apporto di Simon non andava al di là della trovata. Dei film girati in America, preferisco Destino a Carnevale della vita. Nel primo, Duvivier dimostra almeno una solida coscienza di mestierante, e una mano felice nel tenere a freno tanti bei matatori.

ETTORE PALADINO (Trecchina). A proposito di La grande illusione, leggi la risposta a A. Crotti; anche tu sei caduto in un equivoco. Aristarco, quando recensì Duello al sole, ignorava che stessero arrivando sui nostri schermi altri film di Vidor. Infatti, se tu noti, essi sono stati proiettati dopo Duello al sole. Sì, in Giovanna d'Arco di Dreyer, uno degli inquisitori è Michel Simon.

RICCARDO CESSI (Padova). Ricordo il Fantasound. Di questo sistema di ripresa stereofonica aveva scritto a lungo Piero Iardi nel n. 110 di Cinema — vecchia serie, e l'argomento era stato ripreso da Giovanni A. Nesci e Federico S. Bassoli sul n. 118. Ignoro gli sviluppi del sistema, usato da Walt Disney per registrare il commento di Fantasia; so che in molti cinematografi americani, appositamente attrezzati, il lungometraggio di disegni animati era stato appunto proiettato con il sussidio della sorprendente invenzione ma non ho notizia che altri se ne siano giovati in seguito. Forse vi saranno state ragioni pratiche ad impedirlo. Comunque invito i miei lettori in possesso di dati aggiornati ad inviarmeli; a mia volta, li trasmetterò al lettore Riccardo Cessi. Segnalo il fatto soprattutto all'attenzione del critico Domenico Meccoli che di recente ha dato notizia di esperimenti da Abel Gance.

SILVANO M. (Padova). Perché allegri il francobollo, se vuoi una risposta su queste pagine? Le foto che Cinema pubblica, arrivano direttamente dall'America. Pur non conoscendo il valore di un film (essendo l'opera ancora inedita in Italia), la redazione di questa rivista ritiene giusto far conoscere ai lettori le primizie della produzione hollywoodiana. Se in seguito il film, di cui è stata una inquadratura pubblicata con generoso impiego di

spazio, si rivelerà mediocre, pazienza; il critico avvertirà i lettori e tutto finirà lì. Cerchiamo comunque di mettere in pagina le fotografie che offrano un interesse visivo. Consideri senza valore i quattro rivali (Roadhouse) di Negulesco? Non è un film memorabile — a veder mio — ma neppure lo si dovrebbe disprezzare. Mandami pure i quaderni, purché siano scritti con una calligrafia tollerabile. Li leggerò e ti dirò che cosa penso delle tue critiche. E te li restituirò. La redazione ricambia i saluti.

OMBRETTEA (Roma). Sono gli esercenti che non desiderano programmare film russi; il loro rifiuto è certo dovuto alla scarsa simpatia del pubblico per la produzione sovietica. In Russia si proiettano alcuni film americani di tono commerciale alquanto basso; l'attrice statunitense che riscuote ancor oggi un successo strepitoso è Deanna Durbin. Il deputato del Baltico è stato prodotto nel 1936 dalla Lenfilm, diretto da A. Sarzhi e I. Keifetz (rispetto l'accezione del bollettino del Sovexportfilm); gli attori sono Nikolai Cerkassov (professor Timiriachev), Boris Livanov (Boclarov), Oleg Giakov (Vikenti Vorobiev), M. Domasceva (Maria), A. Melnikov (Kuprianov).

ARIMONDO HEROS (Cervo Ligure). Ordinare, in via di prova, quel libro (Film Script di Adrian Brunel) alle Messaggerie Italiane, via Broletto 24, Milano.

PIERRO GRILLI (Bari). Non si può ottenere tutto, su questa terra. Dovrai accontentarti di una parte delle risposte che aspetti. L'altra parte comparirà in uno dei prossimi numeri. Non ti nascondo che la ricerca dei dati da te richiesti ha costituito una delle mie più spaventose fatiche, la diligenza girava, sembrava impazzita. Cominciamo. La foresta plerificata, sceneggiatura: Charles Kenyon e Delmer Daves; musica: Leo F. Forbstein; fotografia: Sol Polito e Warren Lynch. Il grande nemico (Special Agent) è tratto da un soggetto di Martin Mooney; sceneggiatura: Laird Doyle e Abem Finkel; musica: Leo F. Forbstein; fotografia: Sidney Hickox. Paura d'amare (Dangerous) è tratto da un soggetto di Laird Doyle, autore anche della sceneggiatura; fotografia: Tony Gaudio, Ernest Haller e Warren Lynch. Piccole volpi, sceneggiatura: Alan Campbell, Dorothy Parker e Arthur Kober. Quando il giorno verrà (Watch on the Rhine), sceneggiatura: Dashiell Hammett e Lillian Hellman; musica: Max Steiner; fotografia: Merrin Gestad e Hal Mohr. L'uomo di bronzo (Kid Galahad), tratto dal romanzo di Francis Wallace; sceneggiatura: Seton I. Miller; musica: Max Steiner; fotografia: Tony Gaudio. Vivo per il mio amore (That Certain Woman), musica: Max Steiner. Arrivederci.

L. S. (Via Terraggio - Milano). Perché dovrai risponderti a domicilio? Per dirti come si fa a diventare registi? Neppure per telefono saprei indicarti un modo sicuro. Non importa che tu abbia fatto solo la V elementare (molti registi dimostrano di non essere arrivati alla terza), non importa che tu abbia il complesso di inferiorità, e il fatto che tu scriva «libri», «leggiato» e «collegio» non pregiudica assolutamente l'avvenire. Registi si diventa... e no, non me la sento proprio di spiegarti come De Sica, Germi, Visconti, De Santis, Rossellini e tutti quelli che tu ammiri, sono arrivati alla fase creativa del film. Prova tu a interrogarli, e la risposta forse ti sarà utile. Leggiti il linguaggio del film di Renato May (ed. Poligono), per la parte strettamente tecnica.

IL POSTIGLIONE

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**



MILANO - VIA SERIO N. 1 - TEL. 573.850 - 50.063



Un film Lux

PRODOTTO DA BACCIO BANDINI

DIRETTO DA GIANNI FRANCIOLINI

ANSELMO HA FRETTA

GINO CERVI ★ GINA LOLLOBRIGIDA ★ ODILE VERSOIS