CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 46

NUOVA SERIE - 15 SETTEMBRE 1950

LETTERE

Venezia, settembre

Caro Baracco,

ti ringrazio della viva, affettuosa insistenza con cui mi hai domandato di rispondere, sulla tua rivista, a quanto Luigi Chiarini vi ha scritto contro di me ed il mio libro. Fino a ieri ritenevo il Chiarini un critico e come tale, quindi, capace di superare ogni personale animosità nell'atto del giudicare, imitando in questo quanto altri hanno saputo a suo tempo fare nei suoi riguardi. Quello che egli ha scritto, invece, mi ha dimostrato troppo palesemente il contrario. Il suo atteggiamento nei riguardi del mio libro è molto simile a quello di certi ragazzi nei cinematografi di periferia i quali, durante tutta la proiezione di un film, non cessano un istante di commentare e sottolineare con dileggio o con astio ogni battuta del dialogo, ogni situazione, ogni gesto dei personaggi. Tipi del genere, di solito, vengon messi alla porta; se un critico scade fino al livello di gente simile, capirai benissimo che chi non gli somiglia non può assolutamente rispondergli.

Con affetto

tuo GIAN LUIGI RONDI

Roma, agosto

Caro Guido,

ti scrivo in merito alla intervista che ho concesso al vostro Bonicelli e che vedo apparire sul numero 42 di Cinema. *Nota che, come ho già scritto direttamente al Bonicelli, la seconda parte dell'intervista è buona e soprattutto esatta: corrisponde cioè a quanto da me detto. Ma la prima parte è falsamente concepita e ancor più falsamente trascritta. E' semplicemente odiosa. Non so se fosse l'effetto del caldo o altro, certo è che il Bonicelli ha visto ciò che non esiste. Né io sono uso ricevere i giornalisti « giacendo in vasti e molli divani a strisce nero e argento »!! I pannelli « piscatorii » di Guttuso non sono « una declamazione rivoluzionaria conservata in disco »... e tante altre fregnacce del genere.*

Questo volevo dirti, e sono certo non potrai darmi torto. Ti ringrazio di avermi ascoltato e ti prego di credere alla mia cordiale amicizia.

LUCHINO VISCONTI

Santa Margherita, agosto

Caro Aristarco,

ho letto il suo articolo sul n. 44 del Cinema *nei riguardi del mio ultimo film in Inghilterra* Chance of a lifetime. *Le sono molto grato per le parole da lei usate e per le referenze all'articolo di Forsyth Hardy, che riuscì una gradita sorpresa anche per me. Confidenzialmente ad un amico come lei, devo confessare che io non credo e non ho nessuna fiducia nei festivals, che generalmente riescono a costituire soltanto un episodio turistico. Ma questa volta ho saputo con gioia che fra i membri della giuria, vi è un uomo di tanta integrità e competenza, come il nostro amico Piero Gadda Conti. Non so cosa avverrà del mio film, perché io leggo le parole (fuori concorso) nel suo articolo. Ma prima desidero farle sapere che questo film è basato su una mia personale, originale idea che passai a Bernard Miles, il quale fu invitato da me a dirigere il film ed io ho praticamente sacrificato tutta la mia fortuna in Inghilterra per provare che quel genere di film, se presentato in armonia con il mio metodo specializzato, esso è « "qualcosa" di diverso dal solito » come dice Hardy e che può rendere una enorme quantità di denaro se portato a conoscenza prima di tutto a quell'enorme pubblico avido di divertimenti ben differenti dallo "stereotipato". Ho scritto anche a Francis Koval per spiegargli che non è vero che quel film ha « avuto un mediocre risultato economico ». Sta pagando il suo costo soltanto in Inghilterra. Questo film deve portare il mio nome se in Inghilterra non mi hanno fatto una porcheria alla quale io ho modo di protestare legalmente. Deve esserci il mio nome nel fotogramma in cui è la marca di fabbrica della Pilgrim Pictures. Sotto lo scudo del « pellegrino » che Roger Furse (il costumista di* Enrico V *e* Amleto *fece su mio personale incarico, ispirandosi ad un disegno del grande pittore italiano Filippo Lippi), deve esserci il mio nome come segue:*

Filippo DEL Giudice
Administrator.

Come sa, io ho usato questa definizione in sostituzione di quella di produttore, perché io distinguo il produttore tecnico dall'organizzatore e presentatore di films. L'autentico tecnico, per me, è generalmente il regista. Ad ogni modo questa nuova definizione mi fu suggerita da Sir Laurence Olivier. Per questo film io ho lasciato l'Inghilterra, dove ora alcune personalità eminenti desiderano che io ritorni. Per questo film mi sono battuto come un « crociato ». Ho ricevuto ora la visita di una personalità eminente del mondo finanziario inglese, che mi ha rallegrato. Non solo mi ha invitato a ritornare in Inghilterra, il che non desidero di fare ora, prima di avere provato anche in Italia, ma mi ha testualmente dichiarato che oramai non c'è più ragione di chiamare la mia opera quella di un « crociato », perché io ho già provato tutto quanto ho sostenuto. E ormai sono convinto che il metodo specializzato nella presentazione dei films con anima e pensiero, è l'unica maniera di poter far rendere questo genere di produzioni che, come dice Fenin nel n. 43 del Cinema, *« si sono rivelate anche ottimi successi finanziari, provando in tal modo che il gusto del pubblico non è completamente bacato ».*

Saluti cordialissimi.

FILIPPO DEL GIUDICE

VENEZIA

GLI AMANTI DEI FILM

TERZO FESTIVAL DI MILANO

Organizzato dal « Museo del Cinema » e sotto gli auspici di « Unifrance Film » e del « Cinéma d'Essai » di Parigi, si svolgerà al cinema Missori di Milano, dal 28 settembre al 12 ottobre, una « Rassegna del cinema francese » (1940-1950). Verranno presentati, oltre a diversi cortometraggi e documentari, i seguenti film a soggetto:

La ronde di Max Ophüls (1950), *La vie en rose* di Jean Faurez (1947), *Rendez-vous de Juillet* di Jacques Becker (1949), *Orphée* di Jean Cocteau (1950), *Farrebique* di Georges Rouquier (1944-45), *Lumière d'été* di Jean Grémillon (1943), *La bataille du rail* (edizione integrale) di René Clément (1945), *Le voyage surprise* di Pierre Prévert (1947), *Rendez-vous avec la chance* di E. E. Reinert (1950), *Les casse pieds* di Noël-Noël e Jean Dréville (1948), *Le 6 juin à l'aube* di Jean Grémillon (1944-45), *La Marie du port* di Marcel Carné (1949), *Espoir* di André Malraux (1938-39), *Les aventures des pieds nickelés* di Marcel Aboulker (1948), *Les anges du péché* di Robert Bresson (1947), *Paris 1900* di Nicole Védrès (1948).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IV

FASCICOLO 46

Anno III - 15
Settembre 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

DOPO VENEZIA

Cinema-gira 130

b.
Olive sull'albero di mele 133

La Mostra d'arte

GUIDO ARISTARCO
Alla ricerca di Dio 134

GIULIO CESARE CASTELLO
Attori e attrici. Bravure individuali ed efficienza di squadre 139

Mostre "minori"

GAETANO CARANCINI
Film scientifici e documentari sull'arte . . 142

MARIO VERDONE
Film sperimentali e d'avanguardia 146

PAOLO GOBETTI
Film per ragazzi 147

Personali e retrospettive

CALLISTO COSULICH
Una revisione di Vidor 150

VITO PANDOLFI
Carné alla prova del tempo 152

FAUSTO MONTESANTI
Garbo: favola di un mito 154

Due rassegne esperimento

TULLIO KEZICH
La mostra mercato 157

TOM GRANICH
Mostra del libro e del periodico cinematografico 158

●

IL POSTIGLIONE
La diligenza 160

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. P. PRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Lea Padovani e Sam Wanamaker in "Give Us This Day" di E. Dmytryk.

Teresa Celli e James Whitmore in «The Asphalt Jungle» («La giungla di asfalto» di John Huston: il miglior film della selezione americana.

Lido di Venezia: piccoli ammiratori di Alida Valli salutano l'attrice al suo arrivo a Venezia (Occhipinti).

CINEMA GIRA

ITALIA

A un pubblico di invitati...

...Michelangelo Antonioni e il produttore Villani hanno presentato, durante la mostra, Cronaca d'un amore, *il film realizzato nei mesi scorsi a Milano e a Torino, e col quale Antonioni ha esordito quale regista di film a soggetto. Dell'opera* Cinema *parlerà all'epoca, imminente, della sua presentazione nei normali cinematografi. Giova comunque avvertire fin d'ora che si tratta di un film di inconsueto interesse, per la particolare ricerca umana e di ambienti e per il linguaggio narrativo impiegato.*

Il 2 settembre...

...al Palazzo del Cinema, nel corso di una apposita cerimonia, l'ambasciatore degli Stati Uniti James Clement Dunn ha consegnato il « Golden Laurel Award », il così detto premio Selznick, che il famoso produttore ha istituito, in forma permanente, per premiare quel film, prodotto in Europa, che, nell'annata, abbia recato un più sensibile contributo alla reciproca comprensione tra i popoli. Al premio può concorrere quindi ogni produzione che riveli il modo di vivere ed il carattere del paese d'origine. A questa prima edizione del « Lauro d'oro » hanno partecipato ventotto film, i quali sono stati sottoposti in un primo tempo a giurie composte dai rappresentanti della stampa americana e della Broadcasting Company di Francoforte, Londra, Parigi, Roma, Stoccolma. Tali giurie hanno selezionato sei film, uno per ogni gruppo linguistico, e precisamente: Passport to Pimlico *di Henry Cornelius (inglese),* Vi Vil ha' et Barn *di Lau Lauritzen e Alice O'Fredericks (danese),* Rétour à la vie *di André Cayatte, Henri-Georges Clouzot, Jean Dréville, Georges Lampin (francese),* Nachtwache *di Harald Braun (tedesco),* Donne senza nome *di Géza Radványi (italiano),* Karleken Segrar *di Gustav Molander (svedese). (Ognuno di questi film ha ricevuto una medaglia). Essi sono stati poi sottoposti ad una giuria composta di personalità statunitensi (Ellis Arnall, presidente della società dei produttori cinematografici indipendenti; Iris Barry, direttrice della cineteca del Museum of Modern Arts; Gardner Cowles, editore; John Dickey, rettore dell'Università di Dartmouth; Milton Eisenhower, preside della Scuola statale di Pennsylvania; Theresa Helburn, amministratrice dell'Associazione Teatro; Quincy Howe, presidente del « National Board of Review »; Archibald Mac Leish, poeta e professore universitario; James P. Warbur, economista internazionale). Tale giuria ha attribuito il premio al film italiano, trasmettendo il proprio verdetto in busta sigillata giunta in aereo. La decisione è apparsa alquanto singolare e dettata forse da motivi di cortesia, in quanto il film premiato era, a quanto è dato sapere e giudicare, il peggiore forse dei sei rimasti in lizza. Di ciò hanno dato conferma le proiezioni, svoltesi la sera della premiazione, di brani scelti da ognuno dei sei film. Tali brani, in qualche caso scelti alquanto frettolosamente, hanno lasciato comprendere come ricche di motivi di interesse fossero, per esempio, le opere nordiche. Quella danese, tra l'altro, pre-*

A sinistra: *Massimo Serato e Maria Montez durante un pranzo di gala all'Albergo Excelsior.* A destra: *Jean Simmons sulla spiaggia del Lido.*

sentava la descrizione di un parto, con tratti crudamente realistici, che hanno suscitato tra i presenti in sala una notevole impressione. Il film premiato è già noto in Italia attraverso la proiezione nei normali locali e non è quindi il caso di ritornare su di esso. Il premio Selznick continuerà a venir attribuito negli anni futuri, in base agli stessi criteri vigenti quest'anno.

Per la prima volta...

...sempre nell'ambito della Mostra del cinema, si è svolta una mostra del libro e del periodico cinematografico. Iniziativa interessante, che ha tuttavia risentito di una certa frettolosità nell'organizzazione. Sotto questa luce si spiega la non vasta mole del materiale esposto e singolari lacune. Di questa mostra parliamo diffusamente in altra parte della rivista.

Per la seconda volta...

...invece, tra il 5 e il 9 settembre, si è svolto il Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, con l'intervento dei piú celebri sarti francesi, inglesi, italiani. Le sfilate sono avvenute sulla terrazza dell'Albergo Excelsior e al Casinò, per quanto riguarda i modelli delle case, al Palazzo del Cinema per quanto riguarda i costumi per film. Particolarmente notata è stata la presenza al Lido del celebre sarto Jacques Fath, a causa di una sua giacca da smoking a scacchi, su cui si sono appuntate vivissime curiosità.

Tra il 4 e il 9 settembre...

...si è svolta a Venezia l'assemblea generale della Federazione internazionale delle associazioni dei produttori di film. Tra l'altro i produttori hanno affrontato l'urgente problema della televisione, accettando il principio di non osteggiarla e considerando l'opportunità di regolamentare la concessione di film per la trasmissione televisiva. Si è delineato il concetto di consentire la diffusione televisiva dei film normali spettacolari, naturalmente con le debite riserve di rispetto dell'esercizio cinematografico. In ogni caso è stato confermato il principio che la cessione dei film d'ogni genere deve avvenire in libero mercato e non sotto il monopolio di enti statali o parastatali. I produttori hanno avuto prese di contatto con gli esercenti, pure presenti a Venezia per il loro congresso, al fine di armonizzare le rispettive vedute.

La Bosè in « Cronaca d'un amore » di Antonioni: film di inconsueto interesse presentato in visione privata.

Al congresso...

...della Federazione internazionale degli esercenti cinema, svoltosi pure tra il 4 ed il 9 settembre, hanno partecipato delegazioni dei seguenti paesi: Belgio, Francia, Gran Bretagna, Lussemburgo, Olanda, Svizzera, Italia. Oltre ai problemi organizzativi inerenti alla Federazione stessa, sono stati affrontati i problemi relativi alla televisione, ripresi poi, come s'è detto, in esame in unione coi rappresentanti dei produttori.

Il 9 ed il 10 settembre...

...si è riunito all'Albergo Excelsior, sotto la presidenza di Dilys Powell, il Comitato esecutivo della Federazione della stampa cinematografica internazionale (FIPRESCI), il quale ha trattato vari argomenti, tra cui quello dello scambio di recensioni di film su base internazionale. La FIPRESCI ha, come sempre, assegnato un suo premio, che è immeritatamente toccato a Orphée di Jean Cocteau. Il premio dell'O.C.I.C., l'organismo cattolico internazionale, è andato invece a Dieu a besoin des hommes di Jean Delannoy, sebbene la giuria abbia osservato che nessuna delle opere in concorso rispondeva pienamente a criteri di esaltazione dei principî cristiani, cui il premio è informato.

Anche i critici italiani...

...hanno assegnato il loro premio, che si intitola alla memoria di Francesco Pasinetti. La scelta non è stata difficile e i votanti hanno rag-

A sinistra: *Golisano (Geppa) e Brunella Bovo, interpreti di « Miracolo a Milano » di De Sica.* Al centro: *Emilio Cecchi.* A destra: *Annabella.*

Veduta prospettiva esterna del nuovo Palazzo del Cinema. Progetto dovuto all'architetto L. Quagliata.

giunto la quasi unanimità riguardo a Give Us This Day di Edward Dmytryk. Dalla votazione si erano astenuti i critici membri della giuria della Mostra.

Con la votazione di quattro mozioni...

...si è concluso il primo Congresso internazionale dei film clubs e delle accademie di cinema, pure svoltosi tra il 4 ed il 9 settembre, con la partecipazione di personalità eminenti, come Vittorio de Sica, eletto presidente del congresso stesso, René Clair, Cesare Zavattini, Roger Manvell, ecc. I film clubs e le accademie si sono anzi tutto costituiti in federazione a presidente della quale è stato eletto all'unanimità René Clair. La Federazione ha deciso di tenere ogni anno un congresso a Venezia in coincidenza con la mostra del cinema. Un secondo congresso annuale sarà inoltre tenuto in uno degli altri paesi aderenti alla Federazione, René Clair ha tenuto una importante relazione sul deposito legale dei film, in conseguenza della quale è stata al termine dei lavori votata una mozione in cui si constata che il « regime del deposito legale, che è applicato in più paesi a tutte le forme di espressione artistica ed intellettuale, non è stato mai imposto agli editori o produttori di film ». La mozione « constatato che ciò è tanto più deplorevole in quanto una simile misura avrebbe come primo risultato quello di assicurare alle opere cinematografiche, che sono fra tutte quelle più fragili e deperibili, una protezione ufficiale e perciò più efficace. Ricorda che, dalle origini della cinematografia, i film sono stati mutilati o distrutti nella quasi totalità, mentre alcuni di essi si sono potuti salvare grazie a iniziative private o alle organizzazioni degli archivi del film, le quali hanno deplorato più volte l'assenza di una efficace regolamentazione in materia. Ritiene che sia giunta l'ora di assicurare alla cinematografia, che appartiene al patrimonio culturale del mondo, una conservazione legale. Formula il voto unanime di vedere instaurato al più presto il regime del deposito legale in materia cinematografica e chiede che la proiezione pubblica di un film sia obbligatoriamente preceduta dal deposito del materiale necessario ad assicurare la conservazione e la riproduzione eventuale del film, senza che questa norma arrechi pregiudizio ai reciproci diritti degli autori e dei produttori ». In un'altra mozione il congresso, « allo scopo di favorire i rapporti e gli scambi intellettuali artistici e culturali per mezzo del cinematografo », ha chiesto che le autorità competenti concedano « lo scambio libero e gratuito dei film per visioni private a scopo di studio e prive di ogni carattere commerciale ». Una terza mozione riguarda le mostre d'arte cinematografica ed è di particolare interesse per il loro avvenire, specie dopo la penosa esperienza di questi ultimi anni. In essa infatti si auspica una più decisa difesa delle ragioni dell'arte nella scelta delle opere da presentare. La Federazione, accogliendo un invito della Direzione della Mostra veneziana, si impegna ad indicare a tale direzione, attraverso le organizzazioni federate, i film che abbiano un interesse artistico di eccezione. Dal canto suo, la Mostra presenterà tali film, nel corso delle sue manifestazioni, anche nel caso in cui essi non fossero stati scelti dalle commissioni nazionali di selezione.

Durante il periodo...

...della manifestazione veneziana sono affluiti quest'anno al Lido registi, attori, scrittori, produttori e altre personalità del mondo cinematografico in numero forse maggiore che durante le mostre immediatamente precedenti. Tra i registi, ricordiamo Vittorio De Sica, Augusto Genina, Alessandro Blasetti, René Clair, Jean Delannoy, André Cayatte, Max Ophüls, Helmut Käutner, Michelangelo Antonioni, Sidney Gilliat, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Jean Cocteau, Nicole Védrès, Léonide Moguy. Tra gli attori, Maria Montez, Ingrid Bergman, Barbara Stanwyck, Jean Pierre Aumont, Michel Auclair, Aldo Fabrizi, Pierre e Dominique Blanchar, Maria Mercader, Henri Guisol, Daniel Gelin, Tullio Carminati, Madeleine Robinson, Alida Valli, Vivi Gioi, Antonio Vilar, Annabella, Lea Padovani, Elli Parvo, Anna Maria Pierangeli, Brunella Bovo, Francesco Golisano (Geppa), Ludmilla Dudarova, Bettina Moissi, Laura Adani. Tra gli sceneggiatori, Cesare Zavattini, Diego Fabbri. Tra i produttori, Alexander Korda, David O. Selznick, Giuseppe Amato, Andrea Rizzoli, Sacha Gordine, Salvo d'Angelo. Gli italiani sono stati, complessivamente, in minoranza; molte tra le figure più rappresentative del nostro cinema hanno disertato la manifestazione o vi hanno fatto apparizioni fuggevolissime. Particolarmente nutrita è stata invece, come risulta dagli elenchi, certo incompleti, sopra riportati, la rappresentanza francese, che è ripartita onusta di premi.

Una presenza insolita...

...è stata al Lido, quest'anno, quella di alcuni diplomati del Centro Sperimentale di Cinematografia, i quali, accompagnati dal loro direttore, sono giunti in viaggio premio di una settimana. Si è trattato di tre allieve attrici e di un allievo attore. Una di tali allieve, Anna Amendola, è tuttavia ormai entrata nella produzione, prendendo parte ad un film diretto da Ratti.

Molte tra le personalità...

...presenti al Lido hanno tenuto ai giornalisti conferenze stampa, per illustrare i film da loro presentati oppure per trattare determinati problemi o per rispondere ad eventuali quesiti. Tra le conferenze stampa più notevoli, ricordiamo quelle di Clair (che si è pronunciato tra l'altro sul problema della televisione) di Käutner, di Rossellini (il quale ha fatto alcune dichiarazioni circa la sua lite con la R.K.O. a proposito di Stromboli, accusando la casa americana di manomissioni e tagli in sede di montaggio, coi risultati di un'edizione americana mutilata per mezz'ora di proiezione; di mancata presentazione di rendiconti finanziari e di arbitraria campagna di pubblicità), di Cocteau, della Védrès, di Korda, di Selznick, di Cayatte. Dalla conferenza stampa di Korda è emersa ancora una volta la precarietà della situazione produttiva inglese. Il famoso produttore, iniziatore di una politica di film ad alti costi e a grande spettacolo, ha dichiarato che la sua attuale società è un organismo « medio » e si è dichiarato propenso ad una politica di film a costo modesto. Korda ha confessato di non essere riuscito a scoprire, in tanti anni di attività, il segreto per fare film che piacciano al pubblico ed ha mostrato una certa ignoranza dei fatti più importanti che si svolgono nel mondo del cinema, anche inglese, cadendo dalle nuvole quando qualcuno gli ha nominato un film del livello di Give Us This Day, diretto da Edward Dmytryk. Cocteau, nel discorsetto tenuto quale propulsione ad Orphée, si è dimostrato ancora una volta prigioniero dei suoi capricci estetici e delle sue contraddizioni insanabili, dissertando di realismo e di simbolismo (egli si dichiara realista) in maniera, come sempre, ambigua.

Al palazzo del cinema...

...sono stati esposti alcuni piani relativi ad una radicale trasformazione del palazzo stesso, che si presume realizzabile per l'anno prossimo. L'ing. Quagliata ha illustrato il suo progetto, il quale mira a rendere assai più completa l'attrezzatura della sede ufficiale della Mostra, sia per quanto riguarda i servizi tecnici, sia sopra tutto, a quanto abbiamo capito, per quanto riguarda l'aspetto mondano della manifestazione. Il nuovo palazzo infatti dovrebbe essere dotato di sale da riunione, da ricevimento e da ballo, di ristorante, e di non sappiamo che altri luoghi di ritrovo.

E' stato reso noto...

...infine che la XII Mostra d'Arte cinematografica si svolgerà a Venezia dal 20 agosto al 10 settembre 1951, cioè nel periodo esattamente corrispondente a quello del 1950. Si è così già sancito anche per l'avvenire l'errore di dare alla Mostra una durata, che il livello attuale della produzione mondiale (specie date le limitazioni di cui Venezia soffre, riguardo ai paesi partecipanti) fa ritenere eccessiva. Ventidue giorni di proiezioni danno infatti inevitabilmente luogo ad una mostra pletoricamente zeppa di opere inutili.

Helmut Käutner e Bettina Moissi, regista e interprete del film «Epilog».

NUOVA SERIE
15 SETTEMBRE
1950

CINEMA 46

Olive sull'albero di mele

ANCHE questa undecima Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia si è chiusa, come di consueto, tra gli osanna d'una parte degli intervenuti e le deprecazioni di un'altra parte; ma sia gli applausi che i fischi erano generalmente dovuti a considerazioni politiche che col cinema non hanno niente a che fare, e questo toglie gran parte del loro valore.

E' in malafede chi dice che tutto a questa Mostra è stato ottimo, ed altrettanto in malafede chi pretende che tutto sia stato pessimo, perciò vorremmo esaminare la cosa con serenità, occupandoci per prima cosa dei film che sono il solo elemento essenziale. E i film, furono generalmente mediocri: ma c'era la possibilità che fossero migliori? Non crediamo. Gli americani quest'anno rinunziarono ai soliti technicolor spettacolari, e mandarono un film di Huston, uno di Kazan, *All the King's Men* vincitore di tre Oscar, e *Caged* opera di notevole fattura che ha meritato il premio per la miglior interpretazione femminile. Se i critici piú esigenti avessero dovuto scegliere i film della partecipazione americana, avrebbero quasi certamente scelto anche questi quattro. Non si comprende invece la partecipazione di *September Affair* (da parte d'una Casa che aveva a sua disposizione *Sunset Boulevard*) di *Cinderella*, un Disney senza novità alcuna, e del mediocre *Once a Thief*... Ma in complesso, la selezione americana ha segnato un netto progresso qualitativo su quelle degli anni precedenti. La Francia poteva risparmiarci *Orphée*; ma gli altri suoi film erano tutti o belli o interessanti. L'Italia ha commesso l'errore di infliggerci *E' piú facile che un cammello...*; ma sappiamo che il film di De Sica non è pronto, quello di Genina è finito soltanto adesso, e *Il cammino della speranza* che avrebbe potuto esser pronto, non venne mandato a Venezia per espressa volontà dei produttori. Per evitare in avvenire simili inconvenienti, sarebbe bene che in un angolino di qualche legge per il rimborso delle tasse erariali e per il conferimento dei premi, venisse aggiunta una clausola di questo tenore: « Saranno automaticamente esclusi da ogni beneficio quei film di produzione italiana che, richiesti dalla direzione della Mostra di Venezia, non le vengono concessi ».

L'Inghilterra ha mandato quanto aveva di meglio, e non è colpa della Mostra se quel meglio è nemico del bene. Deplorevole è il fatto che il miglior film inglese (e forse il migliore dell'anno, in tutto il mondo) abbia dovuto partecipare alla Mostra fuori concorso perché già presentato al Festival Cecoslovacco: ma anche qui la responsabilità è degli inglesi, e se questi si sentono piú amici dei cecoslovacchi che degli italiani, noi non abbiamo nulla da eccepire: se preferiscono una sparuta menzione di Karlovy Vary al Leone di San Marco, buon pro' gli faccia.

La verità è che il cinema d'arte non produce quaranta film ogni anno, e non li ha mai prodotti; quindi fin che la Mostra di Venezia durerà ventidue giorni e avrà due proiezioni quotidiane, dovremo rassegnarci a vedere molte opere mediocri e alcune francamente brutte. I rimedi che s'impongono e che consigliamo per l'anno prossimo, consistono: primo, in una Commissione d'accettazione, ben scelta e dotata di perfetta libertà che richieda alcuni film, veda tutti quelli proposti dalle varie nazioni, e scarti senza esitare quelli privi d'interesse. Secondo, un drastico taglio alla lunghezza della manifestazione. Ventidue giorni sono troppi, quindici bastano. Si proiettino i film in concorso soltanto alla sera, lasciando il pomeriggio per le « personali », le « retrospettive » e i film fuori concorso, tutto ne risulterà semplificato. Ma resta sempre il fatto che la Mostra può fare molte cose, ma non produrre i film, quindi suo compito è presentare quanto di meglio si è fatto in tutto il mondo. Se poi la produzione è stata scadente, non è colpa nostra; possiamo desiderare dei capolavori, ma se non ci sono occorre rassegnarsi; e proprio la Mostra di Venezia ci ha dato un interessante riassunto della cinematografia in tutto il mondo aperto, documentandoci su una crisi che molti negano, ma che esiste, ed è assai grave.

Viene in seguito il problema organizzativo. L'organizzazione di questa undecima Mostra non fu sempre esemplare, ma perchè avrebbe dovuto esserlo? Il costume del nostro Paese è questo: buone intenzioni, favoritismi, compromessi d'ogni genere che creano guai risolti (non sempre) all'ultimo momento. E' cosí nella nostra politica, nella nostra industria, nello sport, nei giochi dei bambini. Perchè proprio Venezia dovrebbe rappresentare un'oasi di disinteresse, efficienza, buona organizzazione? Non nascono olive sull'albero delle mele, perciò invece di lamentarci per come funziona la Mostra di Venezia, cerchiamo di mutare il nostro costume di vita; e forse poi anche alla Mostra tutto procederà su binari ben lubrificati.

Bisogna, in ultimo, considerare anche l'elemento mondano-turistico che ha la sua importanza perché una Mostra visitata da duecento persone, per bella che sia, è destinata a non sopravvivere. Anche gli osservatori piú malevoli dovranno ammettere che quest'anno l'afflusso di personaggi importanti o decorativi a Venezia è stato imponente; abbiamo veduto attrici e attori celebri in ogni angolo del mondo, registi di gran fama, produttori tra i piú noti, ambasciatori, belle donne, principesse orientali. Tutto ciò può essere giudicato frivolo: ma in un'epoca in cui i Festivals sorgono come i funghi, e tutti con la precisa intenzione di seppellire quello del Lido, l'interesse mostrato da personalità cosí varie è prezioso per noi, e assicura vita e continuità a una manifestazione che tutti amiamo.

Deplorevole, come al solito, il disinteresse mostrato da attrici e attori italiani; disinteresse che poi il pubblico s'affretta a restituir durante l'annata, quando vengono presentati i nostri film.

b.

LA MOSTRA D'ARTE 2

ALLA RICERCA DI DIO

IL TITOLO del film che ha chiuso la cosiddetta XI Mostra internazionale d'arte cinematografica, *Domani è troppo tardi*, potrebbe dare l'avvio a diversi sottintesi polemici, del resto molto facili, in quanto la manifestazione veneziana è apparsa poverissima di opere dignitose e ricca di tendenziosità confessionali. Quest'ultime, e altre ragioni, hanno limitato non soltanto l'internazionalità della Mostra, ma anche escluso che ad essa partecipassero alcune opere interessanti prodotte dalle stesse nazioni aderenti: in proposito rimandiamo il lettore al nostro ragguaglio di apertura. E proprio ad una falsa interpretazione dello spirito insito in *Dieu a besoin des hommes* (equivoco per fortuna all'ultimo momento chiarito), Venezia stava per eliminare dalla competizione il film piú importante e singolare: al quale se non è andato, come avremmo voluto, il Leone di San Marco, ha ottenuto il premio dell'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.). Film, quello di Delannoy, piú importante e singolare in competizione: ché il migliore apparso sugli schermi del Lido è stato *Give Us This Day* (« Dàcci questo giorno », cioè «Cristo fra i muratori »), esposto fuori concorso avendo in precedenza ottenuto una menzione al Festival di Karlovy Vary; la qual cosa non gli ha impedito di ottenere, e giustamente, il premio della critica italiana intestato allo scomparso e indimenticabile Francesco Pasinetti, che fu uno degli animatori di alcune mostre veneziane (a questo studioso si deve, tra l'altro, l'innovazione delle retrospettive e delle personali). Con le opere di Dmytryk e di Delannoy anche alcuni film, pur non appartenendo all'arte, sono apparsi degni di una Mostra: vuoi per il loro impegno o la firma del regista, vuoi per una fattura di nobile artigianato: da *The Asphalt Jungle* (« La giungla di asfalto »), di cui abbiamo già riferito, a *Stromboli, terra di Dio* e *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini, da *La ronde* (« Girotondo ») di Max Ophüls a *Prima comunione* di Alessandro Blasetti e Cesare Zavattini.

Visto oggi, mentre il suo regista si trova ancora in carcere, *Give Us This Day* costituisce una bella ed eloquente risposta di Dmytryk a coloro che lo hanno condannato per non aver egli accondisceso — e la Costituzione americana gli dava diritto — a certe richieste di una certa commissione d'inchiesta. Il film infatti non è soltanto il migliore tra quelli esposti alla Mostra ma anche il piú maturo del suo regista. Questa maturità deriva anzitutto dal fatto che *Give Us This Day* è stato diretto in Gran Bretagna (prima della condanna di Dmytryk): in un ambiente cioè talvolta piú libero e meno legato a quel conformismo che relega sempre piú il cinema ad una funzione commerciale. Se *Obsession* (1948), prima opera dell'esilio inglese di Dmytryk, per motivi facilmente individuabili è privo di umanità e di una visione critica (narra di un crimine perfetto, "scientifico"), *Give Us This Day* è invece ricchissimo di pregi e formali e contenutistici, nato com'è da una profonda e costante partecipazione spirituale del regista alla vicenda e ai suoi personaggi, tratti da *Christ in Concrete* (« Cristo nel cemento armato », nell'edizione italiana « Cristo fra i muratori ») di Pietro di Donato, al quale si deve anche il "trattamento" del film. In questa partecipazione, che è conoscenza profonda di un mondo e di una condizione di vita (quelli di alcuni muratori oriundi italiani che vivono a Brooklyn), è da ricercare l'origine prima dei risultati raggiunti: perché, sarà bene ripetere ancora una volta, soltanto da una verità umana può nascere una verità di linguaggio, e l'una fondersi con l'altra. In *Give Us This Day* i mezzi impiegati da Dmytryk hanno sempre una funzione interna, non rimangono a se stanti, esercitazioni edonisticamente calligrafiche. Si veda ad esempio la sequenza iniziale, che molti troveranno " cinematograficamente magistrale ", di inconsueta suggestione compositiva con quell'uomo ripreso dalle spalle, quei muri e quei selciati umidi e fumanti, quei grattacieli che sembrano soffocare e schiacciare il protagonista; ma il dire "cinematograficamente magistrale", in questo caso come in altri, significa ben poco, non costituisce un giudizio critico: equivoco al quale rimane ancora legata molta letteratura sul film. La sequenza accennata, e gli elementi che la compongono, trovano il loro determinante valore, la loro intima giustificazione in quanto messi in relazione psicologica e tematica con l'analoga sequenza (sintetizzata con dissolvenze) inserita verso la fine: la visione, da soggettiva che era rispetto al protagonista, diventa oggettiva. Si determinano cosí due aspetti umani che, visti da due punti diversi, si identificano integrandosi: metodo inverso da quello impiegato ad esempio da Faurez in *La vie en rose*, dove invece la visione diretta e quella indiretta volevano fissare due mondi contrastanti. Nel caso di *Give Us This Day* la prima sequenza, posta in rapporto con quella analoga oggettiva, viene tra l'altro a giustificare, una volta tanto, il racconto a rovescio, retrospettivo; altro elemento che spoglia entrambe dall'effetto semplicemente spettacolare o, se preferite, cinematografico a se stante. Una tale impostazione stilistica, e la partecipazione umana accennata, eliminano ogni luogo comune nella narrazione della vicenda, nella costruzione dell'ambientazione e dei personaggi. Le cose e gli avvenimenti piú comuni, nella vita di questi muratori, sono suggeriti con estremo pudore, al di fuori dei limiti del "cliché": si vedano il matrimonio di Geremia e di Annunziata, le loro prime intimità nella casetta presa in affitto, la nascita dei bambini, il modesto pranzo di Natale, la grave crisi economica del '29, gli incontri del protagonista con Kathleen (nelle braccia della quale trova momentaneo e peccaminoso rifugio), e ogni altro rapporto sentimentale tra i vari personaggi, tra questi italiani emigrati che conservano usi e costumi del paese d'origine, e che appaiono esseri vivi nei dolori e nelle passioni tipicamente meridionali. Il ritratto di questa " Piccola Italia " va anche a merito degli attori: di Sam Wanamaker (Geremia) soprattutto, e di Lea Padovani, finalmente umana, specie nel finale: Annunziata che, nell'aula del tribunale e per la morte sul lavoro di Geremia, riceve un indennizzo di mille dollari. « Questo vale la vita di un uomo? », ella domanda; «Cosa avete, voi uomini dalle mani liscie e dal viso lavato, cosa avete che potete comprendere? Cosa avete tra queste mura o nel cuore che mi possiate offrire onestamente: questo è Geremia? Chi può dire quanto valeva? Vi potrò dire: "era la mia vita?" ». Cristo è tra i muratori, e non in quell'aula di tribunale, in quei mille dollari, in tutto quell' altro mondo che non si vede nel film, ma che da esso traspare con visi ugualmente lavati, con mani ugualmente liscie. La polemica — e ogni opera sincera è polemica — nasce in *Give Us This Day* indirettamente, e con forza ed evidenza.

Non meno polemico è *Dieu a besoin des hommes*. Jean Delannoy, protestante che vede ad esempio in Giovanna d'Arco la credente che dubita, ripropone con questo film il dramma della fede ingenuo e violento; rifacendosi al libro di Queffelec, sceneggiato e dialogato per lo schermo da Aurenche e Bost, va alla ricerca di Dio tra esseri primitivi "che vedono nella religione altra cosa che una strada verso l'ovile"; tra pescatori del secolo scorso, isolati dal mondo nella selvaggia Ile de Sein. In quest'isola, Dio ha bisogno di uomini; avendola i sacerdoti abbandonata, a poco a poco ad essi si sostituisce, in un certo senso, il sagrestano dell'unica chiesa. Quando alla fine un curato, protetto dalle baionette dei gendarmi, sbarca nell'Ile de Sein, gli abitanti si ribellano e, non potendo seppellire un loro compagno suicida in terra consacrata, si recano in processione al porto e immergono la bara nelle acque. Ribellione contenuta, dunque; e se il film sottolinea un anticlericalismo (i sacerdoti che abbandonano l'isola, e che vi ritornano all'ombra delle baionette; certo conformismo religioso) ed elementi di protestantesimo, l'uno e gli altri lasciano il posto ad una risoluzione cattolica: « Joseph », dice Thomas (il sagrestano) rivolgendosi al corpo del suicida, « abbiamo fatto quanto potevamo fare »; e, rivolgendosi ai pescatori, grida: « Ora cerchiamo di farci perdonare: tutti a Messa ». Una tale risoluzione non giunge del tutto inaspettata, arbitraria: c'è, nel protagonista, un continuo tentennamento tra il posto che egli è costretto ad assumere e la coscienza di non potersi sostituire al sacerdote (si veda tra l'altro, in proposito, Thomas che si reca nel continente per consigliarsi col curato). Questo dramma della fede ingenuo e violento si identifica con un linguaggio e una narrazione solenni, che ricordano, anche per altri motivi e sia pure da lontano, lo stile del Dreyer di *Vredens Dag* (« Dies Irae »); la natura primitiva di questi uomini viene invece suggerita con movenze e gesti amplificati, volutamente alla base anche della recitazione di Pierre Fresnay, che compone la figura del "rettore" con la sicurezza espressiva a lui consueta (si ricordi il *Monsieur Vincent* di Cloche). Per suggerire il dramma, Jean De-

A sinistra: *Wanamaker e la Ryan in «Give Us This Day» («Cristo fra i muratori») di Dmytryk: presentato fuori concorso, è apparso il miglior film della Mostra.* A destra *da « Dieu a besoin des hommes » di Jean Delannoy: l'opera piú significativa in competizione esposta a Venezia.*

lannoy è ricorso anche ad una natura-personaggio: l'isola e il mare sono elementi determinanti in *Dieu a besoin des hommes;* e se gli esterni, sempre di un singolare valore figurativo, pittorico, possono talvolta sembrare calligrafici, spesso essi escludono ogni equivoco in merito, come nella sequenza della processione, di una forza espressiva e polemica non comune.

Una posizione piuttosto cattolica assume anche *Justice est faite,* la migliore opera diretta da André Cayatte (regista legato a pellicole piú o meno mediocri) e alla quale è andato il Leone di San Marco, mentre sarebbe stato piú opportuno assegnarle il premio per la sceneggiatura che, invero eccellente, porta la firma di Spaak e dello stesso Cayatte. Il film sposta purtroppo il problema particolare e di viva attualità dell'eutanásia (una donna dichiara di aver ucciso per pietà l'amante, a richiesta dello stesso, colpito da una malattia incurabile) su quello piú comune e invero non peregrino della relatività di ogni giustizia umana, della impenetrabilità delle coscienze, della non obbiettività — in buona fede — dei giudici. Il "gentleman-farmer", il commerciante, l'agricoltore, il maggiore in pensione, l'antiquaria, il tipografo cattolico, il cameriere di questo film giudicano secondo sette punti di vista che sono frutto di nature ed educazioni diverse, degli ambienti in cui essi vivono, della loro età e del loro stato, delle loro esperienze e dei loro casi personali. Giudicando gli altri, essi non giudicano che se stessi. Soltanto il verdetto divino, sostiene Cayatte, è infallibile. Comunque soltanto il tipografo, affidandosi al dogma, non ha dubbi sulla condanna dell'eutanásia. Appare evidente, da tutto questo, la posizione non anarchica, ma ripetiamo piuttosto cattolica di *Justice est faite,* film ad episodi abilmente congegnati e abilmente interpretati. Se Nicole Védrès di *Paris 1900* indagava nel passato, con *La vie commence demain* va alla ricerca dell'avvenire, di un domani visto e interpretato da alcuni grandi uomini di oggi. Il film è una specie di "reportage", di inchiesta che si sviluppa seguendo gli incontri di un provinciale a Parigi con Picasso e Rostand, Sartre e Le Corbusier, Gide e Prévert, Milhaud e via dicendo; ognuno di questi incontri propone un problema: la Védrès si limita però a dire che l'uomo deve vivere non soltanto nella tradizione, che noi siamo responsabili della società in cui viviamo, che la scienza è neutrale, che la bomba atomica va condannata; ma la stessa autrice non indica le responsabilità specifiche, non suggerisce possibili soluzioni ai vari problemi. E l'opera appare confusa, come confusa è la visione della Védrès. Sulle orme di *Paris 1900,* con orizzonti piú ampi ma con risultati meno persuasivi, si sono messi Denise e Roland Tual, autori di un film di montaggio (basato cioè sull'unione di pezzi tratti da diversi documentari vecchi e nuovi): *Ce siècle a 50 ans,*

A sinistra: *Simone Simon e Daniel Gelin in « La ronde » (« Girotondo ») diretto dall' "internazionale" Max Ophüls; film che ha ottenuto i premi per il miglior scenario e la miglior scenografia.* A destra: *una inquadratura tratta da « Justice est faite » di André Cayatte: Leone di San Marco.*

A sinistra: *da « Francesco, giullare di Dio »: opera agiografica di Roberto Rossellini che spesso si risolve in elzeviri cinematografici.* A destra: *Ingrid Bergman in « Stromboli, terra di Dio »; film dello stesso Roberto Rossellini e presentato, all'ultimo momento, fuori concorso.*

sintesi storica che va appunto dal 1900 al 1950, vista con occhio piuttosto unilaterale, nazionalistico, e che termina con il generico appello ad una ragione la quale sappia trionfare « sulle rivalità ambiziose ». Fuori della realtà, pur con tutti i suoi evidenti simbolismi e riferimenti al presente, rimane *Orphée* del dilettante Cocteau: libera trasposizione di un tema mitologico in una azione moderna che si vale di trucchi legati ad una avanguardia ormai divenuta retroguardia; trucchi che comunque hanno ingannato la giuria della Fipresci. *La Marie du port* (presentato fuori concorso, e facente parte della personale di Carné), altro film fuori della realtà, costituisce invece l'estremo limite cui può arrivare un edonismo calligrafico che si identifica con una grave crisi di fantasia poetica. Meno ambizioso, ma piú riuscito, *La ronde*, diretto in Francia dall' ''internazionale'' Max Ophüls, regista legato ai ''libelei'', ai piccoli amori che talvolta possono essere grandi ed inutili (*Letter from an Unknown Woman*). Questi piccoli amori in *La ronde*, ispirato al dramma omonimo di Arthur Schnitzler, hanno protagonisti di diversa condizione sociale: il ''girotondo'', guidato da un personaggio-coro, li accomuna tutti nel loro istinto sessuale: questo, se cosí vogliamo chiamarlo, il tema del lavoro teatrale e del film il quale, a lungo andare, mostra una certa meccanicità. Ma esso è senza dubbio tra i piú gustosi e divertenti prodotti nel dopoguerra, ed è tra l'altro ricco di un'ottima ricostruzione ambientale (la Vienna fine secolo, tanto cara a Ophüls), di una certa critica di costume, di una padronanza del mezzo tecnico: i continui e complicati movimenti di macchina dánno una efficace sensazione di girotondo.

Ritorniamo alla ''ricerca di Dio'' (tema dominante della Mostra) con due film che il nome di Dio hanno nel titolo, e sui quali poggiava la selezione italiana (da cui venne escluso, e a torto, *Cronaca d'un amore*: primo lungometraggio a soggetto di Michelangelo Antonioni e che costituisce un'esperienza molto importante per il nostro cinema). « God, my God, give me strenght, understand and courage »: « Dio, mio Dio, dammi forza, comprensione e coraggio ». Con questa invocazione di Karin, riversa sulla terra nera di quel vulcano che non riesce ad oltrepassare, ha termine *Stromboli, terra di Dio*. La grazia, nella donna, è avvenuta: il miracolo si è compiuto. Trascrive da Isaia un titolo di testa: « Mi han trovato quelli che non mi cercavano, mi son presentato a coloro che non chiedevano di me ». Dio si presenta dunque a Karin, che Dio non cercava, e proprio in una terra da lei fino a poco prima detestata. Conclusione che lascia perplessi, tanto che essa può sembrare, ed infatti è, arbitraria. Karin è una donna complessa, egoista: vorrebbe rappresentare certa umanità dolorante, vittima della guerra: un mondo senza fede, ateo, che va alla ricerca non del bene ma del benessere materiale. E per questo benessere la donna, giunta in Italia da un paese nordico (è di origine lituana) accetta di sposare Antonio; unendosi in matrimonio con lui, potrà uscire dal campo di concentramento in cui si trova, donna quasi senza nome; e potrà anche raggiungere un'isola mediterranea che crede una specie di Capri, e che in realtà altro non è che la vulcanica Stromboli. Uscita da un campo di concentramento, Karin entra in un altro campo di concentramento: il dramma della solitudine, e di una solitudine in gran parte voluta, continua. Ma il dramma è anche nell'uomo, in Antonio. Nell'aver lasciato da parte quest'ultimo, sul quale pesa il complesso di inferiorità nei confronti della moglie, risiede la prima e determinante debolezza del film. Rossellini, legato com'è alla sua biografia e ai suoi impulsi di uomo, ha concentrato tutta l'attenzione su Karin, cioè sulla Bergman: cosí come aveva fatto con la Magnani in *L'amore*. Un tale egocentrismo trasmesso, invece di arricchire la costruzione psicologica del personaggio principale, va a tutto svantaggio di questi: in quanto troppo schematici, superficiali, non abbastanza di rilievo risultano i termini di contrasto, i rapporti umani con le altre figure della vicenda: si vedano, con Antonio, la madre, il guardiano del faro, il sacerdote: al quale la donna chiede aiuto materiale e vorrebbe anche concedersi. Perché il dramma di Karin è pure fatto in gran parte di desideri

A sinistra: *da « Prima comunione » diretto da Alessandro Blasetti su soggetto e sceneggiatura (quest'ultima in collaborazione col regista) di Zavattini.* A destra: *Gino Leurini in « Domani è troppo tardi »; film di Moguy e che ha ottenuto il premio della Presidenza del Consiglio.*

A sinistra: *Broderick Crawford in « All the King's Men » (« Tutti gli uomini del re ») di Robert Rossen.* A destra: *una inquadratura di « Epilog » (« Epilogo »), prodotto nella Germania occidentale e diretto da Helmut Käutner. Opera molto attesa e che ha deluso. Il soggetto è di Stemmle.*

carnali, a tal punto che voluttuoso può sembrare anche quel suo chiedere una parola al bambino seduto attonito sui gradini. Supposizione convalidata dalla sequenza in cui Karin, con abbandono, si tocca il viso col filo d'erba, che poi lambisce con le labbra. L'egocentrismo di Rossellini trasmesso alla Bergman, egocentrismo che dà l'avvio al brano migliore nell'errare solitario e inquieto di Karin attorno alle case squallide e calcinate (qui il mezzo cinematografico diventa autentico linguaggio), concede respiro soltanto al documento paesaggistico, il quale peraltro, nonostante gli ambiziosi assunti simbolici, risulta piuttosto slegato dal contesto. Troppo compiaciuta è, ad esempio, la sequenza della pesca del tonno, e a se stante ad un certo punto, anche se vuole essere in stretto rapporto con la nausea che la donna prova e che segna un suo ulteriore distacco da Antonio e dalla terra di Stromboli. E si vedano le scene dell'eruzione, per le quali si possono fare analoghe riserve. Soltanto un miracolo cristianamente inteso può far sí che la terra vulcanica dell'isola si riveli alla fine, e improvvisamente, di una "grande bellezza" agli occhi di Karin. Ma i miracoli, la loro semplice enunciazione, non hanno peso in sede artistica: essi debbono essere concretamente giustificati. Una semplice epigrafe iniziale non basta per risolvere un problema: occorreva suggerire, nel caso in esame, una vera trasformazione psicologica e spirituale nella protagonista, e strettamente legata a tanti altri fattori: come quello relativo alla possibile connivenza di Karin con le altre donne di Stromboli. Pertanto il film, che ingiustamente ha ottenuto il Premio Roma per il cinema, è opera mancata; fatto su misura per un'attrice e per sottostare a evidenti compromessi, segna per Rossellini una pericolosa involuzione.

Tale involuzione è riscontrabile anche in *Francesco, giullare di Dio*; opera agiografica, che illustra alcuni episodi della vita del Santo: dal suo ritorno dal Papa, col permesso di predicare, alla separazione dei frati che si spargono per il mondo. Sono in tutto nove episodi desunti, come una didascalia iniziale avverte, da *I fioretti*, ma che comunque da questi si discostano; altre fonti letterarie e storiche sono volutamente ignorate. Sicché l'interpretazione del Poverello d'Assisi e dei suoi compagni è piuttosto discutibile, spesso falsa la realtà e non si inserisce in una visione critica, nell' epoca in cui visse il Santo: visione dalla quale poteva risultare l'importanza enorme che questi ebbe. Rossellini ha preferito affidare l'inquadramento storico, per cosí dire, ad un commento parlato, illustrandolo con affreschi di primitivi, con una specie di documentario sull'arte, i cui frammenti aprono e chiudono il film, e anche intervengono per risolvere un episodio tra i piú difficili: quello della mensa di santa Chiara e san Francesco a Santa Maria degli Angeli. Partendo dalla generica premessa che il Poverello d'Assisi portò luce in un mondo diviso dal peccato e dalle lotte fratricide, e rinunciando ad ogni sviluppo storicistico, a Rossellini non rimaneva che tentare l'elzeviro cinematografico. Ed elzeviri sono infatti i vari episodi: la loro natura è prettamente letteraria e formalistica, ricca di riferimenti pittorici di origine facilmente individuabili, i quali si tramutano spesso in dignitosa calligrafia: come ad esempio nel capitolo dell'incontro di Chiara con Francesco, dove il candore di quei frati, di quei "cari folli" e "amorosi giullari" saltellanti e trepidanti, è suggerito con estrema e primitiva semplicità, e certe parole della suora (« Quanti ricordi ») hanno un grande potere evocativo. Si veda anche l'episodio finale, il passaggio dei frati da Assisi e la loro separazione. (Altri elzeviri sono invece di cattivo gusto, come quello del tiranno Nicolaio, interpretato da un Fabrizi piú che mai grottesco e gigione, e quello della "perfetta letizia": elzeviri, questi ed altri, che non si possono chiudere, ritualmente come in *I fioretti*, « A laude di Cristo. Amen »). Negli elementi calligrafici e nella musica (a "leit-motiv" come quella, ugualmente bella, di *Stromboli, terra di Dio*, sempre di Renzo Rossellini) risiedono i maggiori valori dell'opera. Sulla condanna dell'intolleranza poggia *Prima comunione*, diretto da Alessandro Blasetti su soggetto e sceneggiatura (quest'ultima in collaborazione con il regista) di Cesare Zavattini. Tale incontro, che ri-

A sinistra: *dal significativo film svedese « Bara en mor » (« Soltanto una madre »), che porta la firma di Alf Sjöberg.* A destra: *immagine tratta da « Rosauro Castro », l'unico film dignitoso presentato dal Messico. Interprete maschile Pedro Armendariz; regia di Roberto Gavaldon.*

pete quello di *Quattro passi tra le nuvole* (1942), non raggiunge i risultati ottenuti dall'ideale collaborazione dello stesso Zavattini con Vittorio De Sica (*Sciuscià*, *Ladri di biciclette*). Blasetti non è De Sica, e la personalità dello scrittore, del soggettista ha la meglio, in *Prima comunione*, su quella del regista. Nel film sono molto spesso presenti l'esperienza umana e letteraria dell'autore di *I poveri sono matti*, il suo "angelismo" e la sua sete di bontà, il suo mondo fatto di "piccole grandi cose", di minuziose osservazioni, di trovatine e rapporti psicologici: e di questa sete, di queste piccole grandi cose, di queste osservazioni, trovatine e rapporti è fatto *Prima comunione*. Non esiste trama intesa nel senso comune della parola: opera piú descrittivamente introspettiva che narrativa, essa si sviluppa seguendo un filo conduttore simbolico (il bianco abitino della figlia di Carloni, uomo intollerante ma in fondo buono) che richiama alla memoria, come del resto altre cose in questo film, certe pellicole di Clair. In virtú dell'accennata esperienza umana e letteraria di Zavattini, il film supera i limiti di un comune bozzettismo e raggiunge momenti di verità profonda; come nella sequenza base in cui il protagonista rimprovera ingiustamente, alla dimessa moglie, di non averlo compreso e il ricordo delle passate intimità e la voce della coscienza gli fanno poi gridare che è "un porco"; le annotazioni psicologiche nascono dalla visione oggettiva delle cose e dei fatti messi in stretto rapporto con quella immaginaria, e con dei "se", con delle "condizionali" che si concretizzano in sequenze soggettive (rispetto agli autori o al protagonista).

Se, pur nei suoi limiti, *Prima comunione* è opera riuscita, altrettanto non si può dire per un altro film realizzato su soggetto di Zavattini: *E' piú facile che un cammello...*, che vuole avere un carattere critico e di denuncia, costituire "un'inchiesta nel mondo dei ricchi". Tali assunti sono piú individuabili nel soggetto scritto che nel film realizzato, il quale dal primo si discosta in piú punti. Strano, ad ogni modo, che il protagonista, l'industriale Bacchi, sia un povero arricchito; che un altro povero arricchito, il Santini, diventi piú farabutto del suo stesso benefattore; che sua nipote, per soddisfare lo zio, prometta di sposare un blasonato al posto dell'umile Nanni. Luigi Zampa, con il suo solito barcamenarsi (eloquente in proposito *Anni difficili*) ancora una volta rimane fuori dalla verità: non esiste, in *E' piú facile che un cammello...*, contrasto alcuno tra i due mondi: quello del ricco e quello del povero; tutt'al piú il film afferma che sono poveri arricchiti i responsabili della miseria di infiniti esseri umani. Ambizioso negli assunti e ugualmente sbagliato si presenta *Domani è troppo tardi*, di produzione italiana ma diretto da Léonide Moguy, regista che, pur sopravvalutato, ebbe nel passato un certo interesse (*Prison sans barreaux*, *Conflit*). Autore legato a temi intimisti, egli ha voluto questa volta portare sullo schermo un problema di viva attualità: quello della educazione sessuale nei giovani, sostenendo la necessità di una reciproca confidenza tra genitori e figli, tra insegnanti e alunni. L'urto delle due sensibilità, — di un mondo legato alla trazione e all'ipocrisia e di una visione non retriva, moderna, — risulta però alquanto meccanico; per di piú l'opera si sviluppa proprio sulla falsariga di quella ipocrisia che vuol condannare: la mancata suicida, se apprende alla fine che non ha commesso nulla di male, che un semplice bacio non può disonorarla, rimane nell'ignoranza del sesso, tra la gioia, per lo scampato pericolo, degli insegnanti buoni e cattivi, di quelli legati alla tradizione e di quelli volti al progresso. Si veda anche l'ingenuo motivo che spinge il giovane protagonista a non sedurre la compagna adolescente: l'avvertimento del professore che egli ricorda dopo il primo bacio alla ragazza. L'ipocrisia accennata si identifica con il compromesso, derivante dalle limitazioni che il conformismo troppo spesso impone al cinema. *Domani è troppo tardi* non risolve dunque l'assunto di partenza: esso rimane allo stato di enunciazione, e via via si perde anche in una insincerità narrativa la quale si ripercuote nella stessa recitazione, che risulta dilettantesca; dai lineamenti acerbi e dolorosamente dolci, soltanto Anna Maria Pierangeli si impone, specie nelle sequenze in cui i due adolescenti si trovano nel bosco.

Un altro tema di viva attualità è alla base di *Caged* (« Recluse »): film insolitamente coraggioso per il cinema hollywoodiano, critica i metodi adottati nelle carceri femminili degli Stati Uniti d'America, dimostrando come queste prigioni conducano piú al male che al bene, come facciano diventare criminali anche quelle recluse che tali non sono e si trovano a scontare una pena ingiusta. E' il caso di Marie Allen che, condannata per una colpa non commessa e buona di natura, alla fine esce dalla "gabbia" senza scrupoli e va a vivere con una banda di "gangsters". Una tale requisitoria imponeva un regista creatore; comunque John Cromwell riesce a narrare la vicenda con nobile abilità tecnica, facendo uso di una lingua "correttiva" non priva di una certa efficacia: alcuni rumori e il suono quasi a "leit-motiv" dei campanelli della prigione creano una adeguata atmosfera; accurate sono anche l'ambientazione e la trasformazione psicologica della protagonista, quel suo passaggio graduale da uno stato attonito, per il mondo che improvvisamente le appare dinnanzi, alla determinazione finale. Eleanor Parker (premio per la migliore attrice, che noi avremmo assegnato ad Eva Dahlbeck nel film *Bara en mor* di Sjöberg) è Allen; accanto a lei Hope Emerson interpreta la parte di una istitutrice corrotta, che purtroppo non altrepassa i limiti dello schematismo. I due ultimi film hollywoodiani presentati alla Mostra appartengono a quel genere pseudo realistico di cui abbiamo altra volta riferito. « Tutti gli uomini del re e tutti i cavalli del re non possono rimettere Humpty Dumpty in piedi »: cosí dice una filastrocca inglese di un fantoccio che da un alto muro è caduto in terra. E un fantoccio, cioè un dittatore, è il protagonista di *All the King's Men* (« Tutti gli uomini del re »): tratto dall'omonimo romanzo di R. P. Warren, premio Pulitzer, il film descrive l'ascesa al potere politico di un figlio del popolo, che tradisce la giustizia e gli ideali per cui aveva combattuto e viene ucciso. L'opera, la quale si rifà alla vita di Huey Long, governatore della Louisiana dal 1932 al 1935, giustifica soltanto uno dei tre Oscar che ha ottenuto quest'anno, quello per il miglior attore: l'eccellente Broderick Crawford. Robert Rossen ha diretto con abilità tecnica (peraltro abusando delle dissolvenze), senza approfondire criticamente l'involuzione del personaggio principale. Su un piano minore, di buon mestiere, (e non di quell'alto artigianato che è alla base di *The Asphalt Jungle*: il miglior film della selezione U. S.A.), è da porre *Panic in the Streets* (« Panico nelle vie ») di Elia Kazan: ottimo uomo di teatro quanto discutibile regista cinematografico, non affatto anticonformista. Questa volta tutta l'opera è in funzione della sequenza finale (la inutile fuga di due fuorilegge affetti di malattia contagiosa) e il premio internazionale che ha vinto ci sembra del tutto ingiustificato. Ancor piú di mestiere appaiono gli inglesi *The Dancing Years* (« Gli anni della danza ») di Harold French, *Seven Days to Noon* di John Boulting e *Morning Departure* (« Partenza all'alba ») di Roy Baker, che cerca di ri-

(Continua in terza di copertina)

I PREMI

LEONE di San Marco, primo gran premio internazionale, a Justice est faite *di André Cayatte (Francia).*

Tre premi internazionali a pari merito: a Panic in the Streets *(« Panico nelle vie ») di Elia Kazan (U.S.A.);* Dieu a besoin des hommes *(« Dio ha bisogno degli uomini ») di Jean Delannoy (Francia);* Prima comunione *di A. Blasetti (Italia).*

Premio internazionale per la migliore attrice: a Eleanor Parker, interprete di Caged *(« Recluse ») di John Cromwell (U.S.A.).*

Premio internazionale per il migliore attore: a Sam Jaffe, interprete di The Asphalt Jungle *(« La giungla di asfalto ») di John Huston (U.S.A.).*

Premio internazionale per il miglior scenario: a Jacques Matanson e Max Ophüls per La ronde *(« Girotondo ») di Max Ophüls (Francia).*

Premio internazionale per la migliore scenografia: a Eaubonne per La ronde *di Max Ophüls (Francia).*

Premio internazionale per la migliore fotografia: a Martin Bodin per Bara en mor *(« Soltanto una madre ») di Alf Sjöberg (Svezia).*

Premio internazionale per il miglior commento musicale: a Brian Easdale per Gone to Earth *(« Tornata alla terra ») di Powell e Pressburger (Gran Bretagna).*

Premio internazionale a disposizione della giuria: a Walt Disney per la sua complessiva partecipazione alla XI mostra internazionale d'arte cinematografica con i film Cinderella *(« Cenerentola ») e* Beaver Valley *e particolarmente per la felice trasposizione dei suoi modi fantastici nella realtà del documentario (U.S.A.).*

Premio della Presidenza del Consiglio per il miglior film italiano: a Domani è troppo tardi *di Léonide Moguy.*

Tre premi internazionali per i cortometraggi: a Visite à Picasso *di Paul Haesaerts (Belgio),* Les charmes de l'existence *di Jean Grémillon (Francia) e* Millesimo di millimetro *di Sinisgalli e Sabel (Italia).*

Al di fuori dei premi ufficiali della Mostra sono stati assegnati:

Premio della critica italiana « Francesco Pasinetti »: a Give Us This Day *(« Cristo fra i muratori ») di Edward Dmytryk (Gran Bretagna).*

Premio della Fipresci: a Orphée *di Jean Cocteau (Francia).*

Premio dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma); a Dieu a besoin des hommes *di Jean Delannoy (Francia).*

ATTORI E ATTRICI

BRAVURE INDIVIDUALI ED EFFICIENZA DI SQUADRE

VOLENDO considerare i film della mostra veneziana sotto il punto di vista dell'interpretazione, io proporrei di dividerli in due categorie: i film di individui e i film di insieme. Il criterio è trasparente, e reso opportuno dal fatto che, accanto alle opere illuminate da una specifica interpretazione, vi sono, meno numerose, quelle la cui efficienza assoluta o relativa deriva da un armonioso giuoco di squadra, tanto per impiegare un termine sportivo familiare a tutti. Il tipico film di squadra è *La ronde* (« Il girotondo ») di Max Ophüls, film, come è noto, risultante di dieci episodi, a due soltanto dei quali ogni attore partecipa (meno il coro demiurgico, animato da Anton Walbrook con una stupefacente finezza di toni allusivi ed ironici). Ophüls ha saputo circondarsi di un complesso davvero eccezionale, e la scelta tra i dieci interpreti (anzi gli undici, col coro) diventa imbarazzante tanto il risultato di recitazione è apparso squisito. Facciamoci coraggio, e tra gli undici facciamo cadere la nostra preferenza sul citato Walbrook, su Daniel Gelin, che ha dato al « giovanotto » un'aria tra tonta e furba, una timidezza sorniona abilissime (lo stesso Gelin si è confermato attore di grossi numeri in *Dieu a besoin des hommes*), su Danielle Darrieux, mai prima d'oggi tanto variegata nel suo giuoco di femminile suggestione, su Fernand Gravey, che ha disegnato il marito con una umoristica pignoleria. Ma, ripeto, sarebbe onesto ricordare insieme anche gli altri interpreti, pur se Gérard Philipe ha dovuto forse spiegare il suo enorme talento in una parte non del tutto adatta a lui. Un film di squadra d'un genere del tutto diverso è *The Asphalt Jungle* (« Giungla d'asfalto ») di John Huston, il quale, rinunciando a valersi di volti troppo noti, ha puntato, per la sua aspra vicenda di caccia all'uomo, su una compattezza asciutta di recitazione, aliena dai compiacimenti cui può indurre un volto troppo celebre e magari irriducibile di fronte alle esigenze del personaggio. Tuttavia, nominati onorevolmente Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore, non potremo astenerci

Ingrid Bergman

Dirk Bogarde

Jennifer Jones

Pierre Fresnay

Anna Maria Pierangeli

Bettina Moissi

Walbrook e Gracey

Andrée Clement

dal soffermare piú a lungo l'attenzione su Sam Jaffe, un veterano di Hollywood, il quale è apparso qui, forse per la prima volta, in piena luce, con quel curioso capo banda anzianotto, cerimonioso e ostinato, il quale nasconde, dietro la sua pazienza, la sua flemma e la sua energia, una carica sessuale orientata in buffe direzioni. Personaggio inedito e interessante, che Jaffe ha amorevolmente disegnato, giungendo ad un ritratto umano tra i piú completi del recente cinema americano. Terzo film di squadra di una certa levatura, *Justice est faite* (« Giustizia è fatta ») di André Cayatte, risultante dall'intersecazione di episodi vari, confluenti in una vicenda centrale. Anche in questo caso, va segnalata l'efficienza d'insieme, non senza però sottolineare la interessante figura di quella donna sfiorita, illusa per un momento di poter trovare ancora un amore, alla quale la grande Valentine Tessier ha prestato una melanconia sorvegliatissima. Nominiamo infine *The Blue Lamp* (« La lampada azzurra ») di Basil Dearden, film dove banditi e poliziotti costituiscono un tutto solo dal punto di vista della stringata precisione recitativa (e pure il giovane Dirk Bogarde merita uno speciale ricordo per la sua maschera scarna e netta).

Veniamo ora ai film di individui, intendendo per tali quelli dove una figura o un interprete si pongono decisamente in primo piano. Tale è, per esempio, *Stromboli, terra di Dio* di Roberto Rossellini, che ha offerto ad Ingrid Bergman l'occasione per un rientro sensazionale e del tutto degno dei suoi precedenti di attrice. Personaggio arduo e sfuggente, quello di Karin, che la Bergman ha fatto proprio con evidente persuasione, conseguendo i migliori risultati nel comunicare il senso angoscioso di isolamento, di smarrimento, in un ambiente selvaggio e remoto, in mezzo ad una popolazione ostile. La corsa tra le viuzze del borgo isolano, se costituisce il brano migliore del film da un punto di vista narrativo, è anche il momento piú alto dell'attrice, pronta a cogliere certi tratti piú sfuggenti di un animo. Altre attrici meno « arrivate » hanno imposto sullo schermo veneziano la loro sconcertante bravura, la loro ormai formata personalità. Cosí Nicole Courcel, che in *La Marie du port* di Marcel Carné ha costruito una immagine indimenticabile di ragazza di provincia, cocciuta e interessata, volitiva, indurendo il suo volto quasi infantile, percorso a tratti dalla pallida ombra di un sorriso sornione e femminilmente consapevole. Cosí Lea Padovani, che, in *Give Us This Day* (« Cristo tra i muratori ») di Edward Dmytryk, ha dimostrato di aver ormai attinto la piú piena maturità. Il passaggio dalla fresca e popolaresca esuberanza giovanile alla patita e solcata amarezza della sua Annunziata è stato da lei graduato con un controllo dei mezzi espressivi davvero sorprendente. L'alternativa di speranze e di delusioni, la tenace aspirazione alla casa, la sanità fondamentale di questa donna, avvezzatasi presto alla fatica quotidiana, sono emerse dalla somma di particolari amorevolmente raccolti dall'attrice a comporre il personaggio. Un volto interessante nella sua durezza è apparso quello di Mercedes McCambridge, anche troppo premiata in America per *All the King's Men* (« Tutti gli uomini del re ») di Robert Rossen. Una interpretazione delicata, ma un po' monocorde, nella sua costante chiave di spaurita disperazione, è stata quella di Eleonor Parker in *Caged* (« Recluse ») di John Cromwell. Interprete dotata e di caratteristiche non comuni si è confermata Bettina Moissi, con quella sua malesina muta di *Epilog* (« Epilogo ») di Helmut Käutner, dagli occhi sgranati e dalla acconciatura purtroppo simile a quella di Francesca Braggiotti in *Scipione l'Africano*. Una schiettezza fervida e rigogliosa, indiscutibilmente nordica, ha conferito Eva Dahlbeck alla protagonista di *Bar en mor* (« Soltanto una madre ») di Alf Sjöberg. E una drammaticità aspra ha raggiunto, in *Dieu a besoin des hommes* (« Dio ha bisogno degli uomini ») di Jean Delannoy, Madeleine Robinson. Infine, gli occhi neri dalla luminosa mestizia di Anna Maria Pierangeli hanno empito spesso di sé le immagini di *Domani è troppo tardi* di Léonide Moguy, rivelando una personalità di attrice in boccio, probabilmente ricca di possibilità.

In campo maschile, la precedenza, per evidenti ragioni di prestigio, spetta a Pierre Fresnay, per il sagrestano ispirato di *Dieu a besoin des hommes*, uno di quei personaggi ispirati e santi, che questo attore sa mirabilmente alternare con altri terrestri e rigidi (vedi *La grande illusion*). L'inquietudine dell'uomo, il quale si avvia con riluttanza e timore ad usurpare le prerogative sacerdotali, è stata da Fresnay chiarita con una rara evidenza di mezzi. La sua emozione nell'accostarsi alle cose divine, il suo rispetto per esse, per il loro miracoloso manifestarsi, la sua alacre decisio-

Eva Dahlbeck

ne nel far fronte al conformismo ipocrita, si sono esternati magari attraverso un semplice sollevar gli occhi di stupefacente significato poetico. Ed ora ricordiamo Henri Guisol, cui si deve il travet tra buffo e patetico di *Rendez-vous avec la chance* (« Appuntamento con la fortuna ») di E. E. Reinert, che ha rammentato a qualcuno Eduardo De Filippo e a me Umberto Spadaro. Ricordiamo Douglas Fairbanks jr. che si è mosso per gli intricati e divertenti sviluppi di *State Secret* « Segreto di Stato ») di Sidney Gilliat con una piacevolissima disinvoltura, con un simpatico umore, in parte derivatogli dal suo non mai abbastanza rimpianto padre. Ricordiamo Pedro Armendariz, che ha centrato in *Rosauro Castro* di Roberto Gavaldon una di quelle sue tipiche figure, tratta dal vivo di una realtà messicana, una figura di tirannello forse piú che altro ricca di motivi umani, nella sua primitiva durezza. E poi Sam Wanamaker, che ha reso cosí credibile l'italiano in America di *Give Us This Day*, cosí universale la sua pena d'uomo condannato alla lotta impari per il pane quotidiano: film in cui una gustosa figurina di contrabbandiere è stata accennata da Herbert Lom. E ancora Broderick Crawford, che ha ben colto il complesso elementare e brutale del piccolo dittatore americano in *All the King's Men*. Quanto a Fabrizi, il suo signor Carloni in *Prima comunione* di Alessandro Blasetti ha avuto tutta la possibile dovizia di umori romaneschi, qui meglio controllati che altrove.

In conclusione, guardando alle molte notevoli interpretazioni di questa Mostra, un mezzo parziale di consolazione lo si trova pure, per compensarci delle gravi delusioni di indole piú generale e sostanziale. Ma giova pur avvertire che l'interpretazione piú bella rimane forse una di quelle apparse a titolo retrospettivo: perché, rivedendo Greta Garbo in *Camille* (« Margherita Gauthier »), abbiamo dovuto ancora una volta constatare come veramente l'attrice svedese abbia, fino a dieci anni fa, « pianto ed amato per tutti ».

GIULIO CESARE CASTELLO

Sam Wanamaker e Lea Padovani

Aldo Fabrizi

Eleanor Parker

Sam Jaffe

Maria Casarès

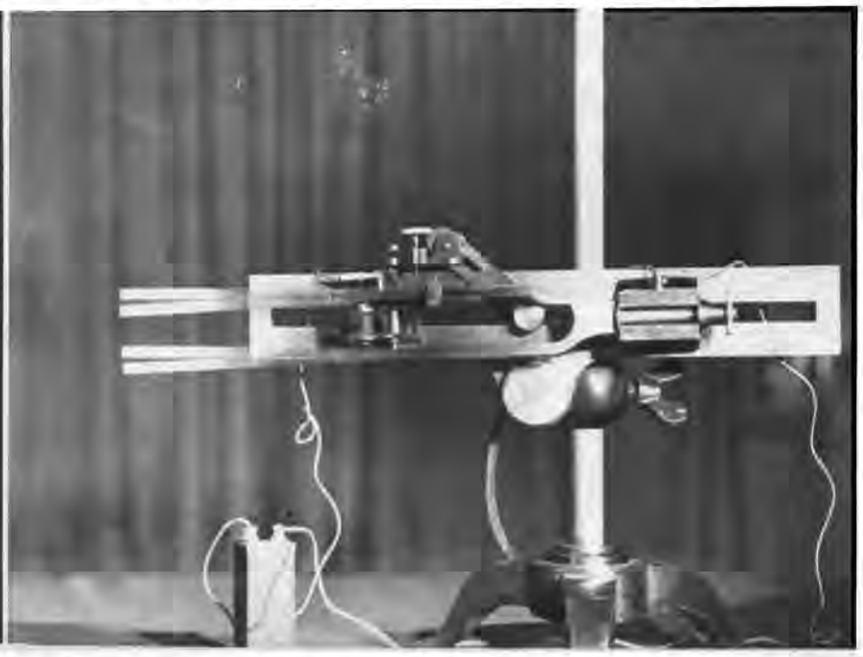
MOSTRE "MINORI"

FILM SCIENTIFICI E DOCUMENTARI SULL'ARTE

I RISULTATI della X Mostra veneziana esaminati in sede di consuntivo, suggerirono agli organizzatori di tentare quest'anno un esperimento che a qualcuno — quando ne fu dato l'annuncio — sembrò molto rischioso: l'esperimento, cioè, di istituire, anticipandolo all'8 agosto, un Festival internazionale del film scientifico e del documentario d'arte. Le ragioni determinanti erano due: una (basata su un risultato « negativo » del precedente concorso delle « sezioni speciali ») tendeva ad eliminare il congestionamento dei programmi della « grande Mostra »: l'altra, suggerita dal numero rilevante degli espositori registrato nel 1949, teneva presente l'opportunità di rendere sempre piú completa e vasta la rassegna interessante la « cinematografia specializzata ». E la validità di tali argomenti è stata dimostrata in modo chiaro ed inequivocabile dall'esito della innovazione. Infatti, mentre con l'anticipazione si è realmente snellito il programma della Mostra d'arte, il numero dei partecipanti (diciannove nazioni) e l'interesse suscitato nel pubblico, che ha affollato quotidianamente le proiezioni (con un incasso medio di oltre centomila lire, nonostante il basso costo del biglietto) hanno provato che la rassegna del cortometraggio può vivere da quest'anno una sua vita autonoma. Dal che, in via subordinata, si deduce altresí che il cortometraggio non rappresenta piú un « prodotto » per pochi, per gli iniziati e gli specialisti, ma può contare su una massa di spettatori — sempre piú esigenti — che, pur se non raggiunge quella dei film spettacolari, è notevole. Ci auguriamo, quindi, che tali elementi concreti siano tenuti presenti dalle varie categorie: dai produttori, al fine di rivolgere le loro cure e la loro attenzione ad un reale miglioramento del prodotto, dai noleggiatori, che debbono seriamente considerare l'opportunità di comperare per il circuito nazionale cortometraggi stranieri di qualità (e in questo nostro ottimismo siamo confortati dall'acquisto, da parte di distributori italiani, nell'ambito delle contrattazioni della Mostra-Mercato, di due documentari belgi); infine, dagli esercenti, che potrebbero avere la « convenienza » delle sale specializzate. Ma al di fuori di tali risultati di carattere pratico, c'è da notare che anche il bilancio tecnico-artistico è abbastanza positivo. Infatti la media qualitativa delle opere presentate è di buon livello (lo dimostra il fatto che per molte sezioni la giuria, onde premiare i piú meritevoli, ha dovuto istituire numerose sottosezioni e assegnare premi e menzioni « ex aequo »). Inoltre, mentre dalle « sezioni speciali » degli anni precedenti l'Italia era quasi totalmente assente, o presente con opere dalla tecnica sorpassata, il I Festival ha sanzionato una sua vigorosa ripresa anche in questo settore.

Ma, continuando l'esame dei risultati, passiamo ora ad analizzare in modo piú particolareggiato le opere che si sono inseguite dall'8 al 18 agosto sullo schermo del Palazzo. La parte del leone l'han fatta anche quest'anno Gran Bretagna e Stati Uniti, da tempo specializzatisi in questa particolare produzione, seguiti a ridosso dall'Italia, dalla Francia e dal Belgio. I britannici hanno confermato le loro qualità che possono cosí essere sintetizzate: tecnica di ripresa perfetta, solida base scientifica nella trattazione dell'argomento, precisione meticolosa nel dettaglio. E tali caratteristiche sono apparse evidenti particolarmente in *The Sound* (« Il suono ») di S. G. Ferguson, che, dopo una prima parte sui « rudimenti del suono » di carattere generale, si addentra, attraverso una esposizione nitidissima, nella illustrazione delle onde sonore, della velocità dei suoni, delle frequenze ecc.; in *Introduction to the Frog* (« Nozioni sulla rana ») di D. R. Newth, definitivo trattato sulla vita della rana, in *Paper Chain* (« La vita della carta ») di James Hill, pur essendo un « pubblicitario », rende edotto ogni genere di pubblico sul processo di fabbricazione della carta e sui suoi vari usi, ecc. Gli statunitensi che anche quest'anno hanno presentato la piú completa trattazione sul cancro (*Breast Cancer*: « Cancro della mammella », problema della diagnosi) ed un altro particolareggiatissimo studio sull' anatomia del braccio (*Surgical Approaches to the Elbow Joint*: « Interventi chirurgici sulla giuntura del gomito »), mirabile sia per la bontà della ripresa che per la perfezione tecnica degli atti operatori), hanno partecipato alle sezioni artistiche con opere di notevole interesse (altri vi parla in questo stesso numero dei film d'avanguardia e sperimentali), tra cui la serie di *Spiritual Songs* di William Lee Wilder, una antologia di canti spirituali negri particolarmente apprezzato per la bontà della colonna sonora. Per il resto si è notato che assai spesso i documentaristi americani, tutte le volte che si distaccano da un argomento scientificamente delimitato, indulgono ad una certa facilità espositiva, che, se è utile e consentita per gli « shorts » di carattere "vario", ci sembra indice di una certa leggerezza tutte le volte che si toccano soggetti di qualche importanza. L' Italia, per il numero delle opere presentate, ha costituito un po' la sorpresa di questo 1° Festival. La ripresa dell'attività del Luce, le iniziative di taluni benemeriti "isolati", e la particolare legislazione che regola il documentario nel nostro paese, sono indubbiamente le ragioni di questa fiorita del cortometraggio. Ma se, ad esempio *Anopheles* di Pucci (un esauriente trattato sulla malaria, sui suoi sistemi di cura e la natura del male stesso), se *Canapa* di Centoni, se *Virus sconosciuto* di Luciano Ricci, *I corpi estranei nei bovini* della Rural Film, *Resezione transtoracica* dell'Istituto Scientifico Cinematografico possono validamente sostenere il confronto con analoghe produzioni scientifiche straniere; se *I nua* di Mariso Varagnolo (una squisita trasposizione visiva di una poesia vernacola), *Finestre* del giovane Maselli, che ha confermato, approfondendole, le promesse contenute dal suo *Bagnaia, paese italico*, *Notturno* di Vittorio Sala, che ha rivelato la eccellente tecnica del suo autore, si distaccano notevolmente dalla massa dei film presentati, occorre riconoscere che molti documentaristi si sono allineati alla partenza della gara veneziana con opere assai mediocri. La causa principale della faciloneria con cui molti hanno realizzato i propri cortometraggi (facilità che si rivela nell'eccessivo uso di materiale iconografico, nella insufficienza tecnica — in moltissimi shorts le "panoramiche" sfarfallano, i movimen-

A sinistra: da « Introduction to the Frog » (« Nozioni sulla rana ») di D. R. Newth, film inglese del gruppo " scienze naturali ". A destra: una inquadratura tratta da un altro film inglese, ma del gruppo " fisico-matematico ": « The Sound » (« Il suono »). La regia è di S. G. Ferguson.



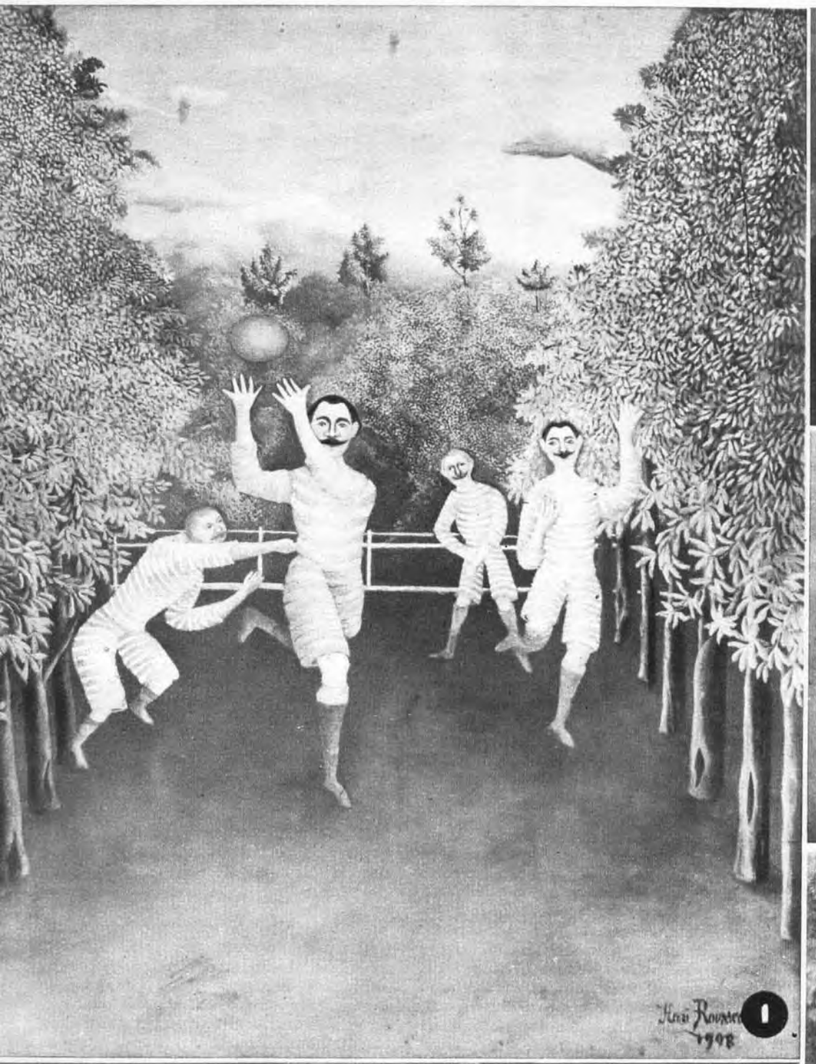
A sinistra: *da « Finestre » di Maselli, significativo e premiato documentario il quale mette in rilievo il valore che ha la finestra nella vita dell'uomo, le ragioni per cui ricorriamo ad essa nel corso di una esistenza o nel giro di una giornata.* A destra: *da « Notturno » di Sala.*

ti di macchina sono difettosi, — nella fotografia assai trascurata, ecc.) deriva indubbiamente alla "corsa al documentario"; corsa al "documentario purchessia", determinata proprio da quella legislazione che intendeva incrementare questa produzione, suscitando nuovi impulsi e premiando le opere migliori. Nonostante la severità del Comitato tecnico, preposto dalla legge all'assegnazione del famoso rientro del 3% (il 30 per cento dei documentari visionati è stato bocciato), ancora troppi "shorts" ottengono facilitazioni economiche. Di qui il suddetto deprecato stato di cose che, per un reale miglioramento qualitativo, consiglia (proprio sulla base dei risultati del I Festival del film scientifico e del documentario sull'arte) di stringere sempre piú i freni o addirittura di modificare in senso limitativo la legge. Inoltre è necessario che gli autori delle colonne sonore esplicative abbandonino il tono retorico e roboante o pseudo lirico che rende fastidiosa la visione di opere visivamente pregevoli, adottando una forma espositiva piana, lineare, quasi dimessa. Altrimenti si può incorrere in fiori stilistici come « la terra che sorride con le gote rosse dei suoi frutti », come « le ricamatrici di Sorrento piene di entusiasmo per la luce orgiastica del sole meridionale e di folle voluttà d'imprigionarlo » ecc. (E l'esemplificazione potrebbe continuare).

Procedendo nel nostro esame, aggiungeremo che è notevole l'affermazione della produzione francese. Essa ha portato a Venezia un lotto non eccessivamente numeroso di opere, ma tutte, o quasi, di alta qualità. Quando si pensi che su poco piú di dieci "shorts" presentati essa ha conquistato due primi premi e tre menzioni, è facile dedurre come la sua selezione preventiva sia stata severa. E la giuria ha giustamente riconosciuto i meriti di *Gauguin* di A. Resnais, che, anche se meno drammatico del *Vang Gogh*, prova ancora una volta il gusto e la "civiltà" artistica del suo autore; di *Lieux geometriques* (« Luoghi geometrici ») di Marc Cantagrel ed E. Jacquemart, uno "scientifico" esattissimo e contemporaneamente piacevole per il decorativismo del materiale scelto, di *La rectification* (« La rettifica ») di Tadie, oltremodo funzionale in rapporto alla formazione professionale degli apprendisti "rettificatori" di *Le praticien devant la radiographie vertebrale*" di produzione S.D.A.C., di grande utilità pratica in quanto si propone di insegnare la esatta "lettura" delle radiografie, necessaria per la diagnosi e la prescrizione delle relative cure. Anche il Belgio, sulla base dello stesso ragionamento tenuto per la produzione transalpina, ha fornito una straordinaria prestazione. Esso, infatti, oltre il singolare *Usage des couteaux en cuisine* (« Uso dei coltelli in cucina ») prodotto dal Ministero dell'Istruzione pubblica, ed il tecnicamente assai pregevole *Villes et paysages de Flandre* (« Città e paesaggi fiamminghi ») ha ottenuto i piú calorosi consensi con uno dei due film dedicati a Picasso *De Renoir à Picasso* (l'altro, *Visite à Picasso* partecipava alla « grande » Mostra) di Paul Haesaerts: un'opera di chiarissima esposizione, ottimamente realizzata, che mostra attraverso accostamenti che ne accentuano il rilievo, tre caratteristiche tendenze dell'arte moderna, illustrate da pittori contemporanei: la carnalità (Renoir), la cerebralità (Georges Seurat) e la passionalità (Picasso). Tra le altre opere premiate ricorderemo, infine, per completare il panorama del I Festival nato dalle ceneri delle « sezioni speciali », il canadese *Children's Concert* («Concerto di ragazzi») del National Film Board, l' austriaco *Starlingsches Herz-Lungen Preparater* (« Il preparato di Starling »), il massiccio *Ernst Barlach* del tedesco Alfred Ehrhardt, lo spagnuolo *La transplantacion de Cornea en España* (« Il trapianto della cornea in Spagna) di Rosal e lo svedese *Stanna en Stund* (« Bali, isola della Sonda »).

GAETANO CARANCINI

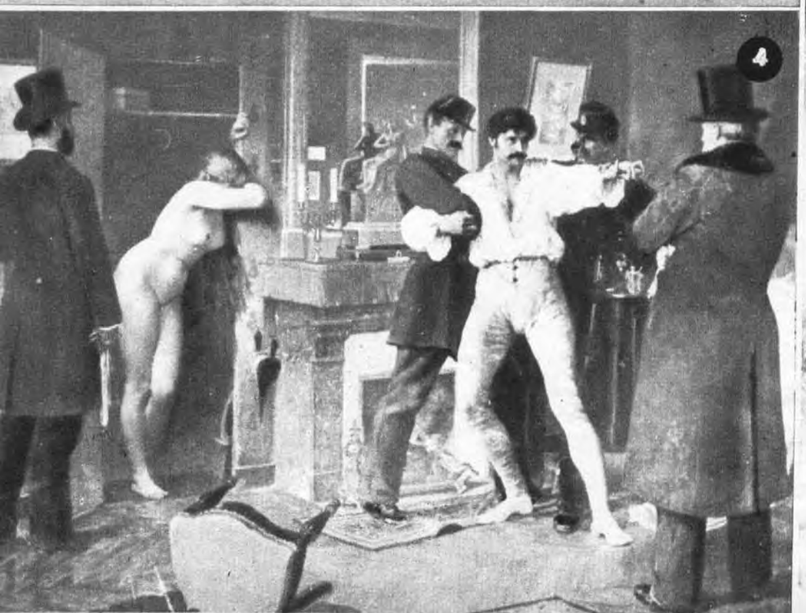
Dal film « Virus sconosciuto » di Luciano Ricci.



1

2

3

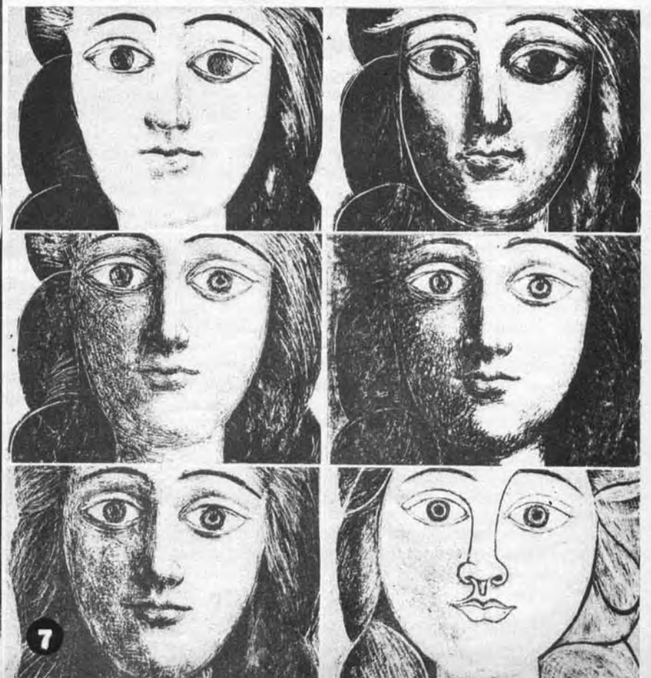


4

6

5

1 e 2) *Dal documentario sull'arte « Henri Rousseau le Douanier » (Francia) di Lo Duca.* - 3) *Picasso in « Visite à Picasso » (Belgio) di Paul Haesaerts.* - 4) *Da « Les charmes de l'existence » (Francia) di Jean Grémillon.* - 5) *Una inquadratura di « De Renoir à Picasso » (Belgio) di Paul Haesaerts: tre figure di donna rispettivamente di Renoir, Seurat e Picasso.* - 6) *Un'altra immagine di « De Renoir à Picasso ».* - 7) *Elaborazione artistica di Picasso; da « Visite à Picasso ».*



7

Una inquadratura tratta da « Domani, un altro giorno », film d'avanguardia di Elio Piccon.

FILM SPERIMENTALI *e d'avanguardia*

TRACCIARE una cronologia del film sperimentale e d'avanguardia in Italia sarebbe molto difficile: delle attività dei Bragaglia, Ginna e Marinetti si hanno piú documenti scritti — manifesti — che testi in celluloide. Altro materiale, fermentato nei Cine-Guf, in una fruttifera stagione del cine-amateur italiano, è ora quasi interamente disperso. Né alcuno è in grado di recuperare quelle sequenze surrealiste girate da Carlo Levi, per essere incluse nelle lontane Riviste-Cines, ma, credo, mai passate al montaggio. Anche i film d'esperimento dei Magnaghi, Veronesi e D'Errico sono ignoti, oggi, alla quasi totalità dei cultori del cinema. Con ciò si sarebbe quasi tentati di negare un cinema italiano d'avanguardia se non restasse, assai significativo per enunciazioni e per data, il Manifesto futurista, che precede qualsiasi attività cinematografica di carattere sperimentale, in qualsivoglia parte del mondo: tanto, dunque, da non togliere al cinema italiano, alla cultura italiana, un posto in questo campo, dove peraltro Roger Manvell, nel suo *Experiment in the Film*, ritiene di considerarci completamente assenti. Il film che Elio Piccon ha presentato nella speciale sezione del Festival del documentario, *Domani, un altro giorno*, sboccia, dunque — per la sua natura —, come una sorpresa nel panorama attuale del film d'avanguardia. E' un risultato casuale ed isolato? Siccome il Piccon non ha certamente voluto riallacciarsi ai nomi che ora abbiamo trascritto, la risposta non potrebbe essere che affermativa. Ma poiché esso ci risospinge a ricordare il contributo italiano nell'avanguardia, che farei risalire addirittura al 1906, quando qualche nostro scrittore segnava su carta una sua visione del film d'avanguardia, allora la esperienza del Piccon trova, a sua stessa insaputa, echi e legami che andrebbero coordinati e raccolti, e che rettificherebbero non soltanto il panorama del Manvell, ma molte delle fonti stesse, cui esso ha attinto, siano francesi, siano tedesche, siano americane. Per lo stesso Piccon questo *Domani, un altro giorno* (temi lirici offerti dalla vita quotidiana di una metropoli) non è un caso isolato. Nel suo cortometraggio *Magía del trucco* erano simboli che richiamavano talune immagini di *Sang d'un poète*. E la « suite » astratta, in tre tempi, che sta preparando con Roman Vlad, si ricollega idealmente agli esperimenti di Eggeling e Fischinger, come anche — sarà sempre doveroso aggiungere in questo caso — a Marinetti.

Se nelle sezioni V e VI del Festival (che poi erano praticamente una sola sezione) il film di Piccon non ha sfigurato, gli era tuttavia vietata una affermazione dalla qualità, dalla classe, direi addirittura, delle pellicole concorrenti. Gli americani di « Cinema 16 » si sono presentati con una eccellente rappresentanza, accanto alla quale né l'italiano, né i danesi Hernst e Ostergren, realizzatori di una (peraltro sconnessa) *Fantasia su Guernica*, erano in grado di farsi luce. Restava a competere col gruppo americano un « capriccio a colori », *Begone Dull Care*, canadese, realizzato da Norman Mac Laren su musica del Trio Oscar Peterson, con forme e colori tracciati direttamente sulla pellicola. Il film ricorda da vicino *Fiddle-De-Dee*: stessa magía del colore in movimento, mentre lineamenti e segni si allungano, si allargano, s'incrociano, come corde in vibrazione, rivestendo di forme visibili la musica. Il film è stato proclamato vincitore della sezione « Sperimentali », mentre una menzione è toccata a *No Credit* (« Nessun credito ») di Tregillus e Luce, che è una animazione di argilla colorata, ed a *Ai-Ye* (« Umanità ») di Jean Hugs. Questo film presenta usi e costumi, paesaggi, flora e fauna della Nigeria, in una interpretazione astratta cui collabora strettamente la musica di Osborne Smith. Tra film sperimentali meritano di essere segnalati anche *Glens Falls Sequence* (« Le cascate di Glens ») di Douglas Crockwell, animazione di colori dipinti a mano su ripiani di vetro, e *The Moor's Pavana* (« Pavana del Moro »), una coreografia di José Limon cui fanno da sfondo la musica di Henry Purcell e la poesia di Shakespeare. José Limon danza nella parte di Otello, con Desdemona, Jago e sua moglie.

Nella sezione film d'avanguardia (distinta dagli « sperimentali » con debolissima demarcazione) si annoveravano varie e rimarchevoli pellicole, ad esempio: *1941* di Francis Lee, dove il realizzatore ritrae, in alcune composizioni a colori, le sue impressioni (non realiste) sulla guerra, e *The Idyl* (« L'idillio ») dello stesso Lee, in cui colore e musica si uniscono ancora una volta per composizioni astratte, motivate questa volta dagli incanti della natura, con un lirico volo nel mondo del colore. Entrambe le pellicole, di vecchia produzione, venivano dichiarate fuori concorso e il primo premio veniva aggiudicato dalla giuria a *Object Lesson* (« Lezione degli oggetti »), un film di avanguardia popolato di statue di gusto classico, e di frutta rotonde e luccicanti, di simboli raffiguranti la vittoria delle idee sulla bruta materia. Forse non si trattava della pellicola piú meritevole: il classico nel surreale è preferibile nell'opera del suo diretto ispiratore, Salvador Dalí. Gli avremmo preferito *The Lead Shoes* (« Scarpe di piombo ») di Sidney Peterson, che invece è stato menzionato, e nel quale uno spartito di *boogie-woogie* si accompagna all'azione (il trasporto di un corpo inerte da parte di una donna), cui un pesante involucro da palombaro impedisce il rapido concretarsi, o *The Cage* (« La gabbia »), sempre di Peterson, che è una macabra marcia all'indietro, surrealista, che analizza le ansie di un giovane, fino alla sua maturazione sessuale. *The Petrified Doy* (« Il cane pietrificato), presentato da Peterson nella stessa sezione, rievoca il mondo d'incubi di un bimbo pieno di tormentate fantasie. Tutti questi film americani, prodotti da « Workshop 20 », presso la scuola di California delle Belle Arti, per « Cinema 16 », testimoniano la vitalità del cine-sperimentale negli Stati Uniti, dove, insieme al Canadà, si contano oggi — a quanto proverebbe il festival veneziano — i migliori cineasti di avanguardia.

MARIO VERDONE

FILM PER RAGAZZI

Le opere presentate a questo festival minore riflettono tutte le insufficienze e le debolezze della letteratura infantile. Il cinema inglese, che si è mantenuto al livello piú dignitoso, ricorda nei casi migliori uno stile Verne, mentre spesso scende alla maniera dei romanzi salgariani

GRAZIE al successo avuto l'anno scorso, il Festival dei film per ragazzi ha ottenuto quest'anno, alla sua seconda edizione, un posto indipendente ed importante, quale apertura della XI Mostra internazionale di arte cinematografica. E il pubblico di giovani e bambini, intervenuto sempre numeroso per tutti i dieci giorni delle proiezioni, ha confermato il vivo interesse che suscitano tali spettacoli, anche se la qualità delle opere presentate non è stata sempre del tutto soddisfacente. All'assenza, già lamentata l'anno scorso, della cinematografia sovietica e cecoslovacca — la cui importanza in questo campo è universalmente riconosciuta — s'è aggiunta quest'anno anche l'assenza della Francia, come pure della Finlandia e della Svezia, presenti solo sulla carta. Particolarmente grave è stata l'assenza della Francia dove, grazie soprattutto all'infaticabile attività di Sonika Bo nel campo del cinema per i piú piccoli con il suo Cineclub « Cendrillon » e di Jean Michel in quello per i ragazzi un po' piú grandi, s'è venuto sviluppando un vasto interesse per questo ramo della cinematografia. E non bisogna dimenticare come Grimault nel campo dei disegni animati e Starevitch in quello dei pupazzi, siano nomi d'indiscusso valore mondiale. Veramente di Starevitch abbiamo visto un film: *Fleur de fougère* (« Fiore di felce ») che, saggiamente classificato primo tra i cortometraggi di cultura, è stato poi presentato l'ultimo giorno anche come film per ragazzi e come tale premiato. Si tratta d'una fiaba realizzata con abilità tecnica veramente insuperabile e con gusto raffinato; ma nella scena del bosco e nella sequenza principale e piú riuscita, che si fonda sulle crudeli e spietate favole di animali del La Fontaine, contiene elementi di orrore e di paura che la rendono assolutamente inadatta a un pubblico infantile. La parte del leone l'ha avuta quindi naturalmente la Gran Bretagna che, presentandosi col suo complesso organico di film per ragazzi, s'è conquistato, col peso dell'esperienza e dell'organizzazione che da cinque anni viene finanziata da Rank, un indubbio primato commerciale; e ha quindi dato a tutto il festival la sua impronta sia in senso positivo, sia negativo. Sotto la direzione di Mary Field — di cui si ricorderà l'importante attività nel campo del documentario educativo e in particolare la serie « Secrets of Nature » — la produzione inglese ha assunto ormai, dopo circa 180 film a lungo e cortometraggio, una sua fisionomia di cui non sarà inutile notare le caratteristiche principali. Partendo dal dato di fatto d'un circuito, già esistente, di circa 2.000 club per ragazzi, aperti al pubblico, che in tutta l'Inghilterra raggiungono, nelle loro proiezioni settimanali, oltre un milione di spettatori, l'organizzazione Rank — seguendo anche in questo campo l'ambiziosa politica di sostituirsi al cinema hollywoodiano combattendolo con le sue stesse armi — s'è dedicata alla creazione d'un gruppo di programmi che dovrebbero a poco a poco eliminare da queste proiezioni del sabato i film originariamente concepiti per i grandi e usati poi dagli esercenti, secondo i suggerimenti della censura e del British Film Institute, per gli spettacoli dedicati ai ragazzi. Ogni programma dovrebbe essere composto d'un film d'avventure o di fantasia o di viaggio della durata di circa un'ora, d'un cortometraggio per i piú piccoli, e infine d'una puntata d'un film ad episodi. I criteri che informano la produzione del «Children's Entertainement Film» si possono, secondo la direttrice, Mary Field, raggruppare in questi punti: in primo luogo i film devono essere tecnicamente ben fatti; debbono poi avere uno scopo educativo sia pure indiretto; e infine e soprattutto debbono divertire. « I ragazzi », dice la Field, « han bisogno di vedere degli altri ragazzi sullo schermo: possono avere cosí il piacere d'identificarsi coi protagonisti. Quando assistono a un film fatto per loro, di cui possono comprendere lo scopo e l'oggetto, i ragazzi formano il pubblico piú intelligente, piú attento, piú "lavoratore" del mondo. Offrire ai ragazzi film per adulti che non possono comprendere è un'abitudine dannosa che contribuisce a formare dei giovani privi d'intelligenza e un pubblico adulto che va al cinema unicamente per distrarsi senza mai usare il proprio cervello ».

Tralasciando i film a disegni animati o con pupazzi, che formano invece in altri paesi il grosso della produzione per bambini, gl'inglesi si son quindi dedicati alla creazione di film normali, diretti da persone

Da « Erase una vez... », disegno animato spagnolo ben lontano da una autonomia artistica.

competenti, che non han spesso nulla da invidiare alle opere piú curate di Hollywood e di Londra, e che affrontano i piú vari argomenti. Purtroppo però, dovendo soddisfare anzitutto esigenze commerciali, pongono un accento eccessivo sul lato divertente, trascurando invece quello educativo, che a parer nostro dovrebb'essere il principale, e dànno al film un'impostazione generale che tende a creare e mantenere nei fanciulli una mentalità lontana e estranea ai veri problemi del mondo attuale ed eccessivamente tesa invece verso l'avventura e le cose straordinarie. Prendiamo, per esempio, *The Dragon of Pendragon Castle* (« Il drago del castello di Pendragon »), premiato come miglior lungometraggio: un drago, che la leggenda dice protettore del castello, compare proprio quando questo, per gravi difficoltà finanziarie, sta per essere venduto; e, grazie alla curiosità e all'infantile fiducia d'un piccolo abitante del castello, il drago interviene in vari modi sicché alla fine salva la situazione, facendo saltar fuori da un nascondiglio un ricchissimo tesoro di famiglia. L'elemento positivo è rappresentato qui dalla ingenua fiducia del bambino nella creatura sconosciuta con cui fa amicizia e di cui impara il linguaggio; ma, dal lato negativo, troviamo, oltre all'aspetto del drago tra l'orribile e il grottesco, la morale profondamente rinunciataria per cui i bambini debbono aspettarsi la soluzione dei problemi loro e dei grandi da misteriose apparizioni o, peggio ancora, dalla scoperta di tesori nascosti. Anche *The Mysterious Poacher* (« Il misterioso cacciatore di frodo »), che può senza dubbio divertire e interessare i bambini di tutto il mondo, come par risultare da alcune proiezioni effettuate, presenta lo stesso difetto. Racconta come alcuni ragazzi riescano a scoprire il misterioso cacciatore di frodo che, sui monti attorno a un laghetto nelle alpi austriache, fa strage di cervi in una zona di caccia riservata. Ma perché offrire sempre ai bambini imprese assolutamente fantastiche, in situazioni eccezionali, ed esempi di cattiveria umana contro cui è necessario lottare, quando la fantasia dei fanciulli riesce tante volte a trarre e inventare dalle cose piú solite e normali passatempi pieni d'ingenuità e poesia? E vediamo ancora un altro pezzo grosso del festival, l'assai discusso *The Mystery of the Snakeskin Belt* (« Il mistero della cintura di serpente »). Lo spirito di avventura è portato qui all'eccesso; e il susseguirsi delle vicende attraverso cui un gruppo di bambini scopre un tesoro nascosto in un villaggio abbandonato nel cuore dell'Africa, raggiunge una complicazione veramente troppo macchinosa. Non si deve dimenticare però che si tratta d'un film a episodi, il che può forse spiegare certe incongruenze. E un altro elemento positivo è indubbiamente la buona lezione di comprensione razziale data dal fatto che tra i ragazzi troviamo, su un piano di assoluta parità, anche un piccolo negro. Migliore ci pare l'impostazione d'un film d'ambiente scolastico, *Looking for Troubles* (« In cerca di guai »). Una ragazzina, messa dai genitori in collegio (un collegio, intendiamoci, veramente modello, accogliente e simpatico), troppo attaccata alla sua vita di bimba privilegiata e viziata, cerca di farsi espellere combinando un sacco di guai; ma quando sta per riuscirci, vinta dal fascino del nuovo ambiente e legata dalle nuove amicizie, non vuole andarsene piú. Purtroppo però all'intento educativo, qui buono ed evidente, manca una realizzazione abile ed efficace come quella che fa andare in visibilio i piccoli spettatori di *The Mysterious Poacher* o di *The Mystery of the Snakeskin Belt*. Il piú riuscito ci è parso un filmetto dedicato ai bambini inferiori ai sette anni, *The Magic Chalks* (« I gessetti magici ») in cui una breve fiaba vivace vien narrata combinando disegni animati e figure vere. Una bambina che ha la passione dei disegni si trova un giorno in possesso di una scatola di gessetti magici: e la bestiola che ha disegnato sul muro si anima e si mette a giocare con lei. *Queer Creatures* (« Creature strane » e *Pen Pictures from Denmark* (« Immagini della Danimarca ») son due comuni cortometraggi di carattere geografico e zoologico, sempre graditi ai bambini in quanto presentano animali e paesi lontani. A questo stesso genere appartiene il miglior film presentato dagli Stati Uniti, in *Beaver Valley* (« La valle dei castori »), documentario a colori sulla vita dei castori, realizzato da Walt Disney con grandissima abilità e intelligenza, e che appartiene alla serie « True Life Adventures », di cui già avevamo visto lo scorso anno *Seal Island* (« L'isola delle foche »). Ma, non essendo stato prodotto particolarmente per ragazzi, il film è talora un po' difficile e pesante, soprattutto per i piú piccoli. E del resto è questo il difetto comune di tutte le opere presentate dagli americani: *The School, Children's Zoo, Junior Rodeo*, ecc., non sono film prodotti per i ragazzi ma normali documentari rivolti a un pubblico generico, anche se trattano argomenti che possono interessare i piú giovani.

Una novità è stata la presenza della Germania, la nazione piú largamente rappresentata dopo l'Inghilterra. Pare che la produzione di film per ragazzi si fosse iniziata sin dagli anni della guerra con la « Jugendfilm-verleih », quasi all'insaputa e al di fuori dell'organizzazione nazista del cinema: e in questi ultimi anni ha raggiunto uno sviluppo notevole, abbracciando un vasto campo di esperienze. Sono le fiabe tradizionali la fonte principale d'ispirazione di questi film, realizzati con disegni animati, con pupazzi, con attori adulti e piccini. Manca però in genere sul piano tecnico una sufficiente competenza, e sul piano educativo un indirizzo sicuro. Tra questi vari esperimenti tedeschi, abbiamo notato *Hans im Gluck*, realizzato con attori; la storia di quel ragazzo sempre felice che, attraverso successivi baratti, cambia un pezzo d'oro in un cavallo, poi in una mucca, un porcellino, un'oca, una mola d'arrotino che va poi a finire in un fiume: ma realizzazione e morale sono poco convincenti, incerte e discutibili. Anche la storia di *Der Kleine Dauemling* (« Il nanerottolo »), realizzato con marionette, rimane troppo lenta: i movimenti sono impacciati e quelle che dovrebbero essere travolgenti avventure si trascinano invece con una serie di scene un po' statiche. Gli stessi difetti troviamo in *Der Riese Tunichtgut*, con marionette, e nella storia di *Kalif Stork* (« Il Califfo Cicogna »), disegno animato di ambiente orientale. Il pezzo migliore della produzione germanica è senza dubbio il premiato *Franzl im Schnee*. Franzl è un povero pastorello che se ne va in montagna coi suoi sci brutti e scompagnati, ma, partecipando a una gara, riesce, con l'abilità e con l'astuzia, a vincere tutti i competitori, che prima avevano riso di lui, conquistandosi cosí un bel paio di sci nuovi. Realizzato con le marionette è anche uno dei film presentati dall'Austria, *Schneeweisschen und Rosenrot* (« Biancaneve e Rosarossa) una fiaba di Grimm sulle malefatte d'un nano cattivo; ma anche qui siamo ben lontani dalla grazia poetica e dall'incantevole vivacità dei film di pupazzi cecoslovacchi. Tra le opere presentate da altre nazioni minori, ci appaiono mediocri quelle svizzere e quelle canadesi, tra cui pure lo scorso anno avevamo avuto il delizioso *Cadet Rousselle*. Impegnativa è invece l'unica opera spagnola: *Erase una vez...*, che ha oltre tutto la sfortuna di arrivare contemporaneamente all'edizione ben piú abile della stessa fiaba fatta da Walt Disney. Suo difetto principale è la mancanza di originalità proprio rispetto al modello disneyano, per cui, come la protagonista è una copia della *Biancaneve* e della *Cinderella*, anche la maggior parte delle tro-

Dall'inglese « The Mysterious Poacher » (« Il misterioso cacciatore di frodo ») di Chaffey.

vate, di cui alcune abbastanza buone, rivelano una diretta influenza dell'olimpo del « cartoon » d'oltreatlantico. E se si pensa che già la *Cinderella* di Disney denota una stanchezza di fantasia preoccupante anche se prevista, gl'incerti passi della *Cenicienta* indicano quanta strada e quale ben altra direzione debba percorrere il disegno animato spagnolo per raggiungere una sua autonomia artistica. Migliore è l'esempio dato dalla Danimarca col cortometraggio *Hanen der ikke wille gale* (« Il gallo che non voleva cantare »): semplice fiaba di cortile realizzata con veri polli, cani, cavalli, mucche, ecc. che, mentre mette famigliarmente in contatto bambini e animali domestici, insegna anche il valore dell'ordine e della regolarità nella natura come nella vita. Ed eccoci ora alle note piú dolenti: e cioè alla produzione italiana. Incominciamo súbito dal capolavoro degli orrori: *L'altra mamma*, realizzato in modo dilettantesco e impostato su un atteggiamento sdolcinatamente sentimentale. L'« altra mamma » è una buona e modesta matrigna che, con grande fatica riesce a conquistarsi l'affetto d'una bambina che, attaccata al ricordo della mamma vera, non vuol saperne di lei: il tutto cosí banale e ridicolo che gli stessi bambini presenti, pur essendo poco smaliziati e di facile accontentatura, han sentito il bisogno di esprimere con intelligenza il loro disappunto e le loro critiche. L'altro capolavoro italiano è *Il piccolo sceriffo*: misera storia di album a fumetti trasformata in un film che, privo di qualsiasi preoccupazione educativa e di buon busto, presenta in modo indecoroso una variante sui temi piú abusati del « western ». Un morto apre il film, i cui principali insegnamenti sono superstizione, vendetta e agguato; e una condanna a morte lo chiude; e non manca una storia d'amore e addirittura la schiava d'un bandito.

Sopra: *dall'inglese « The Mystery of the Snakeskin Belt » (« Il mistero della cintura di serpente ») di Frank Cadman.* Sotto: *una inquadratura di « Il piccolo sceriffo »; regia di V. Sala.*

Se il cinema italiano per ragazzi, oggi ai suoi primi passi, dovesse seguire la strada di faciloneria, commercialismo e diseducazione indicata da questi due film, ci sarebbe certo da preoccuparsi. D'altra parte il compito piú immediato è oggi per noi, in questo campo, l'organizzazione dei piccoli spettatori, o nella forma dei club inglesi, o dei cineclub francesi, in modo da poter garantire ai film una sufficiente circolazione; e poi aprire le frontiere all'importazione dei migliori prodotti, in questo campo, delle altre nazioni, ponendosi infine al lavoro aiutati da tutte le precedenti esperienze. E gli insegnamenti del Festival potranno non esser stati vani. Quello che è forse stato il suo lato piú interessante è l'averci mostrato i vari modi coi quali si è cercato, o non si è cercato, di affrontare e risolvere i complessi problemi della cinematografia per ragazzi. Problemi che avrebbero potuto venir discussi in modo piú esauriente dal Congresso dell'O.C.I.C., tenutosi a conclusione del festival, che si è invece preoccupato soprattutto di questioni, pure importanti, ma di ordine pratico, quali lo scambio internazionale dei film. E una delle conclusioni che avrebbe potuto balzar fuori evidente è che i film, come è logico, riflettono oggi tutte le insufficienze e debolezze della letteratura infantile. Infatti il cinema inglese che s'è mantenuto al livello piú dignitoso, ricorda nei casi migliori uno stile Verne, mentre spesso scende al livello dei romanzi di Salgari. Cosí pure un passo indietro ci fa fare la natura complessa delle fiabe: fiabe che, come tutti sanno, sono, nella loro forma originale, quanto di meno adatto si possa immaginare per i bambini, cariche di orrori, di crudeltà, di terrori preistorici, di lotte e di egoismi spietati. E, piú ancora che le loro riduzioni letterarie, i film da esse ispirate risentono di questo compromesso e di questa impostazione inadatta: gli esempi tedeschi ce lo suggeriscono, *Fleur de fougère* ci dà la conferma più evidente. Unico rimedio in questo campo consiste, come accade nei film cecoslovacchi, nel rifarsi strettamente alla tradizione nazionale, al patrimonio primitivo della cultura popolare. Infine al gradino piú basso dell'attuale letteratura per ragazzi, il « fumetto », corrisponde il tipo di film meno adatto, e cioè il « western » o le sue scimmiottature (vedi *Il piccolo sceriffo*). La preoccupazione fondamentale invece, per chi s'impegna in un film per ragazzi, dovrebbe essere il mantenersi vicino ai problemi scolastici o sociali della realtà in cui i ragazzi vivono, o, nel caso dei piú piccoli, il rivolgere l'attenzione alla natura, e non solo nei suoi aspetti piú inusuali ed esotici (quali i canguri o lo sviluppo di una pianta nel quale campo fortunatamente oggi si sono già raggiunti risultati positivi, ma alla natura nei suoi aspetti piú comuni e familiari ai ragazzi, cercando di spiegarne lo spirito e le leggi, come in fondo tenta modestamente di fare *Hanen der ikke wille gale*. Ed è forse per aver trascurato, da parte di quanti hanno presentato i film a questo festival, questo punto fondamentale che non abbiamo potuto avere la gioia di applaudire un film che ci offrisse un ricco insegnamento di vita come il capolavoro *Biancheggia una vela solitaria*, o l'aderenza alla psicologia infantile dell'opera della Sonika Bo *Zanzabelle à Paris*, o ancora la delicata poesia, al tempo stesso popolare e primitiva, dei pupazzi di Trnka.

PAOLO GOBETTI

UNA REVISIONE DI VIDOR

LA X MOSTRA aveva scordato l'abitudine, introdotta nelle precedenti edizioni del dopoguerra, di dare vita, lateralmente alla proiezione dei film in concorso, ad alcuni spettacoli retrospettivi, possibilmente inquadrati in un certo ordine, tali cioè da costituire uno o piú « personali » di determinati registi. Che quella fosse un'abitudine ottima, sentita come indispensabile da un numero non indifferente di spettatori, è stato dimostrato dalla necessità di un'immediata sua ripresa; che poi codesta ripresa abbia rivelato troppe insufficienze, fa parte di un altro discorso, fuori comunque dei limiti che ora ci siamo proposti. Lo spettacolo retrospettivo è divenuto necessario e tempestivo soprattutto in questo dopoguerra. A cinquant'anni dalla nascita del cinema, molti hanno sentito l'insufficienza delle vecchie sue cronistorie, la necessità di approfondirle criticamente, alla luce di una piú matura conoscenza e di una piú elastica comprensione dei mutevoli ed evolventi valori cinematografici. Di ciò s'è accorto chiunque si sia in questi anni attivamente occupato dei circoli del cinema; s'è accorto ad esempio che il valore critico di certe cronistorie o storie era spesso assai relativo, che sovente la compilazione di una "fiche" di notizie critiche oltre che storiche era possibile soltanto "a posteriori", dopo cioè che la visione del film da analizzare avesse avuto luogo e portato a una discussione dei suoi valori, tale da esigere una revisione dei precedenti giudizi. L'attività retrospettiva dei circoli, assieme a quella dei festival, ha quindi creato l'esigenza di una storia riveduta e corretta, dai giudizi meno generici, capace di distinguere il valore assoluto di un film dalla positiva influenza che per determinate circostanze esso aveva potuto esercitare all'epoca della sua prima uscita. Altrettanto è valso per alcune riedizioni volute dal normale noleggio: or non è molto, ad esempio, ci siamo accorti che *The Informer* (« Il traditore », 1935), rimasto a lungo nella nostra memoria come uno dei film che piú erano riusciti ad entusiasmarci, non è nemmeno il migliore film di John Ford e, d'altro canto, che *Viva Villa* (1934) non va liquidato, come le storie finora hanno fatto, con una semplice citazione. (Nelle cronistorie in ispecie la quantità di righe spese per ciascun film assumono il valore indicativo in un giudizio critico). Molte errate valutazioni si dovettero a fattori sentimentali, all'improvviso apparire di valori cinematografici, che a un dipresso potevano chiamarsi "violenti", nel confronto colla "grigia" produzione d'ogni giorno; dipesero dalla lettura affrettata dei testi teorici e dalla falsa convinzione della loro immutabilità. (E' facile concludere, per esempio, sulla base di certe antiche affermazioni sul "cinema cinematografico", che l'opera attuale piú significativa, piú "pura", sarebbe probabilmente *Donne senza nome* di Radványi!). Peso non indifferente hanno inoltre la tesi sociale, il vigore propogandistico dei film, la loro enorme influenza sul costume e sull'opinione pubblica, superiore a qualsiasi altro mezzo di comunicazione, spettacolare o no, come frattanto è stato scientificamente dedotto ed esposto in volumi consacrati all'argomento. Ecco quindi perché il ripristino delle retrospettive ha di nuovo rialzato tono e interesse della Mostra, che torna cosí ad assolvere uno dei suoi compiti principali. In effetti, per motivi talvolta indipendenti dalla volontà degli organizzatori, le retrospettive non hanno raggiunto gli obiettivi prefissi. All'infuori della "personale" di Carné, abbastanza completa, le altre due sono state del tutto insufficienti, non permettendo la lettura di uno o due "documenti" di stendere il bilancio, di tracciare il grafico evolutivo di un Vidor e di una Garbo.

Particolare interesse avrebbe destato una "personale" completa di King Vidor — completa, s'intende, delle sole sue opere impegnative, facilmente individuabili nella struttura di Hollywood, — regista, che cogli ultimi suoi film ha contribuito a convincerci dell'utilità di una revisione almeno parziale dei giudizi finora espressi sulle sue qualità e i suoi limiti. Su Vidor infatti c'è oggi una tale disparità di opinione tra lo storico e il critico militante, per cui ogni sistemazione definitiva sul suo conto sembra per il momento di là da venire. A tal proposito si pensi al saggio di Lewis Jacobs, pubblicato su *Bianco e Nero* in occasione della Mostra e che compendia senza notevoli aggiornamenti quanto su Vidor lo storico americano aveva già scritto in *The Rise of American Film*. Ferma restando l'importanza della triade *The Crowd* (« La folla », 1928), *Hallelujah!* (« Alleluja! », 1929) e *Our Daily Bread* (« Nostro pane quotidiano », 1935), cui Jacobs aggiunge il precedente *The Big Parade*, l'autore considera *The Citadel* come « la realizzazione delle promesse da Vidor enunciate negli anni precedenti, il suo capolavoro, capace di influire con forza sui soggetti cinematografici del futuro ». La critica attuale, fra cui quella ufficiale di questa rivista, stima invece *The Citadel* un film inferiore anche a quelle opere che definiscono il cosiddetto "Vidor minore", da *Show People* a *H. M. Pulham Esq.* attraverso *Billy the Kid, Street Scene, The Champ, The Wedding Night, The Texas Rangers* e *Stella Dallas*. Ma c'è di piú: la visione di un film impegnativo quale il suo ultimo *The Foutainhead*, ridicolo e ad un tempo inquietante nel suo assunto, ci ha reso curiosi di stabilire se l'assurda tematica di questo film sia frutto di un improvviso passeggero smarrimento e non piuttosto il logico corollario dei suoi motivi precedenti, che si condensano nella costante, « il conflitto fra l'individuo e la collettività che lo circonda ». Naturalmente gli interrogativi sono rimasti tali, in quanto non è bastata la proiezione di una copia incompleta, sciupata e corretta a modo suo di *Hallelujah!* e di quella originale di *Our Daily Bread* per dare loro delle risposte esaurienti. Dovremo pertanto limitarci a riesaminare i due film presentati o, per essere piú esatti, il solo *Our Daily Bread*, rimandando a miglior epoca una definitiva sistemazione dell'opera totale di Vidor e una precisazione dei limiti entro cui egli si muove. E' inutile addentrarci in un esame completo di *Hallelujah!*. Cosí come esso è stato proiettato, in un controtipo mancante di qualche parte significativa — il battesimo nel fiume, per esempio — e con le didascalie aggiunte come nei film muti, nulla possiamo dire del ritmo complessivo della opera e della sua drammaticità: il racconto è troppo spesso e arbitrariamente spezzato per poterlo in qualche maniera giudicare (1). Qualcosa comunque ci resta da dire sulla sua sostanza, che anche da una copia cosí alterata traspare. *Hallelujah!* è il film dei negri per eccellenza; dei negri però Vidor ci dà una descrizione limitata a certe categorie subalterne; quelli delle piantagioni di cotone, fanciulloni retrogradi, per cui

Da « Hallelujah! » (1929), uno dei due film retrospettivi di Vidor presentati a Venezia.

Da « Our Daily Bread » (« Nostro pane quotidiano », 1935), l'altro film esposto di King Vidor.

gioco, esasperazione sessuale e fanatismo religioso formano ancora un complesso indifferenziato, che di tanto in tanto s'esprime in un delirio ritmico e canoro. Descrizione priva di astio la sua e nemmeno ironica: una brillante, succosa, fantasiosa inchiesta, ma come spesso accade a codesto genere di inchieste, affrettata e superficiale. Vidor si è perso dietro i facili richiami poetici di certi usi e costumi, non penetrando oltre la loro pittoresca superficie; non ha intrapreso una seria ricerca etnologica, non ha previsto le possibilità di un'evoluzione verso forme piú elaborate di civiltà, soprattutto non ha visto gli ostacoli che a codesta evoluzione si oppongono. Ci sembra che Vidor con questo film non sia stato mosso da una esigenza sentita di studiare a fondo e nella loro totalità i problemi di una razza infelice; la sua è stata piuttosto un'istanza di indole musicale come di colui che si bea dinanzi all'orecchiabile motivo di uno "spiritual" e che in questo motivo ritiene esaurita la realtà e, di riflesso, la poesia negra. Non riteniamo probabile, quantunque ci manchino dei dati in proposito, che il film abbia avuto qualche noia, uscendo nelle sale del Sud.

Un discorso piú esauriente è possibile con *Our Daily Bread*, veduto nell'edizione originale, inviata a Venezia dallo stesso autore. Anzitutto il film ha avuto un rilevante successo di pubblico, e ciò dimostra che sarebbe passibile di un ulteriore sfruttamento commerciale. Premettiamo questo particolare che può sembrare ed è anche futile, per sgombrare immediatamente il terreno dal malinteso che spesso sorge, quando a un film si attribuisce il magico potere di "resistere al tempo". Resistere al tempo non vuol dire ancora essere valido sul piano artistico, e *Our Daily Bread* potrebbe magari resistere al tempo — e in parte lo fa — come certi romanzi d'appendice, di cui varie generazioni di lettori si tramandano di padre in figlio le emozioni. Ma *Our Daily Bread* è, nelle intenzioni e "superficialmente" nella realizzazione, opera di grande ambizione, un film che Vidor ha voluto dirigere fuori di Hollywood, divenendo il produttore di se stesso. Il tema s'allaccia ad una questione di attualità: la crisi finanziaria che sconvolge la vita economica e sociale degli Stati Uniti negli anni intorno al 1934. Vidor vede la soluzione del problema in un "sano ritorno alla terra": una meticolosa coltivazione del suolo avrebbe il potere di eliminare la disoccupazione. Vidor ci mostra una giovane e squattrinata coppia di sposi, che va ad accupare una "farm" abbandonata. Non bastando le loro sole braccia, essi raccolgono un buon numero di disoccupati della città e formano una sorta di cooperativa. Codesta comunità eterogenea resisterà a tutte le insidie: la vendita all'asta del terreno, che con la forza viene contenuta in prezzi irrisorii; la donna-vampiro, che invano tenta di strappare alla cooperativa il suo capo, agitandogli dinanzi agli occhi il miraggio di una vita ricca di piaceri cittadini; la siccità, che rischia di distruggere il raccolto e viene debellata dai muscoli gagliardi di quei contadini improvvisati, capaci di costruire un canale d'irrigazione mediante uno sforzo rapido, quasi sovrumano. Il film si chiude con quest'orgia d'acqua, di vanghe, di picconi e sudore, con quest'epopea di sapore sportivo, tipica di un paese ove gesta e reazioni assumono spesso la forma di un enfiato e chiassoso agonismo. Vidor in questo, come pure in altri film, racconta la sua storia in modo vivo e sintetico. Il finale inoltre avrà sempre diritto di rimanere nel novero delle sequenze celebri. Ma non basta possedere una notevole capacità di sintesi, non basta sapere ad un certo punto creare, mediante un montaggio abilissimo, un crescendo trascinante che riesce a strappare l'applauso di mano al piú cauto degli spettatori. Non bastano questi elementi favorevoli a cancellare gli altri, e sono molti, che pesano a sfavore del film: la generale superficialità, l'impostazione falsa di certi problemi, la rettorica del lavoro, cosí evidente in quell'immagine marionettistica delle donne che cuciono freneticamente a macchina, l'ingenuo modo di concepire la diversa moralità di due tipi di musiche — il jazz, espressione della libidine cittadina, il "folksong", specchio invece della sana vita campestre —, l'incredibile maniera con cui è trattato l'argomento dell'autogoverno in seno alla cooperativa, quando la comunità elegge il suo "capo". E' stato questo particolare che ha fruttato a *Our Daily Bread*, oltre alla medaglia d'oro della Società delle Nazioni, una menzione speciale da parte del governo nazista. Non è il caso per questo di vedere in Vidor un possibile seguace di Rosemberg o di Wagner, anche se la teoria del "dittatore-eroe", del "dittatore buono, che il popolo esprime dal suo seno", la si può trovare di frequente nelle pagine di *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, anche se i metodi elettorali di codesta comunità americana assomigliano a quelli delle primitive tribú sassoni. E' evidente che Vidor non sa nulla della "rivoluzione mondiale della razza"; egli si basa soltanto sul suo frettoloso buon senso. Ma il buon senso non basta nemmeno a creare una piccola cooperativa. Nel corso del racconto, Vidor, suo malgrado, è passato vicino alla critica del sistema di governo instaurato dalla cooperativa, quando l'arrivo di una donna-vampiro è sufficiente per fare perdere la testa al capo, che finisce quasi per abbandonare la "farm", lasciandola senza guida in un momento critico della sua esistenza, nel pieno della siccità. Ma Vidor non coglie la facilissima occasione e continua a modo suo, attratto dal miraggio di quel gran finale. In *Our Daily Bread*, le eccezionali qualità cinematografiche — nel senso bruto della parola — del regista, non si abbinano ad una parallela, seria elaborazione del contenuto. Non è quindi l' "opera che segna una tappa nella storia del cinema" e nemmeno si può equivocare sulla pretesa sua epicità. Vidor non ha il diritto quindi di giungere a conclusioni elementari. L'ingenuità del suo dialogo non è volontaria, né avrebbe diritto di esserlo. *Our Daily Bread* è un tipico esempio — forse uno degli ultimi — di quella infanzia entusiasta del cinema, riuscita a sopravvivere anche quando altri avevano raggiunto la maturità, costituente una sorta di limbo artistico, di "arte cinematografica in sottordine", a metà strada fra l'opera compiutamente artistica e quella di artigianato.

Non abbiamo visto *The Crowd* e sarebbe quindi disonesto volerlo in qualche modo classificare: a rigor di logica comunque, anche quel film dovrebbe suppergiú pervenire agli stessi limiti, che sono propri di Vidor, non di una sua singola opera. Del resto, vi sono documenti storici abbastanza autorevoli che convalidano la nostra tesi (2). I sintomi di una effettiva maturazione di Vidor li abbiamo scoperti in una delle sue opere minori, in quel *H. M. Pulham Esq.*, ove il regista ha dimostrato una insospettata sottigliezza nel condurre l'analisi psicologica dei personaggi. Questi germi, purtroppo, non si sono sviluppati nei film successivi, nei quali è giunto a quella che si suole chiamare "la sua tragica Eboli": ai balzi felini, cioè, degli amanti di *Duel in the Sun* e di *The Fountainhead*, ai colori-simbolo usati con gusto grossolano, a un dannunzianesimo tanto piú grave in quanto ritardato di mezzo secolo. Probabilmente il suo compito s'è già esaurito e Vidor negli anni futuri verrà cosí ad assumere la melanconica figura del sopravvissuto.

CALLISTO COSULICH

---

(1) E' corsa voce che nella copia di *Hallelujah!* presentata, il montaggio non sia di Vidor, bensí degli allievi del Centro Sperimentale, i quali l'avevano a suo tempo disfatta e rifatta a scopo didattico. Come riportiamo questa voce, cosí ci auguriamo che essa possa venire smentita.

(2) A proposito del film, scrive Paul Rotha in *The Film Till Now* (pag. 190): « *The Crowd* non era unitario. Gli interessi [del regista] erano divisi e suddivisi invece di essere collegati in un forte complesso filmico come in *Der letzte Mensch* [il film di Murnau che invece raggiunge la maturità] ».

CARNÉ ALLA PROVA DEL TEMPO

L'OPERA di Carné viene ultima in ordine di tempo fra quelle che ormai, nella storia del film, possono dirsi in certo senso in definitivo possesso di una loro fisionomia. Per essa quindi ci si può oggi astrarre da quelle che costituiscono, nelle figure antecedenti di registi, le imperfezioni e le manchevolezze del mezzo tecnico. Non restano difficoltà da superare, squilibrii di gusto, carenze da attribuirsi ad una situazione ancora primitiva anziché alla debolezza dell'immaginazione rievocatrice. Sembrerebbe quindi la piú suscettibile di risolvere l' interrogativo che l' arte cinematografica ancora oggi lascia in sospeso: esercita quest'ultima arte un compito attivo di indagine e di determinazioni al pari delle altre arti, oppure la sua natura di spettacolo assai largamente diffondibile, le impedisce di agire per proprio conto, la costringe a muoversi sotto l'influsso di altre maggiori espressioni culturali, quando non è riflesso immediato, inconscio, di stati d'animo collettivi, di psicologie che hanno una portata storica? Carné dispone di una esperienza culturale formatasi gradualmente ma con armonia, in un ambito dove agivano quelle tradizioni che possono senz'altro dirsi, fra le recenti, destinate ad impersonare il destino della nostra civiltà. Non proviene da altre attività artistiche tendenti a pesare nell'esplicazione di quella cinematografica, ed ha dietro le spalle, nel suo paese e nella produzione in cui il suo lavoro interviene, vaste esperienze attraverso le quali era stato possibile individuare i mezzi di convincimento e di commozione, le forme e le penetrazioni, attraverso di cui si riusciva ad agire nel pubblico: da Lumière a Méliès, da Delluc a Feuillade, da Marcel l'Herbier ad Abel Gance, da Jacques Feyder a Clair, a Renoir, a Duvivier. Numerosi quindi i fattori positivi che sembravano consentirgli di esprimere, a corollario del mezzo secolo di cinema, l'esigenza che può dirsi finale e decisiva in ogni opera: mettere a nudo i nodi critici in cui l'epoca pone le sue risoluzioni storiche, nelle coscienze individuali come nei gesti collettivi: indicare il passo da compiere, la natura e il senso dell'azione necessaria. Ma a tutto ciò si oppone, e ne annulla le possibilità concrete, un nuovo rapporto di forza instaurato tra gli stati, un nuovo equilibrio fra i popoli, una diversa distribuzione della facoltà di suscitare energie vitali. Il paese di Carné ha perso l'iniziativa. Non domina piú la situazione. Lo sovrastano nuovi continenti. Si hanno nuove forme di vita, pari per genuinità e schiettezza di linfa vitale, a quelle che la Francia aveva suscitato nei secoli antecedenti. Un corso storico giungeva al suo tramonto (mentre sorge un nuovo corso).

Personale di Carné. Françoise Rosay e Jean-Louis Barrault in «Drôle de drame», del 1937.

Carné si trova nel punto dove la parabola inizia a discendere. Ecco quindi che i beni del passato, le stesse espressioni di pensiero e di vita tra cui si trova circondato all'inizio del suo cammino, agiscono su di lui soltanto per suscitarne la nostalgia, per ammorbidirne la tristezza. Egli ne fa uso nella luce smorzata di un sole cadente, in una prospettiva che alterna il senso amaro del destino alle prove piú spente del sentimento, verso la rinuncia. In queste situazioni appare caratteristico che a un primo impulso di sincerità, ad una prima accettazione della realtà nella sua crudezza, accettazione che confina con l'amore, corrisponda poi, nell' andare degli anni e nell'appesantirsi della stanchezza (di ciò che lo circonda: destinato, com'è umano, a percorrere le fasi dell'esistenza, verso la morte, negli uomini come nei popoli e nei mondi e segue, un tentativo di rievocare dagli inferi ciò che appartiene alle «neiges d'antan» di rendere «l'hantise» dei suoi fantasmi piú che mai presente, di fissarne per sempre un aspetto sovrano. Eppure, in questo sforzo per resistere al vento del tempo ed alle sciagure che inevitabilmente conduce, si nasconde una sorta di sconfitta. Non si vuol piú ammettere come reale la verità storica, l'appartenenza ad un lento e torbido autunno, si vuol distruggere la realtà stessa, sfuggirle definitivamente, ribellarsi al rullo compressore della storia, infrangere le sue leggi. In effetti si evade, o meglio si tenta di evadere, con mascheramenti che ben presto si rivelano inefficaci. Si instaura la religione delle forme e delle fantasie: con una sontuosità maestosa degli imperi che muoiono. Da *Jenny* (1936), *Quai des brumes, Hôtel du nord, Le jour se lève,* ci si libera con *Les visiteurs du soir* e *Les enfants du Paradis* (1943-45), verso la tensione e l'atmosfera critallizzata del mito. Dopo aver fatto ricorso alla letteratura populista di Prévert, Mac Orlan, Dabit, per comprendere e riflettere le agitazioni soffocate e inconscie nelle classi popolari del suo paese, Carné ha dovuto forzatamente tentare (dinanzi all'animo del pubblico che egli voleva trasportare sulle immagini dello schermo, non si potevano trovare legittime vie d'uscita, non si sapeva aprir bocca ed indicare una luce) di rendere sacri e perfino suscettibili di leggende stendhaliane, gli apporti culturali, di rendere fruttuose le esperienze sentimentali conservate con geloso senso di proprietà. Carné intende tracciare i grandi corsi della «douce France» attraverso lo specchio di personaggi immaginarii, di maschere del sentimento romantico (romantica diviene qualsiasi evocazione del medioevo come portatore ispi-

rato di irrazionale). Non si toccano anche qui il vittorughismo di Aragon, il flusso delle esaltazioni di Claudel, le riflessioni patetiche di Giraudoux? I poemi di Queneau e i romanzi di Audiberti, non appaiono la genesi piú diretta di questo atteggiamento che Carné doveva raccogliere e rendere commovente? Jacques Prévert appartiene alla generazione che seguí immediatamente i fondatori del surrealismo, e si accodò alle loro dimostrazioni: comprese la grandezza del tentativo, assisté al suo inaridimento, e credé di potersene servire per riacquistare una purezza di lineamenti, una felice immediatezza popolare (il movimento in questo senso si trova documentato nelle annate della rivista « Mesures », dal '36 al '40). In realtà le tradizioni popolari nascono in modo spontaneo e anonimo. Chi riconoscendone le basilari posizioni storiche, intende ricrearle, penetrarvi, in realtà coltiva un'astuzia letteraria, che può essere anche convinta e sincera come in *Paroles*, di Jacques Prévert, oppure può servire per riprendere contatto con i fatti reali come tenta Carné con la sua « camera ». Ma resta estranea all'animo popolare.

Come si vede, prima e dopo, Carné è dominato da un atteggiamento che sostanzialmente gli perviene da sollecitazioni culturali, da impulsi in cui l'hanno messo le testimonianze della sua generazione intellettuale: atterrita, cinica, con una nostalgica tenerezza. Quando anche questa generazione si è vista bruciare il passo dagli avvenimenti, la cultura francese ha compiuto con la nuova generazione un ultimo ricorso alla sua lucidità intellettuale per scongiurare le tempeste, per consultare una possibile bussola, per compiere un esame che consenta di tenersi ancora in piedi. Carné di fronte a questo orientamento non sa procedere almeno di conserva. Si muove incertamente senza piú contatto con il movimento degli animi, con le loro esigenze (*Les portes de la nuit, La Marie du Port*) e le loro debolezze. La sua opera, vista ormai a distanza di tempo, non ha quelle facoltà di intervento attivo e originale, nella vita dei popoli che occorrevano. Nella sua prima fase — populista, diciamo — ci sembra voler delineare lo sfaldamento del proletariato francese tra piccola-borghesia e « Tumpenproletariat »: naturalmente lo tocca al margine. Ma sono proprio quei margini che lo hanno indebolito. Forse lo rendono incapace, — sommerso nel mare di masse euro-asiatiche ed americane, ascendenti verso il compito che assegnano loro le nuove terre ricche di humus e di forze naturali, — di scegliersi un proprio destino, costruirsi un proprio strumento ideologico, per raggiungere i suoi scopi. Nella seconda fase, Carné affronta lo spirito della sua nazione, il carattere della sua storia, la espansione degli animi nel corpo del paese, le tragicomiche risoluzioni quotidiane sulla scena delle vicissitudini della vita, nel loro folklore. Carné ha ripercorso le orme del mondo di cui si sente erede e portatore senza guardare innanzi a sé. Perciò il tempo fin d'allora lo ha sconfitto.

VITO PANDOLFI

Personale di Carné. Sopra: *Nicole Courcel e Jean Gabin in « La Marie du port » (1949).* Sotto: *Pierre Renoir in una inquadratura di « Les enfants du Paradis» (« Amanti perduti », 1943-45).*

GARBO: FAVOLA DI UN MITO

LA MOSTRA Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, aveva avuto quest'anno, com'è noto, l'encomiabile idea di organizzare tre "retrospettive personali" di Marcel Carné, King Vidor e Greta Garbo. Essendo purtroppo rimasta incompleta la documentazione dell'attrice svedese (per ragioni che non è il caso di approfondire in questa sede), abbiamo creduto interessante per i lettori di *Cinema*, inserire fra le "retrospettive", tre film della Garbo oggi in Italia difficilmente reperibili, appartenenti al periodo 1932-33, durante il quale appunto il suo prestigio di attrice incominciò ad assumere un peso quanto mai rilevante. I tre film sono stati scelti col criterio di voler dare della Garbo una documentazione non limitata a qualche film di particolare valore, ma di coglierne piuttosto gli aspetti anche negativi in un ben determinato momento, nei cui limiti cronologicamente precisati è quindi anche possibile scorgere le movenze di una certa evoluzione, il compiersi insomma di quel fenomeno cosí tipico nella Garbo, e causa del quale una figura dello schermo riesce a vivere di vita propria e prescindendo talvolta dai personaggi che essa incarna, continua attraverso il tempo a raccontare da sola la favola del proprio "mito".

Il soggetto di *Mata Hari*, scritto appositamente per lo schermo da Leo Birinski (già collaboratore di Dupont in *Variété*, del 1925, e poco appresso autore di un soggetto analogo a quello di *Mata Hari*, sulla vita di Mademoiselle Docteur: *Stamboul Quest*, in italiano *Gli amori di una spia*, con Myrna Loy, del 1934), si imperniava sulla figura della celebre danzatrice fucilata a Parigi nel 1917, della cui biografia ricostruiva arbitrariamente alcuni episodi, in uno stile da "realtà romanzesca". L'implacabile soggettista non seppe rinunciare a nessuna delle tre principali attività attribuite dalla tradizione spicciola a Margherita Geltrude Zelle, nota appunto sotto lo pseudonimo di Mata Hari: la danza (quella ufficiale), l'alcova (quella diciamo ufficiosa) e lo spionaggio (che doveva costarle la vita); ma dimostrò tuttavia, probabilmente per l'autorevole presenza di una "grande amatrice" come la Garbo, una spiccata preferenza per la seconda, alla cui luce, anzi il personaggio, ambiguo e sfuggente nella realtà, riusciva piú facilmente a muoversi sul piano della fantasia. La pubblicità di allora si basò comunque sui principali elementi della ben nota tradizione: ricordiamo ancora la presentazione del film che furbescamente giocava sui tre convenzionali attributi del personaggio: "danzatrice-cortigiana-spia", dando un sintetico quadro di tali contrastanti attitudini, e stuzzicando in tal modo la curiosità del pubblico. La censura italiana non si dimostrò molto tenera nei confronti di un film che di una figura equivoca dalla reputazione alquanto discussa finiva in fondo per fare una specie di martire internazionale, vittima del fatale ingranaggio della guerra e degli intrighi del controspionaggio, e lo sforbiciò abbondantemente, togliendone quasi tutti quei brani nei quali la condiscendenza degli autori gettava un velo sulle caratteristiche meno nobili del personaggio per valorizzarne piuttosto gli aspetti sentimentali e di facile presa sul pubblico, aiutati in tale "riabilitazione" spettacolare dalla suggestione esercitata da un'attrice tanto popolare. La Garbo, all'epoca di *Mata Hari*, aveva già affrontato il parlato con *Anna Christie* (1930), tratto dal dramma di O'Neill, *Romance* (« Romanzo », 1930), basato su una commedia di Edward B. Sheldon, e *Inspiration* (« La modella », 1931), ispirato a *Sapho* di Daudet, tutti e tre presentati da noi in edizione muta con didascalie e sonorizzati, secondo la consuetudine di quegli anni; inoltre con *Susan Lennox, Her Fall and Her Rise* (« Cortigiana », 1931), ricavato da un romanzo di David Graham Phillips, aveva cominciato già a sottoporsi, almeno in Italia, con stoica rassegnazione agli approssimativi doppiaggi. Nonostante tali inevitabili inconvenienti, il suo nome costituiva ormai un richiamo d'eccezione, e il pubblico aspettava incuriosito ogni sua nuova interpretazione, sicuro di ritrovare, come ad un appuntamento con una persona nota, la replica di un medesimo personaggio, non importa sotto quali panni. L'attrice si era dunque specializzata in un certo ruolo, quello cioè della donna perduta e redenta da un nuovo amore finalmente puro e disinteressato, amore al quale bisognava purtroppo alla fine rinunciare, per una fatalità incombente e già annunciata, si sarebbe detto, dalla piega amara della sua bocca, dallo scetticismo con cui ella affrontava ogni nuova esperienza, e dalla struggente malinconia carica di presagi che pareva offuscare i suoi rari momenti di gioia. E il pubblico, ormai affezionato al "tipo", non riusciva a comprendere che era forse solo in quei brevi momenti di piú accorata mestizia, realisticamente espressa in sfumature anche fuggevoli, che la Garbo riuscendo a svincolarsi da un certo apparato divistico che puntava sistematicamente sul "mistero" e sulla "eccezionalità" dei suoi personaggi, dava senza dubbio le prove migliori e crediamo ancor oggi accettabili del suo indiscutibile talento di attrice. Si rammenti ad esempio in *Romance*, che era a quanto ricordiamo, uno fra i piú intelligenti e sfumati film dell'attrice, la scena finale, durante la quale la celebre cantante Rita Cavallini congedava per sempre il pastore innamorato: mentre egli che la venerava come una santa, le baciava un lembo del vestito, la donna aveva all'improvviso un brevissimo sorriso ironico, astuto superamento di una situazione banalmente melodrammatica. *Mata Hari* rimaneva dunque fedele alla falsariga del personaggio suddetto, col quale il pubblico ormai aveva familiarizzato, ma certo, piú di tutti gli altri film della Garbo di quel periodo, minacciava di far cadere nel ridicolo, persino allora, la serietà dell'attrice: si rammenti la danza sacra iniziale, in cui la Garbo in un costume di "bajadera" giavanese (con la caratteristica voce nasale che le veniva allora prestata da Francesca Braggiotti, che pochi anni dopo sarebbe stata "Sofonisba" in *Scipione l'Africano*), invocava perdutamente "Siva", danzando impudicamente intorno al suo simulacro, e strappandosi infine di dosso i già scarsi indumenti. Nei particolari della danza, fotografata fra il lusco e il brusco, al suono ossessionante di cembali nascosti, era possibile individuare, a tratti, il volto tormentato della Garbo, mentre nei campi meno ravvicinati, facevano bella mostra di sé le linee opulente e a dire il vero assai poco "garbesche" di June Knight, la sua controfigura. L'aureola del martirio, affibbiata dagli autori del film a tale Mata Hari a fumetti, spiacque evidentemente ai censori italiani, i quali fra l'altro esclusero dal finale l'intera scena dell'addio fra gli innamorati, nel carcere, durante la quale la donna, attesa dal plotone di esecuzione, pietosamente mentiva di fronte all'amante, un aviatore russo tornato cieco dal fronte: una scena ad effetto, nella quale però a giudicare da alcune fotografie rimaste, la Garbo, quasi priva di trucco, coi capelli tirati e un lungo vestito nero, trovava momenti di grande intensità espressiva. Da ricordare, nel corso del film, la scena d'amore con le sigarette accese nel buio, mentre Mata Hari, che era riuscita a far spegnere il lume dell'icona al suo superstizioso amante, attendeva che i suoi colleghi terminassero di fotografare un certo docu-

Greta Garbo in una inquadratura di «Mata Hari», film diretto da George Fitzmaurice nel 1932.

mento nella stanza accanto; e verso la fine la sequenza durante la quale la spia si accorgeva di essere pedinata da uno zoppo, di cui sullo schermo si vedevano solo le gambe: sequenza costruita con una certa progressione drammatica, e resa ancor piú ossessiva dal rumore di quel piede finto, che pareva scandire implacabilmente la tensione dell'inseguimento. A parte comunque qualche raro tentativo del genere, il film va ricordato quasi unicamente per l'attrice, la quale nonostante il gusto discutibile di alcune acconciature (eppure i costumi erano firmati da Adrian), e la marionettistica impostazione dell'insieme, riusciva a creare intorno al proprio personaggio un'atmosfera improbabile e arcana, dovuta essenzialmente al suo fascino personale.

Se *Mata Hari* era un film decisamente plateale, il successivo, *Grand Hôtel*, diretto da Edmund Goulding, era invece fin troppo pieno di ambizioni artistiche. Tratto dall'omonimo romanzo di Vicky Baum, già ridotto a commedia, era ambientato in un grande albergo berlinese, sul cui sfondo agivano numerosi personaggi, dei quali in sintesi veniva narrata la storia, con una descrizione piuttosto sommaria dei loro caratteri. Il film risultava in sostanza pregevole in senso esteriore, per una sceneggiatura calibrata con precisione, per un ritmo narrativo costante e senza squilibri, e per l'ottima recitazione di tutti gli attori di primo piano; ma purtroppo certi difetti del romanzo venivano ingigantiti dalla riduzione cinematografica, che era tutto sommato superficiale e frettolosa nello stabilire i rapporti fra i vari personaggi, e piuttosto meccanica nelle soluzioni di carattere psicologico. Le vicende dei due gruppi di personaggi principali venivano narrate parallelamente, con qualche breve "intermezzo" descrittivo dell'ambiente (si rammenti, ad esempio, la timida coppia di sposi in viaggio di nozze, che nel finale chiedeva a Jean Hersholt, bonario custode, una camera matrimoniale, mentre Lewis Stone, un vissuto e scettico "maître", concludeva il film rivolgendo al pubblico, come all'inizio, la retorica battuta: "Grand Hôtel... gente che va... gente che viene..."), ambiente genialmente organizzato dalla complessa scenografia di Cedric Gibbons, e che doveva costituire, nelle intenzioni piú che palesi degli autori, un continuo contrasto con la drammaticità degli episodi di primo piano: un grande industriale (Wallace Beery) finiva per ammazzare un modesto impiegato, prossimo a morire (Lionel Barrymore), innamoratosi della stenografa e amante dell'industriale stesso (Joan Crawford); mentre un topo d'albergo (John Barrymore), dopo aver ridato per un attimo a una celebre ballerina al termine della carriera (Greta Garbo) la speranza e l'amore, veniva ucciso dalla polizia. Come si vede, due vicende piuttosto banali, cui però gli interpreti riuscivano a dare credibilità ed interesse: la volgarità di Beery, la spregiudicatezza della Crawford, l'umanità di Lionel Barrymore e le stravaganze di John, e infine l'annoiata indifferenza della Garbo, una "Madame Gruscinskaja" afflitta dall'insonnia (« Neppure col Veronal riesco a dormire! ») e perseguitata dai fischi del pubblico, avevano, grazie soltanto alla spiccata personalità dei protagonisti, una consistenza figurativa che il cinema americano corrente ben di rado riesce oggi a raggiungere. Certi primi piani della ballerina stanca, che dava l'ultimo addio, baciandole, alle scarpette di raso, testimoni dei suoi lontani successi, avevano, per esclusivo merito della Garbo, un loro preciso significato; come certe apparizioni improvvise della "diva" nei corridoi o per le scale, annunciate da un ordine che passava di bocca in bocca ("La macchina di Madame Gruscinskaja!"), potevano sembrare persino emozionanti, ma non tanto per un piú o meno raggiunto effetto espressivo, quanto piuttosto per la "presenza" dell'attrice che conferiva al suo personaggio un prestigio inconfondibile. Raramente la Garbo ha incontrato un personaggio cosí intimamente legato ai suoi pregi e ai suoi difetti, cosí consono ai suoi mezzi di attrice romantica: e la convenzionalità della situazione veniva in fondo annullata da questa miracolosa coincidenza, per cui, pur continuando in un certo senso l'attrice a "rifare se stessa", fi-

La Garbo e Robert Taylor in « Camille » (« Margherita Gauthier », 1936) di George Cukor. Della Garbo è stato esposto a Venezia, e nella edizione italiana, soltanto questo film, insieme con una selezione di « Gösta Berlings saga » (« La leggenda di Gösta Berling », 1923-24) di Stiller. Essendo rimasta del tutto incompleta sugli schermi del Lido la documentazione sulla attrice svedese (e per ragioni che Cinema *ha già riferito), crediamo opportuno pubblicare questo articolo di Montesanti, che analizza tre opere della Garbo appartenenti al periodo 1932-33, durante il quale il prestigio dell'attrice cominciò ad assumere un peso quanto mai rilevante.*

MATA HARI

Regia: George Fitzmaurice - Soggetto originale: Leo Birinski - Sceneggiatura: Leo Birinski e Benjamin Glazer - Interpreti: Greta Garbo, Ramon Novarro, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Karen Morley, Henry C. Gordon. - Produzione: Metro Goldwyn Mayer, 1932.

GRAND HÔTEL

Regia: Edmund Goulding - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Vicky Baum - Sceneggiatura: William A. Drake - Interpreti: Greta Garbo, John Barrymore, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lewis Stone, Jean Hersholt, Rafaela Ottiano. - Produzione: Metro Goldwyn Mayer, 1932.

AS YOU DESIRE ME

Regia: George Fitzmaurice - Soggetto: tratto dal dramma di Luigi Pirandello - Sceneggiatura: Gene Markey - Interpreti: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Erich von Stroheim, Owen Moore, Edda Hopper, Rafaela Ottiano, Alberto Conti, Roland Varno - Produzione: Metro Goldwyn Mayer, 1932.

Greta Garbo con Rafaela Ottiano in una inquadratura di «Grand Hôtel» (1932) di E. Goulding.

niva per costruire una figura coerente, collocata in un mondo individuabile con estrema esattezza.

Da Vicky Baum a Pirandello il passaggio fu certo piuttosto brusco: pure, la capacità della Garbo di assorbire entro la propria personalità i personaggi anche piú diversi all'apparenza, si rivelò stavolta in modo straordinario. Il film che la Metro trasse da *Come tu mi vuoi* di Pirandello nel 1932, (e presentato in Italia nel '33) era squilibrato e raccontato con una certa sciatteria: solo nella prima parte, influenzata forse dalla presenza di von Stroheim, che caratterizzava da par suo, in pochi tratti, l'equivoca figura di Salter, la regía di Fitzmaurice pareva volersi prendere qualche libertà. Ricordiamo a tale proposito la presentazione dell'«Ignota» pirandelliana, fatta all'inizio in modo indiretto, cioè registrando le reazioni del pubblico di un caffè-concerto mentre ella cantava fuori campo con voce rauca: alla fine della canzone si passava improvvisamente sul palcoscenico, ma un importuno calar del sipario sui battimani del pubblico ci nascondeva ancora la canzonettista che stava evidentemente ringraziando, oltre la tenda. Finalmente, dopo un'attesa calcolata e quasi indisponente, illuminata di scorcio da un unico riflettore, appariva in primo piano, pallida e triste la Garbo, col volto alterato da un trucco abbastanza insolito e soprattutto con quell'impagabile ''garçonne'' platinata, astuta stilizzazione della pettinatura del primo dopoguerra. Il ''domino'' nero ideato da Adrian per lei era uno dei costumi piú indovinati che la Garbo avesse finora indossato sullo schermo: e non è da escludere che in tale acconciatura bizzarra delle prime scene entrasse in qualche modo lo zampino di von Stroheim. Comunque le manomissioni al testo di Pirandello, gravissime nel ''lieto fine'', erano già palesi fin dall'inizio, con la soppressione del tipico personaggio della figlia di Salter. Ma l'ubriachezza di Greta Garbo, svagata evocatrice di un passato prossimo sempre diverso nel suo ricordo, amante distratta e passiva fra le mani di un dominatore come von Stroheim, oltre ad essere un pezzo di recitazione divertente e curioso, mi pare si inserisse puntualmente in un'azzeccata traduzione (anche se ritoccata dall'allora vigente Codice Hays) del clima ossessivo del primo atto della commedia. Il resto del film non era purtroppo mantenuto su uno stile altrettanto sorvegliato, nonostante la continua presenza della Garbo: non mancavano ad esempio alla convenzionale ambientazione ''italiana'', il chiaro di luna sul mare e i mandolini, durante il cui imperversare, la Garbo, fotografata in controluce, pronunciava la fatidica battuta destinata a diventare da allora proverbiale: « Mi dài una sigaretta? ». Effettivamente, a parte il doppiaggio dell'edizione italiana che aveva accentuato il tono artificioso della frase incriminata, si era giunti, in *As You Desire Me* a una sorta di elefantíasi del personaggio ''Garbo'': esso pareva doversi muovere ormai in un certo modo che escludeva ogni ragionevole riferimento con la realtà, e, caso isolato nella storia del cinema, col passare del tempo sembrava deciso a riallacciarsi inequivocabilmente al periodo del muto, adeguando persino il tono della voce agli atteggiamenti fuori moda.

Greta Garbo e Roland Varno in « As You Desire Me» («Come tu mi vuoi», 1932) di Fitzmaurice.

Non so quanto fosse cosciente negli autori dei film cui prese parte la Garbo in quel periodo, tale artificiosa impostazione, la cui responsabilità potrebbe farsi risalire allo stesso Stiller, che in *Gösta Berlings Saga* aveva assegnato all'attrice una certa strada: era stato Stiller senza dubbio, ma con altri intenti, a creare in lei quell'indefinibile stilizzazione del gesto e dell'atteggiamento, che rimase sempre da allora una delle caratteristiche peculiari, forse la piú importante, della sua tecnica di attrice. La Contessa Dohna di *Gösta Berlings saga* era una fanciulla malinconica, le cui reazioni si articolavano su un ritmo anti-realistico e parevano derivare, seppure alla lontana, dagli insopportabili squilibri delle attrici italiane (prima fra tutte, la Borelli), le cui fisime e i cui languori si agitavano sotto il segno del dannunzianesimo. La ragione di tale precisa impostazione iniziale, la cui stilizzata ''maniera'' era però vista direi criticamente da Stiller, è da ricercarsi forse nel fatto che il personaggio della Contessa, figlia di madre italiana, doveva conservare rispetto agli altri personaggi, un suo spicco particolare, e apparire circondata da un alone strano ed ''esotico'' che la rendesse indimenticabile nel senso piú proprio e meno retorico della parola. Ed è forse a questa remota ispirazione dannunziana cui non mancò, in seguito un certo ''crepuscolarismo'' di seconda mano (quello per intenderci delle ''rose che non colsi'', delle ''cose che potevano essere e non sono state'') che si può far risalire la genesi di una figura che raggiunse la popolarità proprio con un progressivo aumentare degli elementi piú assurdi di tale impostazione, come si può constatare dai tre film di cui si è parlato. Essi, nella filmografia della Garbo, vengono cronologicamente uno dopo l'altro, e possono venire assunti quali espressioni evidenti di una crisi, avvertita forse dagli stessi produttori, se il film successivo *Queen Christina* (« La Regina Cristina », 1934), venne girato a distanza di piú di un anno, mentre la macchina pubblicitaria escogitata da tempo intorno al nome dell'attrice, subiva alcuni prudenti ritocchi: dal piú assoluto divieto per i giornalisti di intervistare direttamente la misteriosa e scontrosissima svedese, poco mancò si giungesse alle ''conferenze stampa'', e nel lancio del nuovo film si avvertí inoltre il pubblico che la Garbo rideva, senza ritegno né pudori. E, fatto sintomatico, nei doppiaggi delle versioni italiane, da *Queen Christina* in poi, la voce artefatta della Braggiotti che il pubblico delle sale di periferia cominciava spietatamente a ''beccare'', fu sostituita con quella piú giudiziosa e corretta di Tina Lattanzi.

FAUSTO MONTESANTI

DUE RASSEGNE ESPERIMENTO

LA MOSTRA MERCATO

IN MARGINE alla Mostra mercato ci sono alcune osservazioni da fare, che non riguardano il successo, piú o meno rilevante, della manifestazione stessa. L'esito di una Mostra mercato, infatti, si valuta esclusivamente in termini commerciali: partecipazione di noleggiatori ed esercenti, numero e qualità degli affari conclusi eccetera. In questo senso, naturalmente, non ci sentiremmo di azzardare un'opinione qualsiasi, benché sia impressione generale che la Mostra mercato non abbia riscosso un successo travolgente. La frequenza di spettatori alle varie proiezioni, per esempio, è stata piuttosto modesta. Il fenomeno, dovuto alla coincidenza d'orari con gli spettacoli della Mostra vera e propria, si è riscontrato tanto alle proiezioni private che a quelle pubbliche: le quali ultime — tenute al cinema San Marco di Venezia — avrebbero potuto costituire un ottimo banco di prova per i film inediti, se maggiormente propagandate e mantenute a prezzi d'ingresso piú accessibili.

Per quel che riguarda le partecipazioni straniere, va rilevata la defezione degli Stati Uniti, che avevano tuttavia iscritto solo tre film della Columbia, il piú notevole fra i quali pareva essere *Anna Lucasta* di Irving Rapper. La Gran Bretagna ha presentato, tra l'altro, *Passport to Pimlico* di Cornelius e *Obsession* di Dmytryk; la Francia *Une si jolie petite plage* di Yves Allégret, *Miquette et sa mère* di Clouzot e *Un homme marche dans la ville* di Pagliero. Il Messico e la Germania erano presenti con parecchi titoli, mentre la Spagna ha proiettato il film a colori *Vèrtigo*, inqualificabile anche su un piano prettamente commerciale. Israele (col mediocre *Out of evil*, presentato anche alla Mostra d'Arte), Belgio, Jugoslavia, Argentina, Egitto e Ceylon hanno completato lo schieramento straniero. Le case italiane hanno presentato, oltre a *La terra trema* (in edizione commerciale) di Visconti, molti film di qualche interesse: fra gli altri, *Senza pietà* di Lattuada, *Proibito rubare* di Comencini, *Sotto il sole di Roma* di Castellani, *Molti sogni per le strade* di Camerini, *E' primavera...* di Castellani, *Daniele Cortis* di Soldati, *Il mulino del Po* di Lattuada, *Donne senza nome* di Radványi, *I fuorilegge* di Vergano e persino un *Bitter Rice*, edizione doppiata di *Riso amaro*. In un primo tempo, vennero annunciati anche gli inediti *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini e *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni: queste due opere, a giudizio dei piú, avrebbero potuto recare nuovi elementi d'interesse nel quadro della partecipazione italiana alla Mostra d'arte, gravemente compromessa dall'assenza — giustificata o quasi — di *Miracolo a Milano* e *Cammino della speranza*. La notifica delle novità di Lattuada ed Antonioni alla Mostra mercato ha fatto scrivere a qualche collega che le opere valide della Mostra d'arte si sarebbero dovute cercare nella sezione commerciale e viceversa: un paradosso, senza dubbio, ma con un fondo inconfutabile di verità. Anche Zampa, del resto, avrebbe preferito partecipare alla mostra maggiore con *Cuori senza frontiere*, film a sfondo pacifista che il suo autore considera (e non sapremmo dargli torto) piú polemico ed impegnativo del discusso *E' piú facile che un cammello...*

La Mostra mercato è stata creata dalla Direzione della Mostra d'arte per rispondere concretamente alle vivaci rimostranze sollevate lo scorso anno dai settori piú consapevoli e qualificati della critica internazionale, riguardo l'ingiustificabile inserzione nel programma veneziano di opere come *The Blue Lagoon* o *La fiamma che non si spegne*. Si è voluto, quest'anno, costituire a fianco della manifestazione artistica, un'esposizione internazionale di prodotti pellicolari a puro carattere commerciale: quasi una valvola di sicurezza per conservare la dignità e la qualità della mostra maggiore, un esito — soprattutto — per i film non meritevoli d'esser presentati in quella sede. Tuttavia opere come *Frauenartz Dr. Praetorius*, *September Affair*, *Dancing Years*, *Sobre las olas*, *La noche del sabado* e l'edizione italiana (col commento musicale rifatto) di *Margherita Gauthier*, non sono apparsi nella cornice della Mostra d'arte. Ripetiamo: non siamo commercianti, non sapremmo dare sulla Mostra mercato un giudizio documentato ed oggettivo. Ma dobbiamo rilevare che l'istituzione della mostra commerciale ha mancato il suo primo scopo: quello di restituire una fisionomia autentica e degna e monda di compromessi alla mostra d'arte. Stabilito un tanto, la concomitanza fra le due manifestazioni veneziane — quella commerciale e quella artistica — appare puramente occasionale, e reciprocamente dannosa perché dispersiva dell'attenzione. Rimane dunque — a Venezia e dintorni — la tanto deprecata confusione delle lingue.

TULLIO KEZICH

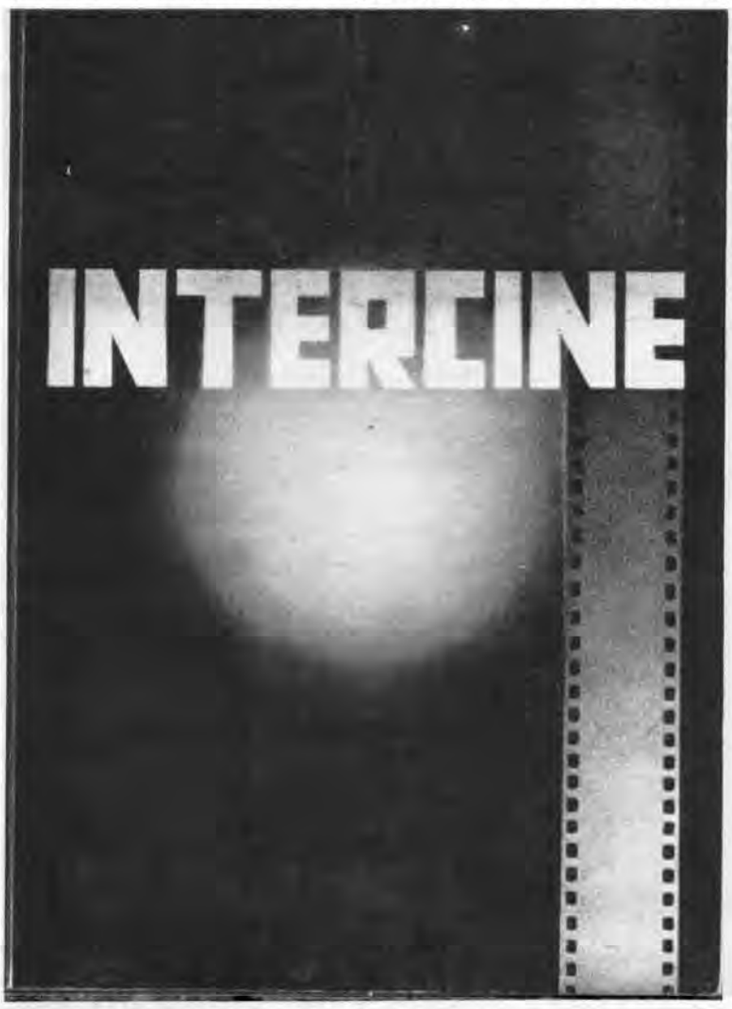
Mostra mercato. Sopra: *da « Nächtwache » di Braun (Germania occ.).* A destra: *Danièle Delorme in « Miquette et sa mère » di Clouzot.*

MOSTRA DEL LIBRO
e del periodico cinematografico

IN MARGINE alle attività dell'XI Mostra e accanto alle manifestazioni di carattere mondano e pubblicitario (che solo l'ottimismo di taluni dirigenti del festival può arrivare a definire di « interesse culturale »), ha avuto luogo quest'anno, per la prima volta a Venezia, una rassegna organica e abbastanza ampia della produzione libraria ed editoriale di argomento cinematografico. La Mostra del libro e del periodico cinematografico è stata inaugurata, in una palazzina che sorge accanto al Palazzo del Cinema del Lido, il 20 agosto. Gli scopi che essa si prefiggeva sono evidenti; ma se le intenzioni che hanno animato gli organizzatori erano lodevoli, e contemplavano una divulgazione dell'editoria cinematografica presso il pubblico presente alla Mostra veneziana, l'organizzazione della rassegna lasciava parecchio a desiderare. Il padiglione sorgeva, è vero, a poche decine di metri di distanza dalla sede in cui si effettuavano le proiezioni, ma i dieci metri equivalevano a cento; infatti tale padiglione era costruito lungo un lato del piazzale che restava completamente fuori mano e a cui il pubblico che si recava alle proiezioni non aveva occasione di accedere. Si aggiunga che, nell'atrio del cinema come nei corridoi, erano totalmente assenti i manifesti che informassero della esistenza della Mostra del libro e del periodico, e si vedrà come una parte notevole dell'utilità della manifestazione rimaneva allo stato potenziale, e non certo per cattiva volontà o per indifferenza del pubblico. Queste le ragioni principali dello scarso successo di pubblico della Mostra del libro e del periodico. Quanto ai non molti che entravano, difficilmente essi avranno tratto dalla visione delle pubblicazioni esposte tutta l'utilità che se ne poteva trarre. Libri e riviste, infatti, erano posti, nella maggior parte dei casi, in armadietti di vetro, che era vietato aprire, mentre quelli che si trovavano all'aria aperta erano inchiodati (con grave deterioramento dei libri stessi) a pannelli di legno, affinché fosse materialmente impossibile prenderli in mano e darvi un'occhiata che andasse oltre le indicazioni — il piú delle volte insufficienti — contenute sulla copertina.

Ma chiudiamo un occhio sui difetti organizzativi, ed esaminiamo criticamente il contenuto della mostra, che è molto interessante e — entro certi limiti — anche esauriente. Tutti i paesi ufficialmente iscritti alla rassegna cinematografica avevano diritto a partecipare alla mostra del libro. Ma in pratica, solo una parte delle nazioni presenti a Venezia avevano inviato i prodotti della loro editoria cinematografica. E qui, francamente, non ci sentiamo di incolpare la direzione del festival, poiché gli inviti certamente erano stati rivolti in tempo, e chi intendeva prendere parte alla rassegna aveva la possibilità materiale di farlo. Le nazioni piú rappresentate erano: l'Italia, la Gran Bretagna, la Francia e, in misura minore, gli Stati Uniti d'America, la Germania e l'Austria, l'Olanda, il Belgio. Assenti, naturalmente, oltre a buona parte dei paesi partecipanti al festival, tutte le nazioni che, per diverse ragioni, non erano presenti al festival stesso. In primo luogo, l'Unione Sovietica, la cui letteratura cinematografica è una delle piú interessanti del mondo. Assenti pure gli Stati dell'Europa orientale, che negli ultimi anni sembra abbiano compiuto passi notevoli in questo campo. Il settore di gran lunga piú interessante della Mostra era quello dedicato alle pubblicazioni librarie. Esso occupava circa i tre quarti dello spazio disponibile, ed era suddiviso in dodici sezioni specializzate, abbraccianti ciascuna un ramo dell'editoria filmica: « sociologia », « tecnica », « industria e commercio », « scienza », « storia », « estetica e critica », « monografie », « scenografie e costumi », « processo di realizzazione », « sceneggiatura », « legislazione » e « varie ». In piú, c'era un intero scaffale costituito da libri prelevati dalla collezione personale di Lo Duca, che è una delle piú complete del suo genere. Tra le pubblicazioni di sociologia, oltre ai due libri, veramente fondamentali, di J. P. Mayer (*Sociology of Film* e *British Cinemas and their Audiences*, il primo edito da Faber & Faber di Londra, il secondo da Dobson, sempre di Londra) figuravano un'interessante pubblicazione dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) intitolata *Les Catholiques parlent du Cinéma* (Editions Universitaires, Paris-Bruxelles, 1948) comprendente scritti di vari critici e saggisti di tendenza cattolica, e il volume

A sinistra: *una copertina di « Intercine », rivista dell'Istituto internazionale per la cinematografia educativa. A questa rivista collaboravano studiosi come Rudolf Arnheim, il quale era titolare della rubrica "Espressione".* A destra: *una vecchia pagina della rivista « Penombra ».*



di Jean Benoit-Lévy basato sugli aspetti morali e sociali del cinematografo (*Les grandes missions du cinéma*, ed. Parizeau, Paris). Piú ampia la selezione delle pubblicazioni di carattere tecnico, riguardanti principalmente problemi di registrazione sonora, di missaggio, di ripresa fotografica e simili. Accanto ai libri italiani, tra cui due editi da « Bianco e Nero » rispettivamente nel 1938 e nel 1939 (Ing. Ernesto Cauda: *Il cinema a colori* e Libero Innamorati-Paolo Uccello: *La registrazione del suono*) faceva spicco una interessante e tipograficamente lussuosa pubblicazione americana: *Paint.ng with Light* di John Alston A.S.C., edita da MacMillan di New York, nella quale l'autore, basandosi sulla sua esperienza di operatore, espone una serie di indicazioni e di consigli pratici sui metodi di illuminazione. La sezione « industria e commercio » era piuttosto esigua quantitativamente. Le due opere più significative esposte erano l'ormai classica *Histoire économique du cinéma* di Peter Bächlin (Nouvelle Edition, Paris, 1946) e un libro inglese: *The Film Industry in Great Britain*, pubblicato a cura della British Film Academy, impostato piú su un piano informativo che su un piano critico e di analisi economica. Due volumi facevano spicco nella sezione della letteratura cinematografica scientifica: *Science in Films*, edito nel 1948 da Sampson, Low & Marston di Londra, a cura di Blowden Lloyd, che raggruppa una serie di saggi di vari autori; e *Le cinéma scientifique français* di P. Thévenard e G. Tassel (con una prefazione di Jean Painlevé) stampato dalle Editions de la Jeune Parque di Parigi. La storia del cinema figurava degnamente alla mostra del libro. Accanto alle opere del Pasinetti, del Rotha, del Margadonna, del Sadoul, era esposto il secondo volume di una pubblicazione destinata a divenire fondamentale per gli studiosi: quella storia del cinema britannico che da alcuni anni va scrivendo Rachael Low, e di cui sono già usciti i primi due volumi (Rachael Low & Roger Manvell, *The History of the British Film*, Vol. I, dalle origini al 1905, e idem, Vol. II, 1906-1914, entrambi editi da Unwin, Allen Ltd. di Londra). Da notare che, dal secondo volume in avanti, la Low non si avvale piú della collaborazione di Manvell.

Se i nomi dei « classici » occupavano il posto d'onore della sezione « critica e estetica » (Barbaro, Pudovkin, Arnheim, Balázs), le opere di maggiore interesse apparivano, anche per la loro novità, il volume di Guido Aristarco ed edito da Bompiani (*L'arte del Film*), in cui sono raggruppati e discussi, preceduti da un'ampia prefazione, saggi critici e teorici dei maggiori studiosi di cinema, e un libro sui rapporti fra Goethe e il cinematografo, nella quale vengono esaminati, sia i possibili avvicinamenti culturali fra l'opera del poeta tedesco e i piú importanti film tedeschi, che i film tratti da opere del Goethe. L'autore è Heinrich Heining, e il libro si intitola: *Goethe und der Film* (Neues Verlag Anstalt, Baden-Baden, 1949). Poco da segnalare tra le pubblicazioni sulla scenografia del film; questa sezione della Mostra sembrava appannaggio di due libri di Edward Carrick (*Art and Design in the British Film*, e *Designing for Films*, quest'ultimo facente parte di una serie di pubblicazioni tecnico-divulgative edite da The Studios Pubblications, di Londra e di New York). I « processi di realizzazione » vengono trattati in pubblicazioni riguardanti le varie fasi della realizzazione filmica: il soggetto, la sceneggiatura, ecc. Appartengono a questo gruppo libri come *Les mille et un métiers du cinéma* di Pierre Leprohon (Les Editions Jacques Melot, Paris 1947), come *Film Script* di Adrian Brunel (Burke Publishing Co., London, 1949). Tra le sceneggiature, vi sono quelle delle Edizioni Poligono, le serie fotografiche dell'Editoriale Domus. Nel settore delle opere legislative, figuravano i vari almanacchi di produzione, piú che opere di legislazione cinematografica vera e propria: Il *Motion Picture Almanach* edito dall'americano Terry Ramsaye, il *Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950* di Alfred Bauer, edito dal Filmblätter Verlag di Berlino (una pubblicazione veramente importante che comprende titoli, "cast" e trama di tutti i film realizzati nell'ultimo ventennio in Germania). Tra le « varie », infine, solo un paio di libri di scarso rilievo, tra cui un libretto pubblicitario americano: *Picture Parade*. La collezione Lo Duca comprendeva pubblicazioni di Méliès, di Canudo, del precursore Jean Marey, di Charles Pathé, di René Buhot. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di opere rare, ma di interesse culturale non molto rilevante: memorie e ricordi, piú che altro, eccettuato forse il libro di Marey (J. M.: *Le Cinématographe*, Gauthier Villars, Paris, 1899).

La mostra del periodico cinematografico, invece, si limitava a esporre le riviste di cinema italiane e straniere. Tra le prime, oltre a *Cinema*, a *Bianco e Nero*, a *Sequenze*, a *Sipario*, e alle riviste informative (*Hollywood, Film, Cineillustrato*) figurano alcuni vecchi esemplari di *Penombra* (raccolta da Aristarco, il quale ha esposto anche opere rare di storia e di estetica), numeri unici (come *Intercine*, numero speciale edito in occasione della Mostra veneziana del 1935) e le riviste tecniche (*Rivista tecnica di cinematografia*). Tra le straniere, oltre ai periodici da tempo scomparsi (*Cinéa-Ciné* di Parigi, *Revue Internationale du Cinéma Educatif*, edito in cinque lingue dalla Società delle Nazioni) quelle ancora esistenti: *L'Ecran Français*, *Cinémonde*, (Francia), *Illustrierte Filmwoche* (Germania), *Filmkunst* (Austria), *Primer Plano* (Spagna), *Variety* e *Hollywood Quarterly* (Stati Uniti), *Sequence*, *Sight and Sound* (Inghilterra).

TOM GRANICH

Una copertina, che risale al gennaio-febbraio 1918, di « Penombra »: vecchia e "autorevole" rivista italiana del cinematografo, i cui esemplari sono oggi difficilmente reperibili.

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - *La casa editrice Poligono, l'unico organismo editoriale che ha realmente considerato il "fatto" cinema come l'occasione per una bella serie di libri (monografie, sceneggiature desunte, storie ecc.) avrebbe — secondo alcune voci che ho raccolto — cessato le sue pubblicazioni. Questo può significare un addio al libro dedicato al vecchio cinema italiano, che M. A. Prolo ha scritto con tanto impegno, un addio (che speriamo si trasformi in un arrivederci) al volume di Aristarco, al volume di Leprohon, all'opera di Moussinac, e a quel saggio sulla «commedia sofisticata» che G. C. Castello aveva in animo di scrivere (molti di voi avran letto il suo interessante saggio sull'argomento, pubblicato in* Bianco e Nero). *La notizia è tristissima, e riesce dolorosa soprattutto per coloro che alla Poligono attingevano edizioni curate da competenti, opere utili per il teorico e per il candido appassionato; e tristissima è anche per i critici che hanno pronti per la stampa i risultati del loro lavoro. «Ma non esistono altre case editrici?» possono domandarmi i lettori. Forse molti editori italiani (vedi Bompiani, ad esempio; e vedi Einaudi) sentono per il cinema un improvviso commovente amore; ma non ospitano ancora una vera collana di studi critici. Rimangono soltanto le edizioni di «Bianco e Nero». Auguriamoci, a mo' di consolazione, che i manoscritti affidati alla defunta Poligono non vadano dispersi e facciamo appello a qualche editore intelligente affinché continui, sia pure con un ridotto ritmo di produzione, la serie della «Biblioteca cinematografica».*

In tema di pubblicazioni, sono in grado di annunciarvi una antologia di saggi dedicati al «Film Western». Uscirà per le edizioni di Sequenze *e la curerà un competente, Tullio Kezich, che già sulle colonne di* Cinema *ha saputo trasmettere ai lettori il suo amore per il Far West, per gli eroi e per i desperados delle Sierre e delle praterie. In* Sequenze *egli pubblicherà un saggio su John Ford, e poiché ho avuto modo di leggere un suo articolo, dedicato al regista, su* Sipario *(n. 50, giugno 1950), approfitto del discorso avviato per indicargli alcune inesattezze. Questo, affinché il suo saggio completo sia «inattaccabile» dal lato documentazione. A proposito di* Three Godfathers, *realizzato da Ford nel* 1948 *e importato in Italia col titolo* In nome di Dio, *Kezich osserva che è basato su un soggetto di Peter B. Kiyne, e aggiunge che già un altro film,* Hell's Heroes, *diretto da William Wyler, anno* 1930, *è ispirato alla stessa "story". Esatto! E per maggior documentazione, aggiungo che la casa produttrice è l'Universal, che il film era già parlato, e che lo sceneggiatore si chiamava Tom Reed. Gli attori erano Charles Bickford, Raymond Hatton, Fred Kohlerw, Fritzi Ridgeway, Maria Alba, Joe de La Cruz, Buck Connors, Walter James. Fin qui, tutto bene. Ma una sera, frugando nelle mie schede, ho trovato questi dati:* Three Bad Man, *regia di John Ford, anno di produzione* 1926, *soggetto e sceneggiatura di Peter B. Kyne. Lo stesso soggettista di* Three Godfathers! *Corro a confrontare con l'utilissima filmografia di Ford apparsa di recente sul settimanale «Hollywood» e scopro che qui invece il soggetto è attribuito a Herman Whittaker. Chi ha ragione? Proseguiamo perché, sempre a proposito di* Three Godfathers, *ho l'asso nella manica e sento che il momento di metterlo sul tappeto è arrivato. Il soggetto di Kyne è stato ancora tirato in ballo, nel* 1936, *per un film intitolato appunto* Three Godfathers, *prodotto dalla M.G.M. (la stessa casa del recente film di Ford) e diretto da Richard Boleslawsky. Gli sceneggiatori erano E. E. Paramore jr. e Manuel Sheff; gli attori: Chester Morris, Lewis Stone, Walter Brennan, Irene Hervey, Roger Imhof, Harvey Clarke, Victor Potel, Willard Robertson, John Sheehan, Robert Livingstone, Sidney Toler. Chiusa la questione Kyne, invito Kezich a prendere mentalmente nota di una correzione al suo citato pezzo su* Sipario. *La sgualdrina di* Long Voyage Home *che rivediamo in* She Wore a Yellow Ribbon *(stavolta, in un ruolo quasi opposto) non è Rafaela Ottiano ma Mildred Natwick.*

Infine; posso sbagliarmi, vado a rischio di fare una orribile figura ma voglio segnalarvi un film che presto raggiungerà gli schermi italiani. Qui assumerà il titolo Non tormentarmi più, *il che è poco incoraggiante, ma l'interesse sta nel nome del regista. Si tratta di quel tal Arch Oboler che s'è fatto una buona fama alla radio americana come scrittore (ricco di fantasia, dicono) e come regista (per nulla inferiore all'Orson Welles dell'invasione dei Marziani). Oboler ha avuto il plauso della critica di New York, nel* 1945, *per un altro suo film,* Bewitched, *considerato coraggioso e intelligente. Aspetto con ansia questo* Non tormentarmi più, *interpretato da John Hodiak, Frances Gifford, George Murphy e Dean Stockwell. Ve lo segnalo, ma esito a raccomandarvelo. In virtù di questo gioco di parole, se alla proiezione il film risulterà brutto e inutile, non mi aspetterò i vostri rimproveri.*

AI REGISTI E AI PRODUTTORI ITALIANI. *(Alludo in particolare agli amici Visconti, De Sica, Rossellini, De Santis, Antonioni, Zampa, Blasetti, Castellani, Comencini, e ai «producers» D'Angelo, Amato, Guarini, Agliani, Forges-Davanzati, De Laurentiis e Giovanni Paolucci). Concedetemi qualche minuto e vi prometto che mai più vi disturberò. Ho una serie di casi da raccontarvi, tutte faccende che riguardano i miei corrispondenti. Tempo fa, ho avuto l'incauta idea di rispondere da queste colonne a un amico che cercava aiuto: «Mi interesserò al caso tuo» e subito i lettori m'hanno aggredito con lettere, richieste di segnalazioni, di raccomandazioni, col racconto della loro vita e con l'elenco delle aspirazioni. Nei giovani italiani dorme il regista o l'attore, come nei giovani inglesi sonnecchia lo scrittore e in quelli americani il cowboy o il pitcher di baseball. Abbiate pazienza, amici di Roma. Leggete con attenzione queste righe, cercate una soluzione. Intanto esorto i lettori ad interrompere questa corrispondenza tipo «ufficio di collocamento». Chiudo qui l'incidente e garantisco il cestino per ogni altro messaggio del genere.*

Consideriamo l'ABBONATO 8731 *di Milano. Ha perduto* 10 *anni sotto le armi, s'è riconciliato con l'arte — al suo ritorno alla vita borghese — impugnando la tavolozza e i pennelli ma, per dirla con le sue parole: «Non riesco a riconoscere in me una personalità spiccata, decisamente indirizzata: sento in me come un vuoto, un perfetto smarrimento, e quindi la necessità di riempire questo vuoto con una realtà fittizia». E' una premessa che può sembrar retorica, ma l'amico ci offre subito la chiave del suo ragionamento. «Se riuscissi a lavorare come attore, questa realtà sarebbe quella dei personaggi che di volta in volta dovrei realizzare in me». E conclude: «Vorrei lavorare per un De Sica; capirlo, seguirlo nello sforzo creativo».*

UN ASPIRANTE *di Genova-Sestri (mi ha mandato anche il vero nome e un paio di foto) dichiara trenta anni di età, una laurea in chimica (come Viazzi), una profonda vocazione per la recitazione e aggiunge: «Ho girato un provino col regista Paolucci. Ora, per consiglio dello stesso Paolucci, vorrei inviarlo a Roma». Spera in una scrittura e nel contempo teme un rifiuto. (Per inciso faccio notare che Paolucci ha scoperto Eleonora Rossi, quella di Altura). «Occorre essere raccomandati» insiste l'amico di Genova-Sestri e chiede una segnalazione ai produttori. Le foto dàn l'idea di una via di mezzo tra Larry Parks e Renato Guttuso.*

La storia di GASPARE CUCCINELLI *di Cinisi (Palermo) è curiosa. Attratto dal teatro sin dall'infanzia, il nostro amico s'è potuto unire ad una compagnia di «guitti» solo dopo aver conseguito la licenza liceale. Ha ballato il tip-tap alternando le danze ai ruoli di attor giovane brillante. (Avanspettacolo: è chiaro). Poi, allo scioglimento della compagnia, ha preso la strada del Continente per entrare in eterogenei complessi della piccola ribalta (che lui fiduciosamente definisce «artistici»). Un provino cinematografico gli ha dato molto coraggio ma nessuna scrittura. E oggi, tornato in Sicilia, medita sui suoi ventisei anni, sulla disoccupazione e sull'orizzonte grigio. Cerca la fiducia di un regista o di un produttore.*

Anche EVIES *di Napoli (terribile pseudonimo; ma i nomi fittizi, in rubriche come questa, sono tabù) ha ventisei anni. Fa il fotografo da otto anni. Dirige un avviato laboratorio. E' entrato nell'ambiente cinematografico locale e dopo vari sforzi ha messo al mondo un documentario che sarà abbinato ad un film dell'Enic. «E' molto bello» dice Evies, sapendo che non metto in dubbio le asserzioni dei miei lettori. Dopo cinquanta righe di interessanti confessioni viene al sodo: «Potresti piazzarmi in qualche modo alle costole di un regista in modo che, entrando a far parte del cinema vivo, io possa prima o poi trovare quella strada che da anni cerco?».*

Più breve è A.R.Z. *di Adria. Vuol lavorare per il cinema e preferirebbe il ramo «montaggio».*

Da Bologna la posta mi recapita l'appello di ERNESTO CIVOLANI *(«figlio di madre vedova, disoccupato») privo di conoscenze a Roma. Mira alla recitazione. «Non abbandonarmi!» supplica. E sempre da Bologna mi scrive una madre (che si firma,* 1902, BOLOGNA). *E' una bella lettera la sua; in essa mi parla di un figlio che ama le arti figurative ma non può iscriversi a nessuna accademia per mancanza di denaro. Questo ragazzo ha studiato sino alla seconda tecnica industriale ma neppure con queste referenze tecniche è riuscito a trovar lavoro. Per il momento — disoccupato — si produce gratis sul palcoscenico; con i dilettanti, immagino. «Nonostante io sia andata poche volte a vederlo recitare — dice la madre — ho notato che l'hanno applaudito molto. Ma non mi fido del mio giudizio perché non ho avuto la fortuna di studiare e sono ignorante. Sono tanto addolorata nel vederlo così sovente triste e nel sentirlo dire: "Se io non posso esprimermi con l'arte non sarò mai felice al mondo". Non è il caso ora di fare una biografia ma della sua vita si potrebbe fare un romanzo. Ha ventidue anni e non ha ancora una posizione. E' come Vallone in* Riso amaro *(sa far tutto e non può far nulla)». Le citazioni e alcune frasi fan pensare che il figlio non sia estraneo alla compilazione della lettera firmata dalla madre. Ma il caso resta pietoso egualmente. La mamma fa appello (fidando nelle qualità del giovane) ai produttori.*

E ai produttori chiede aiuto anche AGOSTINO FOGALE *che abita nei pressi di Vercelli. E' in provincia, quasi solo, con l'amicizia di un professore di liceo (una consuetudine che non può essere definita tale perché i loro incontri sono poco frequenti). Ha scritto al Centro Sperimentale ma non ha ottenuto una risposta soddisfacente. Pensa al cinema, alla recitazione, e dispera, dispera, ucciso dall'isolamento in provincia.*

Questi, amici produttori e registi, sono i casi che Cinema *ha dovuto esaminare. Niente di nuovo, direte voi. Sì, niente di nuovo. Ma qualcosa può maturare in questi individui (tutti i candidati sono uomini, avete fatto caso?), e l'occasione non deve essere perduta. Offrite, vi prego, a questi otto aspiranti una buona chance; potrebbe essere un'ideale mano stesa dai potenti agli umili, un segno di fiducia del cinema italiano nella «Provincia» che troppo spesso si è indotti a trascurare. Io posso far pervenire le vostre risposte agli interessati. Pensateci su: sarei l'uomo più contento del mondo se anche uno solo degli otto lettori trovasse la sua strada a Cinecittà.*

M. USTA (Milano). *No, grazie.*

ENRICA CANEPO BONAZZI (Carini). *Presto, assicura l'autore. Ma — domando io — è davvero così importante?*

IL POSTIGLIONE

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

(Continuazione dalla pag. 138)

farsi al De Robertis di *Uomini sul fondo*. Con *Gone to Earth* (« Tornata alla terra ») Powell e Pressburger tentano invano di costruire un personaggio semplice e nello stesso tempo complesso, legato per la sua natura selvaggia alla terra in cui vive e alla quale ritorna con la morte. Il film, a colori, procede a base di simbolismi di una ingenuità e di un cattivo gusto davvero sconcertanti, come sconcertante è la banalità della trama, tratta da un romanzo della fluviale narratrice Mary Webb. Escluso *Give Us This Day*, presentato ripetiamo fuori concorso, la selezione inglese è stata la peggiore della Mostra; eppure la Gran Bretagna poteva presentare opere interessanti come *Chance of a Lifetime* di Bernard Miles; e *Odette*, diretto da Wilcox e regolarmente notificato, non è poi apparso sugli schermi del Lido, seguendo la stessa sorte del film jugoslavo *Carobni mac* (« Spada magica ») di Stakovic e dell'argentino *Native Son*, regía di Chenal.

Al posto di *Native Son* l'Argentina ha presentato un inclassificabile *Surcos de sangre* di Hugo del Carril, da porre sullo stesso piano dello spagnolo *La noche del sabado*, che porta la firma di Rafael Gil. La Spagna ha inoltre esposto un dilettantesco *Don Juan*, dovuto alla regía di Sáens De Heredia. Dilettanteschi sono anche l'austriaco *Das vierte Gebot* («Il IV comandamento») e il cinese nazionalistico *Il numero uno della schiera celeste*. Il primo, tratto da un lavoro di Anzengruber e diretto dall'anziano e mediocre von Borsody, vuole essere una critica di costumi e di educazioni sbagliate, una condanna delle colpe che hanno certi genitori verso i figli. Il secondo, di Chin Lun Chu, è sulla lotta partigiana cinese durante l'occupazione giapponese. Opera del tutto inutile, anche con la sua sequenza finale ad effetto, appare *Epilog* («Epilogo»), prodotta nella Germania occidentale e diretta da Helmut Käutner su soggetto assurdo di Stemmle, l'autore del neonazista *Berliner Ballade* (« Ballata berlinese »). L'assenza, in *Epilog*, di un contenuto logico testimonia la visione negativa del "motorizzato" regista, il quale ricorre ancora una volta a continui e ingiustificati movimenti di macchina. Tra le opere delle poche e non sempre importanti cinematografie "minori" presenti a Venezia, un posto a parte meritano *Rosauro Castro* di Roberto Gavaldon e *Bara en mor* (« Soltanto una madre ») di Alf Sjöberg. Pur nel suo schematismo, la prima è l'unica pellicola messicana di un certo rilievo esposta: di *El hombre sin rostro* (« L'uomo senza volto ») abbiamo già detto in altro ragguaglio: *Sobre las olas* (« Sulle onde ») di Rodriguez è degna di un deteriore Gallone; eppure il Messico ha prodotto questo anno opere molto interessanti, come *Los olvidador* di Buñuel, *Tierra baja* di Zaconas e altre. *Rosauro Castro* narra la storia di un piccolo signorotto che domina con la forza e con il terrore un modesto villaggio, e alla fine viene ucciso. Il rapporto sentimentale del protagonista con il figlio bambino, che spesso cavalca col padre lo stesso cavallo, tenendo in braccio il fucile, è la cosa psicologicamente piú riuscita del film, il quale trova i momenti migliori anche nelle sequenze del funerale di Pedro Cardoza (l'avversario politico del piccolo feudatario) e della maledizione che la madre di questi lancia a Rosauro, accusato dell'assassinio. Tale pezzo si basa su una lunga carrellata indietro, che segue il movimento dei due personaggi in campo: la madre dell'ucciso e il presunto uccisore. L'opera, condotta alla maniera del genere "western", è anche ricca di esterni suggestivi: certi particolari ormai consueti non riescono però ad assumere una forza espressiva: si vedano quei manifestini, con il ritratto di Cardoza, che il barbiere adopera per pulire il rasoio. Inoltre il personaggio di Rosauro, interpretato da Armendariz, è visto con simpatia dal regista, la qual cosa toglie al film ogni carattere critico di costume e di denuncia. *Bara en mor* è il dramma di una donna chiusa nella campagna svedese di un secolo fa, quando ancora vigevano le superstizioni e la civiltà dei contadini era arretrata: quando, per esempio, si riteneva scandaloso il bagno di una ragazza nuda (oggi una tal cosa è, invece, consueta e normale nei paesi nordici). Da uno di questi bagni prende l'avvio il film, la storia della protagonista: mancata sposa e mancata amante, ella è soltanto una buona madre. Le psicologie sono delineate spesso con efficacia espressiva, messe come sono in stretto rapporto con una natura personaggio che richiama alla memoria la migliore tradizione del cinema nordico.

Dieci paesi hanno dunque partecipato, con film a soggetto, al Festival di Venezia; pochi invero, ma molte le opere che essi hanno esposto, la maggior parte delle quali poteva figurare, piú o meno degnamente come abbiamo visto, alla Mostra mercato. Si aggiunga, a tutto questo, l'accennata tendenza che ha informato la rassegna, la qual cosa ha limitato tra l'altro la libertà e l'obbiettività: elementi necessari per infrangere le barriere politiche e per la buona riuscita di ogni manifestazione che voglia essere su un piano veramente artistico o comunque di cultura.

GUIDO ARISTARCO

Venezia: Pierre Fresnay e Andrée Clément in "Dieu a besoin des hommes" di Delannoy.