

CENTENA

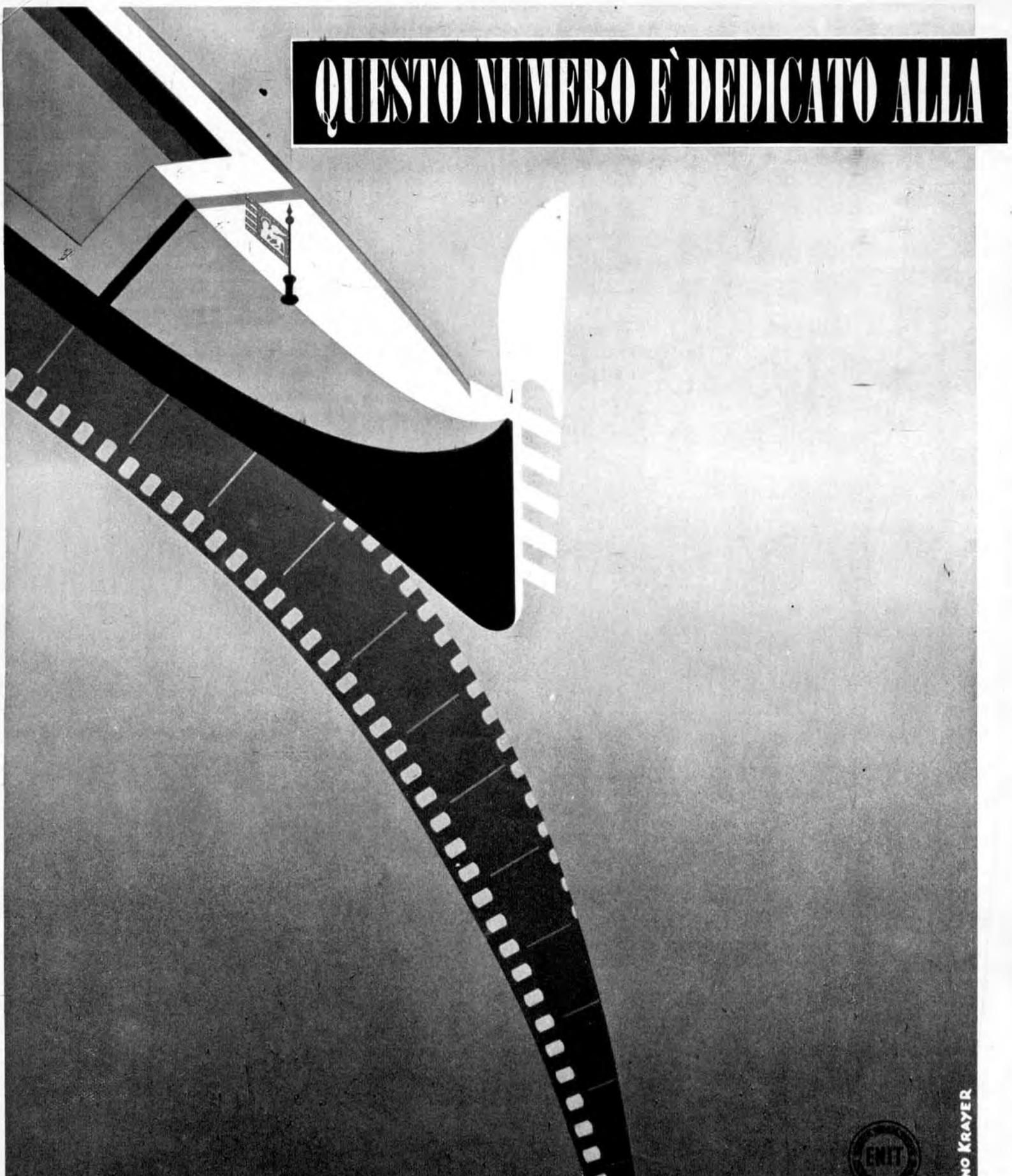


SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 69

NUOVA SERIE - 1 SETTEMBRE 1951

QUESTO NUMERO È DEDICATO ALLA



**XII^A MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA**
AGOSTO - SETTEMBRE 1951



GINO KRAYER

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VII

FASCICOLO 69

Anno IV - 1
Settembre 1951

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira 90

VENEZIA 1951

B.
Buone opere, non opere buone 93

GUIDO ARISTARCO
Premessa 94

LO DUCA
La selezione francese.
Un parroco tra peccatori 97

FRANCIS KOVAL
La selezione inglese.
Gli indipendenti all'avanguardia 99

GIORGIO N. FENIN
La selezione americana.
Violenza e pretese sociali 102

LUIGI PESTALOZZA
Il console Menotti con un falso medium 103

DOMENICO MECCOLI
La selezione italiana.
Alla scoperta delle città 104

MARIO VERDONE
I festival minori.
I bambini e i cortometraggi prima dei grandi 106

RENZO RENZI
Il muro del pianto.
Accordo con i quacqueri 108

ORESTE DEL BUONO
Il loro trono 108

ROBERTO PAOLELLA
Retrospective:
Attori nell'album rilegato in pelle 110

GIULIO CESARE CASTELLO
*Dopo il diluvio
non sempre ci fu il sereno* 114

●
LUIGI CHIARINI
Pane al pane 117

CORRADO TERZI e E. P.
Biblioteca 118

Circoli del cinema 119

IL POSTIGLIONE
La diligenza 120

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-500/63 - 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'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100, estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Cosetta Greco in "La città si difende", film diretto da P. Gornal.



Kim Hunter e Vivien Leigh in *A Streetcar Named Desire*: film diretto da Elia Kazan, e tratto da Williams, che gli U.S.A. presentano a Venezia.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: O. K. Nerone! (Theodoli - I. C. S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Gino Cervi, Silvana Pampanini, Carlo Campanini, Jackie Frost; Mandrasce!, l'uomo del mistero (Generalcine), regista Enzo Trapani, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, Virgilio Riento, Kiki Urbani, con la partecipazione del Quartetto Cetra; Il bel Tevere d'oro (Società Italiana Film), regista D. A. Flamza, interpreti Isa Barzizza, Lida Baarova, Luigi Cimara, Giuseppe Porrelli, Franco Coop, con la partecipazione di Dado Ruspoli, Biagne De Fawes, Mario Caracciolo di Melito, Umberto Serlupi, Claudia Manganella, Nicoletta Giunti, Paolo Notarbartolo di Villarosa, Piccio Gnoli, Fabrizio D'Ecrivain, Raimondo Moncada, Guido Cavalcanti, Rossana Di Napoli ed altri esponenti dell'aristocrazia romana.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Due soldi di speranza (Ghenzi-Universalcine), regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore; Umberto D. (Amato-Rizzoli), regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio; Messalina (Gallone-Filmsonor), regista Carmine Gallone, interpreti principali: Maria Félix, Georges Marchal, Jean Tissier, Carlo Ninchi, Delia Scala, Memo Benassi, Erno Crisa; Cameriera bella presenza offresi... (Cines), regista Giorgio Pastina, interpreti Elsa Merlini, Vittorio De Si-

ca, Isa Miranda, Aldo Fabrizi, Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Gino Cervi, Enrico Viarisio, Alberto Sordi, Dina Sassoli, Giulietta Masina, Tamara Lees, Delia Scala, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa; Bellissima (Salvo D'Angelo-CEI-Incom), regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Tina Apicella, Gastone Restelli, Amedeo Nazzari, Walter Chiari, Titina De Filippo, Linda Sini, con la partecipazione di Maria Montez, Alessandro Blasetti, Silvana Pampanini, Massimo Girotti e di altri attori e registi; I figli di nessuno (Labor-Titanus), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Enrica Dyrell, Folco Lulli; Un ladro in paradiso (Amato-Rizzoli), regista Domenico Paoletta, interpreti Nino Taranto, Franco Golisano, Hélène Remy; I due derelitti (Colamonicimontesi), regista Flavio Calzavara, interpreti Lea Padovani, Massimo Serato, Yves Deniaud, Marie Bizet, Antonio Barone, Enzo Cerusico; Filumena Marturano (Arco Film), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Tamara Lees, Tina Pica, Gianni Glori, Aldo Giuffré, Luigi De Filippo; Il ponte della concordia (C.I.F. E.S.), regista Roberto Montero, interpreti Virginia Belmont, Renato Baldini, Leopoldo Valentini, Aldo Silvani, Laura Redi, Sandro Ruffini, Fedele Gentile, Roberto Rizzo; Carne inquieta (Produzione Montesano), regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Marina Berti, Raf Vallone, Clara Calamai; Bellezze a Capri (Egeria Film), regista Adelchi Bianchi, inter-

preti Nando Bruno, Ave Ninchi, Anna Bianchi, Tamara Lees, Armando Francioli, Aroldo Tieri, Carlo Romano, Virgilio Riento, Mario Carotenuto, Alberto Sorrentino, Pamela Palma, Augusto Gannucci, Anna Arena; Ho fatto 13 (La Quercia-Alcione), regista Carletto Manzoni, interpreti Nyta Dover, Lilly Drago, Carlo Crococo, Riccardo Billi, Mario Riva, Edmea Lari, Antonella Lualdi; La vendetta di Aquila Nera (A.P.I.), regista Riccardo Freda, interpreti Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Franca Marzi, Vittorio Sanipoli, Nerio Bernardi, Fausto Guerzoni; La vendetta di una pazza (Romana Film), regista Pino Mercanti, interpreti Lida Baarova, Otello Toso, Mino Doro, Jacqueline Plessis, Margherita Nicosia, Brunella Bovo, Gino Leurini; Cento piccole madri (Italian International Production), regista Giulio Morelli, con la supervisione di Léonide Moguy, interpreti Lia Molteni, Bill Tubbs, Juan De Landa, Antonio Lenzi e Amanda; Menzogna (Bandini-Lux), regista Baccio Bandini, interpreti Umberto Spadaro, Delia Scala, Marco Vicario, Natale Cirino, Andrea Bosic; Mago per forza (Prod. Mambretti), registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Adriano Rimoldi, Franco Volpi, Dorian Grey, Aroldo Tieri, Nino Milano, Vittorio Sanipoli; Gli angeli del quartiere (Drago Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Carla Del Poggio, Elli Parvo, Jacques Sernas, Beniamino Maggio; Il padrone del vapore (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Mattioli, interpreti Mario Riva, Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Gianni Cavallieri; Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Bazzani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Luigi Tosi, John Kitzmiller, Gino Leurini; La ragazza di Trieste (Fono Roma), regista Bernard Borderie, interpreti Carla Del Poggio, Jean Pierre Aumont, Fernand Ledoux, Roldano Lupi, Attilio Dottessio, John Kitzmiller, Gianni Rizzo; The Crimson Pirate (Norma Production - Warner Bros., in Technicolor: in esterni ad Ischia), regista Robert Siodmak, protagonista Burt Lancaster; When in Rome (M.G.M.: in esterni a Roma), regista Clarence Brown, interpreti Van Johnson, Paul Douglas, Charles Fawcett, Dino Nardi, Enzo Fiermonte, Dean Owen, Joseph Calleja, Carlo Rizzo, Piero Pastore, Adriano Ambrogio; La fortuna nel gioco (Junge Film Union, a colori: in esterni a San Remo), regista George Jacoby, interpreti Marika Rokk, Peter Pasetti, Elisabeth Markus, Dort Kreysler.

La Filmstudio...

...una nuova società di produzione di cortometraggi costituita da Maria Luisa Cucchini con la collaborazione di elementi tecnici e artistici di primo piano, ha terminato l'edizione di 600 metri del documentario Miracoli, sul ciclo di trasformazioni chimiche che dalla calce e dal carbone conduce alla produzione del tessuto artificiale. Il documentario, che partecipa alla attuale Mostra di Venezia, han-

no collaborato Gino Marinuzzi jr. per la musica, Ubaldo Marelli per la fotografia; testo e regia di Guido Guerrasio, il quale sta effettuando in questi giorni per la stessa produzione le riprese di 9 T, un documentario sulla Triennale di Milano.

Sono iniziate...

...Le fidanzate di carta... si intitola il documentario che Renzo Renzi sta girando. Lo scenario è di Enzo Biagi e Renzo Renzi, la fotografia di Antonio Sturla; produzione « Columbus Film ». Le fidanzate di carta, esaminando il fenomeno della diffusione delle pin-up girls anche nel nostro paese, intende essere una breve inchiesta su un fatto di costume. Esso si propone di narrare le origini del fenomeno, il suo sviluppo, le sue possibili cause, fornendo appunti per un giudizio.

Una Mostra del film musicale...

...è stata inclusa nella rassegna cinematografica estiva milanese effettuata a totale beneficio dei cosiddetti « martirizzati », delle « stelline » e dei « veggioni », manifestazione organizzata da Adelio Bianchini. Nel programma erano compresi i seguenti film, tutti di carattere musicale: Cenerentola, Casta Diva, Il grande valzer, La forza del destino, Angeli senza paradiso, La vedova allegra e La città del jazz.

Contemporaneamente...

...al III Festival dell'alta moda e del costume nel film, che si terrà a Venezia sotto i comuni auspici del Centro internazionale delle arti e del costume e della Biennale d'arte di Venezia, si svolgerà, sotto il patrocinio del Centro, un Convegno della moda, del cinema e del teatro, con l'appoggio della Direzione generale dello spettacolo e in accordo con la Biennale veneziana. Alla manifestazione hanno aderito l'Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini, l'Associazione generale italiana dello spettacolo e il Centro italiano della moda. I rappresentanti dei tre settori si riuniranno per discutere sul seguente tema: « Rapporti tra moda, cinema e teatro, esaminati sotto l'aspetto artistico, tecnico ed economico, al fine di una reciproca collaborazione e del perfezionamento delle rispettive produzioni ».

Anche il film in rilievo...

...e lo schermo televisivo verranno inclusi nella Mostra della Tecnica cinematografica e fotografica, che come è noto avrà sede nel teatro "Torino-Esposizioni" al Valentino. Un Festival di nuovi film di grande interesse artistico, provenienti principalmente dalla Mostra veneziana, coronerà la manifestazione, alla quale collaborano la Biennale di Venezia, il Centro sperimentale di cinematografia, la Presidenza del Consiglio e Cinecittà.

A Brescia...

...dall'1 al 9 settembre avrà luogo la Quarta Mostra internazionale del cinema a formato ridotto, indetta dall'Associazione italiana per la cinematografia culturale. La Mostra comprenderà quattro settori: I - Concorso internazionale per film appartenenti a dieci categorie; II - Esposizione tecnica della cinematografia; III - Convegni di studio per una sempre più razionale e funzionale

Louis Jouvet nel suo ultimo film: Knochk diretto da Guy Lefranc. Il grande attore del teatro e del cinema francese è morto recentemente.



utilizzazione del mezzo cinematografico nei vari settori della vita moderna, e giornate appositamente dedicate ad attività connesse alla cinematografia; IV - Visite, rassegne e manifestazioni varie, fra cui una rassegna del documentario italiano, proiezioni in anteprima, retrospettive e un Concorso del film pubblicitario. I film partecipanti al Concorso internazionale (e che dovranno essere presentati, tranne casi eccezionali, in formato 16 mm., muti o sonori), verranno suddivisi nelle seguenti categorie: film a soggetto, documentari divulgativi, film didattici, documentari medico-chirurgici, documentari tecnico-scientifici, film turistici e sportivi, film d'avanguardia, film sperimentali, disegni e pupazzi animati, film pubblicitari. Sono infine previsti i seguenti premi: Gran Premio al miglior film, premio al miglior film straniero, premio al miglior film italiano, un premio per ciascuna categoria, e cinque premi a disposizione della giuria.

La vita di Pio X...

...verrà quanto prima realizzata da Umberto Scarpelli, in un film dal titolo *Gli uomini non guardano il cielo*. La sceneggiatura, che è appena terminata, è opera di Margadonna, Duse e Scarpelli, con la collaborazione e la consulenza storica del noto biografo di Pio X, il prof. Eugenio Bacchion.

La lavorazione dell'alluminio...

...dalla bauxite al metallo puro, viene illustrata in modo esauriente da due documentari tecnico-culturali, da poco condotti a termine, per la regia di Sergio Giuliani, il quale si è valso della consulenza tecnica del professor Carlo Panseri. I due documentari, intitolati *Alluminio*, metallo del secolo e *Leghe leggere*, sono stati prodotti dalla Duomo Film, e realizzati con la collaborazione dell'Istituto Sperimentale Metalli Leggeri.

Dorothy Arzner, una delle poche registe del cinema americano: ha diretto diversi film, e si appresta a realizzarne uno con la Crawford.



Sopra: Luis Buñuel (al centro) mentre dirige *Susana*, film messicano. Sotto: Un "si gira" di un altro film messicano, *Monte de piedad*, che è stato diretto da Baker e interpretato dall'attrice Miroslava.

CECOSLOVACCHIA

Fra i più recenti film...

...di ambiente moderno, sulla vita di un paese, è da segnalare *L'allegro duello*, una commedia di ambiente sportivo, diretta da Milos Makovec, da un soggetto di Eva Treybalová, con la quale il regista ha scritto anche la sceneggiatura. Il film è dedicato alla diffusione della cultura fisica in tutte le sue forme, e si propone di esaltare lo spirito di emulazione creato dallo sport: il sogget-



Il nostro Pérsichini con Miroslava, che ha recentemente interpretato *The Brave Bulls*, film di Robert Rossen che si annuncia interessante.



to è imperniato appunto sulla benefica influenza esercitata da una energica e giovane dottoressa fra gli impiegati e gli operai di un grande stabilimento di Praga, i quali a poco a poco, anche i più vecchi, fimscono per dedicare una parte della loro giornata ad un'intensa attività sportiva. Operatore di tale film è Jaro-mir Holpuch, la scenografia è di Karel Tcherny, il commento musicale di Jan Rychlik; ed ecco i nomi degli interpreti principali: Jaroslav Marvan, Vlasta Matulová, Robert Vrchota, Jiri Plachy e Vladimir Re-pa.

«Le api saranno salve»...

...è il titolo di un nuovo film di volgarizzazione scientifica su un'epi-

In un monastero...

...è stato realizzato il film L'homme qui a dit non, imperniato sul personaggio di San Michel Garicoits, patrono della Francia sudoccidentale ed elevato agli altari nel 1947. Il film è stato commissionato da un gruppo di fedeli; ed è interpretato da monaci e padri missionari del convento di Be-tharram, nei Bassi Pirenei.

GRAN BRETAGNA

Un nuovo accordo...

...che avrà la durata di due anni è stato recentemente concluso, in seguito ai negoziati finanziari anglo-americani, relativi al rinnovo degli accordi precedenti fra Stati Uniti e Inghilterra. Secondo un comunicato

inglesi destinati al mercato statunitense. Secondo le dichiarazioni di un delegato degli Stati Uniti, il numero dei film girati in Gran Bretagna con capitali americani, sarà ancora di cinque o sei all'anno. Il nuovo accordo dovrebbe andare in vigore col prossimo 29 settembre, che è la data in cui termina l'accordo precedente...

«The Magic Box»...

...il film realizzato espressamente per il «Festival of Britain», è ormai terminato e verrà presentato in prima mondiale a Londra nel mese di settembre. Tale film, che come è noto è la biografia del pioniere cinematografico inglese William Friese-Greene, è stato prodotto da Ro-

chael Redgrave, Eric Portman, Alec Guinness, Douglas Fairbanks jr., Valerie Hobson, Googie Withers, Kay Walsh e Glynis Johns. Il film è stato realizzato su basi cooperativistiche fra tecnici e attori, il che ha permesso fra l'altro la riunione di un «cast» così imponente.

U.R.S.S.

«I più piccoli»...

...è il titolo di un film attualmente in lavorazione presso lo stabilimento scientifico popolare di Leningrado: tale film, che si propone di seguire, in base alle teorie di Pavlov sui riflessi condizionati, lo sviluppo della coscienza nel fanciullo, dalla nascita fino all'età di sette anni, viene diretto da Isaah Menaker, col quale collabora il soggettoista Gregori Koltunov. Il film viene realizzato con la diretta consulenza dell'Istituto di fisiologia dell'Accademia delle Scienze dell'URSS e dell'Accademia delle Scienze pedagogiche.

Un corso speciale...

...cinematografico, dedicato ai lavoratori dell'agricoltura, è in preparazione o in lavorazione presso lo Stabilimento Scientifico popolare di Leningrado: tale corso, che sarà di grande aiuto per tutti gli agricoltori, si intitola La botanica, e comprenderà una lunga serie di film sulla vita delle piante, per cui l'illustrazione dei processi biologici, anche i più complicati, vengono effettuate delle riprese speciali che permettono di fissare sulla pellicola le varie fasi della vita delle piante. Fra i film in programma quest'anno, inclusi nel corso La botanica, ve n'è uno sulle semine e la loro crescita, uno sulle foglie e la fotosintesi e un altro sui fiori e i frutti.

Sono iniziate le riprese...

...del film agricolo Il fiore di Tian Scan, che viene diretto da Mikhail Gavronski: tale film illustra la coltivazione del caucciù, in Ucraina e nelle altre regioni dell'Unione Sovietica.

U.S.A.

John Fante...

...parteciperà alla sceneggiatura del film di prossima realizzazione Full of Life, tratto dal suo omonimo romanzo: tale precisazione è contenuta nel contratto concluso in questi giorni fra lo scrittore italo-americano e il produttore Stanley Kramer, che ha appunto acquistato i diritti di riduzione cinematografica del romanzo in parola.

Si riparla...

...di un film biografico sulla famosa «platinum blonde» Jean Harlow, (morta nel 1937), da realizzarsi prossimamente: stavolta la notizia sembra avere maggiore consistenza delle precedenti, in quanto, secondo alcuni comunicati, la madre dell'attrice, Jean Bello, ha concesso a Bruck Randall, magnate del tabacco, di raccontare sullo schermo la biografia della propria figlia: la signora Bello che ha già incassato una certa parte del capitale stanziato per il film (si parla di 750.000 dollari già messi da parte dal produttore), si è anche assicurata una partecipazione agli utili, dopo essersi sempre rifiutata, in tutti questi anni, di fare una simile concessione. Sono intanto iniziate le ricerche della protagonista, in tutti gli Stati Uniti.



Heidelberg. Il regista Marcel Carné parla durante la conferenza stampa da lui tenuta al recente Criterium internazionale del cinema. Carné ha presentato ad Heidelberg Juliette ou la clef des songes.

demia che infesta gli alveari, e sui microscopici parassiti che, installandosi negli organi respiratori delle api, ne producono in breve tempo la morte: il film fa conoscere il lavoro del dottor Svoboda e dei suoi collaboratori presso l'Istituto Statale delle Ricerche, illustra i caratteri della epidemia e le proprietà terapeutiche del siero atto a combatterla e spiega in forma attraente, ma rigorosamente scientifica, in che cosa consiste la deleteria attività dell'«Acarapis Woodi», che è il nome del parassita. Il film è stato diretto da Miro Benàt.

FRANCIA

Jean Delannoy...

...dirigerà nei primi mesi del prossimo anno, il film, da tempo annunciato, sulla vita di Martin Lutero. Secondo quanto il regista ha dichiarato ad alcuni giornalisti, Luther sarà il seguito ideale di Dieu a besoin des hommes, e consisterà in un approfondito studio di una crisi morale, la più profonda crisi spirituale anzi, di uno spirito religioso. Il film verrà presentato al Congresso mondiale delle Chiese Luterane, ad Hannover, nel luglio del 1952, e sarà interpretato con ogni probabilità, nel ruolo del protagonista, da Pierre Fresnay.

ufficiale del "Board of Trade" le modifiche apportate permetteranno un notevole aumento delle somme supplementari che le case di produzione americane potranno sbloccare ogni anno, oltre ai diciassette milioni di dollari, sugli introiti realizzati sul mercato inglese; mentre particolari misure sono previste per incoraggiare i produttori americani a utilizzare maggiormente i loro guadagni bloccati in produzioni da realizzarsi in Gran Bretagna e nell'acquisto di film

nald Neame, diretto da John Boulting, sceneggiato da Eric Ambler, fotografato in technicolor da Jack Cardiff e interpretato dai seguenti attori: Robert Donat, nel personaggio di Friese-Greene, Maria Schell e Margaret Johnston (rispettivamente la prima e la seconda moglie), oltre a numerosi attori e attrici del teatro e dello schermo britannici, come Sir Laurence Olivier (che interpreta la breve parte di un «Policeman» londinese), Sir Ralph Richardson, Mi-

I nuovi corsi al Centro sperimentale di cinematografia

E' stato emesso dalla Presidenza del Consiglio il bando di concorso per l'ammissione degli allievi al Centro sperimentale di cinematografia per l'anno accademico 1951-52.

I posti messi a concorso riguardano le sezioni di regia, operatori da ripresa, fonica, scenografia, costume e recitazione. Ai più meritevoli tra gli allievi ammessi verranno assegnate delle borse di studio dell'importo di 50.000 lire mensili per i provenienti da fuori Roma e di 30.000 lire mensili per quelli che risiedono in Roma.

Il termine per la presentazione delle domande scadrà il 20 settembre 1951.

Gli aspiranti allievi potranno chiedere copia del bando alla Direzione del Centro sperimentale di cinematografia - Via Tuscolana 832, Roma - oppure potranno prenderne visione presso le segreterie delle Università, degli Istituti superiori di istruzione tecnica ed artistica, dei Circoli del Cinema e dei Cine Club.

NUOVA SERIE

1 SETTEMBRE

1951

CINEMA

69

BUONE OPERE, NON OPERE BUONE

IL MIGLIOR film presentato quest'anno dall'Italia alla Mostra di Venezia è *La città si difende*, di Pietro Germi, che indica un nuovo progresso del regista rispetto alle sue opere precedenti, e può vantaggiosamente sostenere il confronto con qualsiasi lavoro straniero. Ne siamo particolarmente lieti perché ciò dimostra a chi ne avesse ancora bisogno che Germi è ormai una personalità di primo piano nella cinematografia mondiale; e dimostra anche che la *Cines*, produttrice del film, sta compiendo dignitosamente la funzione che deve avere un organismo di Stato nel quadro della produzione.

Gli inizi della *Cines*, sotto questo aspetto, non furono del tutto felici; anche qui, come in troppi altri casi, ebbe un ruolo importante la fretta, che conduce fatalmente all'improvvisazione. Rinata nell'estate del 1949 grazie a un decreto che si preoccupava principalmente di dar lavoro ai disoccupati, fu più una fucina d'opere buone che di buone opere. Non avendo il tempo di preparare un piano organico di lavorazione, e dovendo iniziare subito, adottò due film preparati da altri, *Due mogli sono troppe* e *Cuori sul mare*, rimanendo al livello d'una insignificante mediocrità. Si disse allora che una *Cines* rinata soltanto per produrre filmetti di quel genere era un controsenso; si disse che la *Cines*, proprio perché organismo statale, doveva dedicarsi a una produzione di classe più elevata, a quel tipo di produzione che offre troppi rischi per le modeste possibilità d'un'azienda privata.

Questo era giusto soltanto in parte: noi siamo d'opinione che qualsiasi organismo, per vivere, deve innanzitutto essere in grado di mantenersi. Non approviamo i giornali « belli, ma passivi », non le iniziative « nobili, ma deficitarie », non gli esperimenti « interessanti, ma costosi ». Già troppe sigle vivono di continue sovvenzioni, in Italia, inutile crearne altre; dannosissimo poi incoraggiare quella pigrizia mentale per cui un dirigente incapace arriva a dire, come un figlio di famiglia: « Se incasso quanto mi occorre, bene, altrimenti non importa, ci pensa papà ». Grazie a ragionamenti simili, ad esempio, ha un bilancio passivo l'Enic, che in mano a qualsiasi privato sarebbe una miniera d'oro.

La *Cines*, dunque, doveva assumere una fisionomia diversa da quella del consueto produttore privato; doveva fare film d'alto livello, ma anche finanziariamente sani, per non richiedere una mammella di più allo Stato che ha già tanti lattanti da nutrire. Fummo in molti a credere che tale risultato non sarebbe mai stato raggiunto, perché in un'estate piovosa non si crede alla bella giornata fino a quando il sole non ci scotta la pelle. E del resto, il terzo film *Cines*, *E' più facile che un cammello...* sebbene pavimentato di buone intenzioni non era tale da suscitare molte speranze.

Ma il lavoro preparatorio mancato agli inizi è poi stato fatto, l'indirizzo che sembrava incerto s'è precisato, ed ora è confortante constatare che almeno una sigla, fra le tante che ci allietano, funziona. La *Cines* ha realizzato *L'edera* di Genina, film di notevole impegno, se pure non perfettamente riuscito; ha realizzato *La città si difende*, opera degna sotto ogni aspetto, non escluso quello commerciale che ha la sua importanza. Ha in lavorazione *Cameriera bella presenza offresi...*, con un imponente gruppo d'attori e d'attrici, *Nez de cuir*, coproduzione diretta di Yves Allégret sulla quale è lecito sperare; inizierà fra poco *Zibaldone N. 1* di Blasetti, uno fra i più interessanti esperimenti della cinematografia mondiale; *Il brigante di Tacca di Lupo*, ancora di Germi, *Tre giorni sono pochi* di Pabst, da un soggetto di Zavattini, *Aria di Roma* di Zampa, interpretato da Anna Magnani, e un film comico senza Totò. Un programma di lavoro vasto e interessante, che giustifica molte speranze e assicura una base seria alla nostra cinematografia, frazionata in troppe produzioni di faticoso respiro e di scarsi mezzi. In un momento straordinariamente difficile per tutto il cinema, e non soltanto quello europeo, la *Cines* imposta sette film, più di quanti ne imposti complessivamente l'industria inglese; e, si badi, sono film che hanno tutte le carte in regola.

Oltre a ciò, la *Cines* si orienta sulle produzioni associate. Parecchi ottimi film sono morti prima di nascere perché chi li preparava non aveva la necessaria solidità finanziaria; altri, che avrebbero potuto essere ottimi, divennero pessimi per la mancanza di dieci o trenta milioni. Anche a questo pone rimedio un organismo statale intelligente, associandosi alle produzioni che lo meritano; il che rappresenta anche un risparmio, perché il denaro cinematografico è carissimo, lo si ottiene a tassi massacranti; ed è assai più conveniente per un produttore associarsi alla *Cines* che appesantirsi con prestiti spesso rovinosi.

La malattia più grave della nostra industria cinematografica è proprio l'insensato frazionamento che allinea cento case di produzione per sessanta film; durante parecchi anni, elemento equilibratore in tale confusione fu una società privata che raggiunse importanza mondiale, e che ci diede alcuni dei nostri maggiori successi. Ora tale società ha drasticamente ridotto il ritmo della sua produzione; una *Cines* funzionante e coerente le si sostituisce, impedendo così che preziosi elementi restino inutilizzati o, quel che è peggio, utilizzati male.

La posta era importante, ed è motivo di sincera soddisfazione per noi che non sia stata perduta.

■

VENEZIA 1951

PREMESSA

INFLAZIONE DEI FESTIVAL

LE RASSEGNE cinematografiche, più o meno ufficiali o ufficiose, internazionali o nazionali, hanno raggiunto quest'anno una vera inflazione: alla stessa stregua dei premi letterari. Mostre, festival, criterium, "settimane" dedicate a questa o a quella cinematografia, si sono svolte, o si stanno svolgendo, a Punta del Este e a Cannes, a Berlino e a Heidelberg, a Knokke-Le Zoute e a Karlovy Vary, e in altre città: come a esempio a Londra, a Edinburgo; anche New York sta per avere, in memoria di Robert Flaherty, una "tre giorni del cinema".

PUNTA DEL ESTE

Ha dato l'avvio alle manifestazioni, quest'anno, il Festival di Punta del Este: un avvio piuttosto discutibile, almeno a giudicare dal verdetto della giuria. I premi per il miglior film e il miglior soggetto sono andati, in fatti, a *Domani è troppo tardi*, mediocre quanto ipocrita opera di Léonide Moguy sull'educazione sessuale dei giovani, senza dubbio inferiore a *Le journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson) o a *Sunset Boulevard* (Billy Wilder) o a *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni), premiato comunque per la regia. Festival sperimentale è stato definito quello di Punta del Este, al quale gli Stati Uniti d'America, stando a quanto riferisce *Variety*, non avrebbero inviato *All About Eve* perché quest'opera di Mankiewicz « riguarda una giovane attrice che, nella sua sfrenata ambizione, si serve di tutti i mezzi per farsi avanti, tradendo anche i suoi benefattori »; e siffatta storia poteva essere ritenuta « allusiva alla carriera di Evita Peron, ex attrice e moglie del Presidente della Repubblica Argentina: repubblica che, come tutti sanno, è vicina all'Uruguay ». Notizia piuttosto curiosa, e sintomatica di una mentalità e di un costume.

CANNES

Se Punta del Este ha dato l'avvio alla serie dei festival, Cannes è stata la prima manifestazione cinematografica veramente importante del 1951; e a Cannes l'Italia ha avuto un successo di ben altro rilievo e significato. *Miracolo a Milano* di De Sica e Zavattini ha vinto, a pari merito con *Fröken Julie* (« Signorina Giulia ») di Sjöberg, il "Gran prix du film"; alla stessa opera è andato anche il riconoscimento della Fipresci (Federazione internazionale della stampa cinematografica). Di non minore importanza il premio per la migliore selezione (comprendente, oltre a *Miracolo a Milano*, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo e *Il Cristo proibito*: il film di Malaparte che contiene tutto Malaparte). Il cinema italiano, che nel dopoguerra ha avuto tanti riconoscimenti, continua dunque a interessare pubblico e critica stranieri:

segno evidente di una sua forza ancora viva, nonostante i pericoli di una involuzione che da qualche tempo minaccia di uccidere o comunque di frenare tutta una esperienza di libertà, già in parte soffocata nello stesso *Miracolo a Milano*; opera che, nonostante i difetti altra volta qui riferiti, è superiore a quel *Fröken Julie* che la giuria le ha messo accanto. Diretto dal pur significativo Alf Sjöberg, quest'ultimo film ha immagini stupende, un montaggio abilissimo; gli attori inoltre fanno un elegante impiego di certi mezzi tecnici: tutte cose che però non riescono a sorreggere un soggetto spiritualmente debole, malato di erotismo. Erotismo e sadismo sono al centro del messicano *Los olvidados* (« I dimenticati ») di Luis Buñuel, cui è toccato il premio per la regia. Si è fatto il nome, in proposito, di *Sciucchià*: accostamento del tutto arbitrario; nel film di De Sica ci sono una visione e una posizione critiche, in questo il compiacimento per una realtà brutta, d'appendice, e per quei giochi di prestigio riscontrabili negli a torto tanto famosi *Un chien andalou* e *L'âge d'or*: alla così detta avanguardia dei quali (oggi retroguardia) il regista si rifà nella sequenza del sogno. Ai giochi di prestigio è ricorso anche Carné con *Juliette ou la clef des songes*: suo secondo tentativo, dopo *Les visiteurs du soir* (1942), di un "realisme imaginaire", che segna il trionfo della calligrafia e dell'ambizione alla Cocteau. Né la Francia si è rialzata, a Cannes, con altri film, tra i quali *l'Edouard et Caroline* di Becker. Gli Stati Uniti d'America hanno ancora una volta dimostrato soltanto ricchezza tecnica e bravura di attori. Lo stesso Mankiewicz, non insensibile ai valori umani, si è lasciato prendere dal fascino di un mondo corrotto (quello teatrale) senza riuscire a inquadrarlo storicisticamente (*All About Eve* ha però ottenuto, e giustamente, il premio per l'interpretazione femminile: Bette Davis). Un problema interessante, quello del reduce minorato, cade nel dolcissimo in *Lights Out* di Mark Robson; su un retorico e falso invito alla fede in Dio si basa *The Next Voice you Hear* di Wellman; e non molto di nuovo hanno detto Preston Sturges e Harold Lloyd con *Mad Wednesday*. Del tutto decorativo l'inglese *The Tales of Hoffmann*, dove l'intellettualismo di Powell e Pressburger è messo al servizio di una trasposizione cinematografica di un'opera musicale dalla giuria ritenuta di "insolita originalità". Intimistico vuole essere invece l'altro film presentato dalla Gran Bretagna: *The Browning Version* di Anthony Asquith. Elementi di interesse non mancano in alcune opere presentate dal Venezuela, dal Brasile e dall'Argentina. Assolutamente assurde le selezioni della Spagna e della Germania occidentale.

L'importanza di Cannes 1951 sta sopra tutto nella sua internazionalità. Per la pri-

ma volta dopo il 1946, la rassegna contava, tra i paesi partecipanti, anche l'Unione Sovietica; con l'U.R.S.S. hanno inoltre aderito al Festival l'Ungheria, la Cecoslovacchia, la Polonia. Internazionalità larga, quasi completa (alle nazioni già ricordate, vanno aggiunte il Giappone, l'Austria, il Marocco, la Jugoslavia, lo Stato di Israele, il Lussemburgo: presenti soltanto con cortometraggi). La qual cosa ha permesso un confronto con i film orientali: magari, come nel caso delle opere ungheresi e polacche, tecnicamente imperfette, rozze, talvolta anche ingenui, ma ricche di vitalità, di buoni propositi, di interessi umani, che trovano una forma adeguata nel cecoslovacco *Past* (« La trappola ») di Martin Fric e ancor più nel sovietico *Il cavaliere della stella d'oro*, tratto da un romanzo di Babaievskij e sulla costruzione di una centrale elettrica nel Kuban. Il colore (e a colori era tutta la selezione russa, compresi i documentari), in questo film di Raiman (il regista del famoso *La terra ha sete*) non è decorativo, ma strettamente legato con gli stati d'animo dei personaggi, con l'assunto della vicenda: è cioè in funzione rappresentativa, tutto volto all'espressione dei fatti e del loro significato, così come i complessi e ampi movimenti di macchina che aprono le singole sequenze: movimenti che suggeriscono la vita in fiori, la volontà, nei protagonisti, di portare a termine la loro impresa. Purtroppo non abbiamo visto il *Mussorskij* di Roshial e *La Cina liberata* di Gherassimov: questo ultimo accettato dagli organizzatori del Festival, e poi arbitrariamente tolto dal programma.

BERLINO E HEIDELBERG

Alla divisione netta tra oriente e occidente ritorniamo con l'«Internationale Filmfestspiele» di Berlino, dove l'assurda premiazione (assurda quando il dividere i film presentati in categorie: film drammatici, film polizieschi, ecc.) non riesce minimamente a mascherare gli intenti del tutto antisovietici degli organizzatori e della giuria, che hanno messo in primissimo piano il mediocre quanto psicologicamente schematico e ingenuo *Vier in einem Jeep* (« Quattro in una jeep »): film svizzero diretto da Leopold Lindtberg, e che non venne preso in considerazione dalla giuria dell'«Internationales Film-Kriterium» di Heidelberg: manifestazione al di fuori di ogni pregiudizio e che aveva e avrà come scopo quello di rivelare nuovi valori, di incoraggiare il progresso dell'espressione cinematografica sul piano umano e artistico, di sostenere l'avanguardia intesa nella sua accezione ampia, attiva, moderna e non storica e contingente, come definizione di certe opere di laboratorio o tecnicamente sperimentali e che oggi appaiono di retroguardia, anche rispetto agli intendimenti della loro originaria natura (i vecchi film di Buñuel, a esempio, o quelli della Dulac e di Fischinger). E più di un'opera interessante è apparsa ad Heidelberg: da *Il cammino della speranza* (premio per il miglior film a soggetto) a *Give Us This Day* (premio per meriti eccezionali, « perché presenta un problema attuale di carattere umano e sociale senza interpretazione dottrinarica, e chiarifica questo problema nei suoi particolari con un'eccellente forma cinematografica », da *Guernica* di Alain Resnais e Robert Hessens (premio per il miglior cortometraggio) a *Der Untertan* di Staudte,



A sinistra: da *The River*, film diretto da Jean Renoir ma che rappresenta l'India alla dodicesima Mostra cinematografica di Venezia. A destra: il Marocco invia alla nostra manifestazione *Othello*, che è stato diretto e interpretato da Orson Welles come già l'interessante *Macbeth*.

da *Henry V* di Olivier a *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson, da *Dieu a besoin des hommes* di Delannoy a *La bellezza del diavolo* di Clair: senza tener conto se tali opere erano apparse o anche premiate in festival precedenti. *La terra trema* di Visconti giunse purtroppo in ritardo; altre, come il *Mussorskij*, non ebbero il nulla osta dal governo di Bonn, nonostante le proteste degli organizzatori e della giuria, i membri tedeschi della quale minacciarono di dimettersi di fronte alla impossibilità di proiettare pubblicamente, e quindi di premiare, *Der Untertan*, il coraggioso film di Staudte realizzato nella Germania dell'Est. Ma se l'internazionalità della manifestazione fu compromessa da ingerenze governative, il Criterium di Heidelberg, già alla sua prima edizione, viene ad assumere, nel quadro dei festival, una precisa fisionomia, un carattere artistico ed extra mondano, un'austera importanza. Organizzato dal Filmclub dell'Università cittadina (diretto da Hermann Strobel e Heiner Braun) e dal Cinéma di Parigi (diretto da Armand J. Caulliez), con un "protektoratskomitee" cui facevano parte tra gli altri Clair, Gründgens, Käutner, Renoir e Staudte, il Criterium di Heidelberg si inaugurò nell'aula magna della stessa Università, alla presenza di professori e con discorso del Rettore magnifico: e gli uni e l'altro intervennero spesso anche alle discussioni che di giorno in giorno si facevano sui film più significativi proiettati. E

così anche i contatti tra pubblico e registi divennero più interessanti, più vivi, meno "diplomatici", come durante la conferenza stampa tenuta da Carné. Non v'è chi non veda in tutto questo un maggiore avvicinamento della cultura ufficiale ai problemi del film, un'ulteriore sconfitta di certi intellettuali ancora aggrappati a difendere, con ironie e "stupori", una loro non comprensione, anche dopo la voce calma e obiettiva levatasi in Italia di Croce: «...un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire» (1). Infine il Criterium di Heidelberg può considerarsi uno dei primi risultati concreti di quella esigenza, in più parti avvertita anche da noi, per la risoluzione del problema riguardante i rapporti cinema e università (2).

KARLOVY VARY

Dopo Cannes, il festival di più larga internazionalità è stato quello di Karlovy Vary, cui hanno partecipato diciannove nazioni del mondo orientale e occidentale, anche se quest'anno, al posto dell'Italia, sono rimasti assenti gli Stati Uniti d'America. Della impossibilità, per noi di *Cinema* (e non soltanto per noi), di riferire direttamente sulla manifestazione cecoslovacca ha parlato, e parla anche in questo numero, Renzo Renzi in una lettera aperta: accorata quanto degna di meditazione. Le barriere culturali si acutizzano con l'acutizzarsi di quelle politiche, e appare sempre

più difficile una via di intesa tra i due fronti distinti e contrastanti; e aumentano, dinnanzi all'impossibilità di vedere i testi, le diffidenze sull'effettivo merito delle opere premiate (una quarantina: un vero record) e di fronte agli elogi incondizionati, sulle opere stesse, da parte di una critica tutta volta a considerare i contenuti senza accennare alle forme: ed è ovvio che tanto più i film saranno artisticamente compiuti, tanto più risulteranno « per la pace, per un uomo nuovo, per un mondo migliore ». « L'unica speranza che ci conforta », sottolinea Renzi, « è che noi stiamo arrivando a un punto tale di ristrettezza mentale e di soffocamento dei liberi scambi da provocare, in breve tempo, una rivolta generale nei rispettivi campi, avendo ormai raggiunto il limite estremo della reciproca ostilità, tutti presi dalla paura, che è poi quella che alimenta le mitologie, le religioni, il fanatismo. Perciò, per questa pratica prospettiva, non bisogna cessare di combattere affinché siano messe in atto iniziative utili ad aprire le porte ancora chiuse a tutti coloro che per sospetto e per timore oggi sono tenuti fuori, da una parte con la scusa dell'immaturità..., dall'altra, con quella ancora più faceta di non si sa quali attentati alla costituzione » (3).

VENEZIA

« In questa situazione, fallimentare per la intelligenza di gente che si ritiene civile », ultima arriva Venezia: cronologica-

A sinistra: anche *Pierre Chenal*, come *Renoir*, non si presenta a Venezia con un'opera francese; manda *Sangre negra*, film argentino tratto da *Native Son* di Wright e interpretato dallo stesso scrittore negro. A destra: da *Café Paradis* di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen (Danimarca).





A sinistra: inquadratura tratta da *Lockende Gefahr*, film di Eugen York prodotto nella Germania occidentale. A destra: dal film giapponese *Rasho-Mon* (« Nel bosco ») di Achira Curosawa. Il Giappone inviò nel 1938 a Venezia un film di singolare interesse: *La terra di Uchida*.

mente, s'intende, ma con una internazionalità compromessa. Ci sono gli Stati Uniti d'America, mancano però l'U.R.S.S. e gli altri paesi orientali: esclusi "a priori" da un'aggiunta al regolamento che toglie dalla competizione « quei film che abbiano evidenti finalità di propaganda ideologica e politica ». Dopo una simile aggiunta, osserva Luigi Chiarini, « appariva piuttosto strano » che la direzione della Mostra confidasse che « anche la Russia, la Polonia e la Cecoslovacchia accogliessero quest'anno l'invito loro rivolto. E' a tutti noto, infatti, che il cinema di questi paesi è ideologico e a contenuto politico... e che è molto difficile stabilire dove finisca o cominci la propaganda » (4). La quale, del resto, non esclude l'arte: la storia del cinema è ricchissima di esempi in proposito, e non potrebbe essere altrimenti; gli artisti hanno sempre, in quanto tali, qualcosa da esprimere, da suggerire; e questo qualcosa è anche ideologia, è anche politica (5). Viene dunque a mancare, alla Mostra di Venezia, un carattere di completa e vera internazionalità, la quale poteva porla, in partenza, sullo stesso piano di Cannes e avere su questa la possibilità di "tirare le somme", di fare un consuntivo, di stabilire paragoni tra le opere in programma e quelle presentate nelle precedenti manifestazioni del 1951.

A parte l'assenza dei paesi orientali, la XII Mostra internazionale d'arte cinema-

tografica si annuncia comunque di notevole interesse, e per certi titoli di opere, e per il nome dei rispettivi autori. Una delle particolarità di quest'anno è che diversi registi significativi, o di fama, si presentano con film non realizzati nel loro paese d'origine. Pierre Chenal, a esempio, manda un'opera diretta in Argentina: *Sangre negra* (tratto da *Native Son*, e interpretato dallo stesso autore del romanzo: Wright); Jean Renoir rappresenta l'India con *The River* e Orson Welles il Marocco con *Othello*; infine un ciclo di proiezioni è dedicato "a registi italiani all'estero": al Pagliero di *Les amants de Brasmort* (Francia), al Mario Zampi di *Laughter in Paradise* (Gran Bretagna), all'Adolfo Celi di *Caiçara* (Brasile), al Giancarlo Menotti di *The Medium* (U.S.A.). La selezione più numerosa è, ancora una volta, quella americana, che contempla opere di registi commerciali: *Fourteen Hours* di Hathaway, *Born Yesterday* di Cukor e *Alice in Wonderland* dell'immane Disney. Molto più interessanti si annunciano *Ace in the Hole* di Wilder, *Teresa* di Zinnemann e *A Streetcar Named Desire* di Kazan dall'omonimo lavoro teatrale di Williams; nulla possiamo dire di *The Magnetic Tide* della nuova, almeno per noi, Dorothy Silverstone. Con quattro film hanno aderito rispettivamente Gran Bretagna e Francia. La prima sembra aver scelto con particolare cura le opere: *No Resting Place*, che segna il debutto del documentarista Paul Rotha nella regia

del lungometraggio a soggetto; *Murder in the Cathedral*, tratto da Eliot per la regia di George Hoellering; *The Lavender Hill Mob* di Charles Crichton e *White Corridors* di Pat Jackson. Il capolista dei film francesi è senza dubbio *Le journal d'un curé de campagne* che, basato sull'omonimo romanzo di Bernanos, porta la firma di Bresson, uno dei più interessanti registi europei. Altre firme di rilievo non si trovano nella selezione francese, eccetto forse quella di Delannoy, autore di *Le garçon sauvage*; troviamo infatti il Lacombe di *La nuit est mon royaume* e il Christian-Jaque di *Barbe-Bleue*. Due film ha notificato la Germania occidentale (*Der Verlorene* dell'attore Peter Lorre, *Lockende Gefahr* di Eugen York) e, con l'Argentina l'India e il Marocco, soltanto un'opera la Danimarca (*Café Paradis* di Ipsen e Lauritzen, gli autori di *Afsporet*), il Giappone (*Rasho-Mon* di Achira Curosawa), lo Stato di Israele (*Ir Haohalim* di Leonard Lahola), le Filippine (*Sigfredo* di Manuel Conde), la Jugoslavia (*Decak Mita* di Rados Novakovic), il Messico (*Doña perfecta* di Alejandro José Ortiz Ramos) e la Spagna (*Corona negra* di Luis Saslavsky). Alcune di queste nazioni potevano forse mandare più di un film, come a esempio il Messico (che ha pronto l'ultimo Buñuel: *Susana*) e la Danimarca; e con la Danimarca potevano essere presenti al Lido la Svezia e altre cinematografie così dette minori, alle quali si debbono alcune delle più belle ri-

A sinistra: Dolores Del Rio in *Doña perfecta* di Alejandro José Ortiz Ramos: l'unico film che rappresenta il Messico alla Mostra di Venezia. A destra: una inquadratura tratta da *Decak Mita* (« Il ragazzo Mita »), film jugoslavo diretto da Rados Novakovic, il regista di Sofka.



velazioni delle mostre passate. Rimane l'Italia. Sulla scelta dei nostri film vi parla, in questo numero, Domenico Meccoli: c'è il Germi di *La città si difende*; e ci sono due giovani: l'Emmer di *Parigi è sempre Parigi* e il Pellegrini di *Ombre sul Canal Grande*, suo primo film a soggetto. Selezione numericamente esigua. Meccoli parla di « un buon esempio » che verrebbe dall'Italia (6); noi siamo piuttosto dell'avviso di Oreste del Buono: che cioè « presentare le proprie opere alla Mostra di Venezia sembra non interessi molto né registi né produttori italiani » (7); e così essa si inaugura mentre Castellani non ha ancora finito *Due soldi di speranza* e mentre Visconti, De Sica e Lattuada stanno realizzando

Bellissima, Umberto D. e Anna. Assente da Venezia è infine *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani: e non sappiamo perché: l'opera ci risulta già terminata.

Pur con tutte le sue limitazioni di partenza, Venezia 1951 si annuncia, ripetiamo, interessante: anche per le retrospettive in programma. Ci sarà un "omaggio" a Flaherty, e verranno presentate alcune delle opere più significative apparse alla Mostra nel corso delle sue dodici edizioni.

GUIDO ARISTARCO

(1) Benedetto Croce: *Una lettera*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno IX, numero 10, dic. 1948.

(2) La nostra rivista si è occupata più volte del problema riguardante i rapporti cinema e università; cfr., tra gli altri, B. Vigezzi e V. Spinazzola: *Necessità di un collegamento tra i*

cineclub universitari, anno IV, numero 65, 30 giugno 1951.

(3) Renzo Renzi: *Accordo con i quaccheri*, pag. 108 di questo numero.

(4) Luigi Chiarini: *Pane al pane...*, in *Cinema* anno IV, numero 66, 15 luglio 1951.

(5) D'altra parte, e non siamo questa volta in sede artistica, non sono chi più chi meno tutti a destra i componenti delle varie giurie? In esse figurano addirittura senatori e onorevoli democristiani, nonché quattro dei cinque esperti che hanno contribuito alla organizzazione della Mostra: essi sono dunque chiamati, cosa piuttosto curiosa, a giudicare il loro stesso operato. Ma sulla composizione delle giurie veneziane, ogni anno sempre più discutibile, non serve ormai polemizzare.

(6) Domenico Meccoli: *La selezione italiana. Alla ricerca delle città*, pag. 104 di questo numero.

(7) Oreste Del Buono: *Il loro trono*, pag. 109 di questo numero.

LA SELEZIONE FRANCESE

C'E' UNA crisi del cinema francese? E se la crisi economica è fondata, c'è pure una crisi di qualità? A me non sembra. Crisi di coraggio, forse. La diminuzione inquietante degli spettatori, certi successi stranieri, l'imposizione corporativa di quadri pletorici, le solite contingenze internazionali influiscono certo sullo stato d'animo dei produttori. Dal punto di vista industriale esiste una sclerosi evidente dei mezzi di produzione; e sul piano dell'esercizio troppe sale scomode, troppo calde o troppo fredde (secondo la stagione), dotate d'apparecchi

UN PARROCO TRA PECCATORI

generalmente mediocri, allontanano il pubblico. Ma tutto questo non tocca ancora la "creazione" cinematografica, la sola che ci interessi direttamente. Il cinema francese, ritenuto in crisi, ha dato in questi ultimi mesi *Le journal d'un curé de campagne*, *L'auberge rouge*, *Le garçon sauvage*, *Barbe-Bleue (a colori)*, *La nuit est mon royaume* e un eccezionale *André Gide d'Allégret*. Aggiungiamo alla serie *Juliette* o la

"Le journal d'un curé de campagne" di Robert Bresson, "Le garçon sauvage" di Jean Delannoy, "La nuit est mon royaume" di Georges Lacombe e "Barbe-bleue" di Christian-Jaque.

Da *Journal d'un curé de campagne*: questo film, diretto da Robert Bresson e tratto dall'omonimo romanzo di Bernanos, ha vinto il Premio Delluc.





Sopra: da *Le garçon sauvage* di Jean Delannoy. Sotto: da *Barbe-Bleue*, film di Christian-Jaque.



clef des songes (film sbagliatissimo, ma è un Carné), Edouard et Caroline, Les amants de Brasmort del nostro Pagliero. Non c'è male, su un centinaio di film ordinari, medi e mediocri. E non è tutto, poiché non si devono dimenticare film dignitosi come Monsieur Fabre, l'ultima "incarnazione" di Pierre Fresnay, Les mains sales, Maître après Dieu, e magari Knock interpretato da Jouvet) e Identité Judiciaire. Quest'anno troverà pure soluzione l'imbrogliata matassa del disegno animato a colori di lungo metraggio, La bergère et le ramoneur (La pastorella e lo spazzacamino) quasi terminato dall'"équipe" Paul Grimault, Jacques Prévert e Joseph Kosma.

Venezia quest'anno ha chiesto ufficialmente Le journal d'un curé de campagne diretto da Robert Bresson e tratto dal romanzo di Bernanos, interessa tanto per la sua struttura quanto per l'intensità del suo contenuto, che raggiungono un singolare equilibrio: bisogna attribuire il merito al caso o al regista? La risposta non è tanto semplice. Dove una volta la punteggiatura cinematografica usava la dissolvenza per notare il passaggio d'una sequenza all'altra, Bresson mette imperturbabile una pagina del quaderno che il giovane parroco scrive e legge ad alta voce. E' quasi un ritorno alle antiche didascalie, appena animate da una penna che scrive. Come Bresson è riuscito a non annoiarci? Con una realtà ossessionante che sa utilizzare i particolari infiniti delle cose vive e morte. Sebbene il film non sia, secondo me, un film "letterario", la tentazione è troppo forte per non confrontarlo con l'André Gide di Marc Allégret, documento magnifico sugli ultimi anni d'uno dei più grandi maestri contemporanei. Peccato che il film sia stato cominciato solo pochi anni fa; ma l'attenta utilizzazione di vecchi frammenti e l'animazione di qualche ricordo dello scrittore, come l'uso del "décor" da vero personaggio drammatico, offre consistenza alla parte retrospettiva del film. André Gide è forte del prestigio che un tal nome dà al film, ma Allégret — nipote di Gide — è riuscito a rendere vivo il suo esposto, e l'evocazione è in più. Dopo il lungo silenzio di Claude Autant-Lara, L'auberge rouge (scenario di Jean Aurenche e Pierre Bost) è molto atteso. Si è curiosi di sapere come il regista abbia potuto trasformare Fernandel, strano attore comico con due soli film a suo attivo, due film tragici. I successi di Jean Delannoy mi sono sempre sembrati sospetti, e l'ingegno di Fresnay m'è parso indispensabile per digerire anche il Dieu a besoin des hommes. Delannoy, anche col miglior soggetto del mondo, non ha mai dato una scintilla, magari un bell'errore, costruendo piuttosto la sua fama con film fatti con fredde onestà. Le garçon sauvage, sul romanzo d'Edouard Peisson ma dialogato da Henri Jeanson — forse l'autore dei migliori dialoghi del cinema francese, sebbene ignorato da Moravia — convince a metà, fin quando il protagonista (Pierre-Michel Beck) e Madeleine Robinson ci persuadono che Delannoy ha fatto infine un buon film, certo il migliore della sua carriera, assolutamente staccato dal puritanismo glaciale di sua ricetta (il film è scabrosissimo e pieno di tenerezza). Inferiore alla classe o allo stile di Delannoy, Christian-Jaque si è specializzato nei film commerciali — o ritenuti tali — di buona fabbricazione. Non avremmo mai

avuto l'occasione di dirne del male senza le sue strepitose ambizioni che oscillano dalla Croce Rossa a Stendhal. Christian-Jaque si annoiava, in fondo, dinanzi a soggetti troppo grandi per lui. Ora gli capita un soggetto che lo diverte, egregiamente lavorato da J. B. Luc e da Jean Anouilh, e da girare a colori (Gevacolor, per i tecnici): ed ecco Barbe-Bleue, con Pierre Brasseur e Cécile Aubry. La nuit est mon royaume di Georges Lacombe restituisce Jean Gabin alla sua tradizione tra Renoir e Carné. Questo regista poco noto — appena si citano Le dernier des six in collaborazione con H. G. Clouzot e Le pays sans étoiles con Pierre Véry — merita un successo internazionale. Venezia sarà attenta alla sua maniera. Marcello Pagliero ha realizzato Les amants de Brasmort, dramma sui canali di Francia, coi suoi barconi alla Jean Vigo. Lo spettatore attento sarà sorpreso di scorgere nel terzo film di Pagliero (La rose rouge non conta) l'incedere, lo stile narra-

LO DUCA

(Continua in terra di copertina)



Jean Gabin in una inquadratura tratta da La nuit est mon royaume; la regia è di Lacombe.

LA SELEZIONE INGLESE

"No Resting Place" di Paul Rotha;
"Murder in the Cathedral" di
George Hoellering; "The Lavender
Hill Mob" di Charles Crichton;
"White Corridors" di Pat Jackson.

NEGLI ULTIMI anni in tutti i paesi europei si è andata formando una categoria di spettatori intelligenti i quali mostrano di apprezzare i buoni film britannici. Essi sanno perfettamente quali pregi possono attendersi da una pellicola inglese; una singolare fusione di elementi drammatici con elementi documentari, un'eccellente recitazione, un'atmosfera autentica, un senso di « humour » tipicamente anglosassone. Negli scorsi anni, gli spettatori di cui sopra hanno avuto alcune gravi delusioni ai festival veneziani, dove, salvo qualche

Gli indipendenti all'avanguardia

lodevole eccezione, la Gran Bretagna mandò solo opere mediocri e di levatura commerciale. Quest'anno, posso assicurarvi che le cose cambieranno. Infatti, la partecipazione inglese avrà un carattere nettamente distinto dalle altre; almeno due dei quattro film iscritti alla Mostra non escono dai teatri di posa delle grandi compagnie di produzione: sono stati fatti da produttori indipendenti con mezzi limitati, ma con uno spirito « pionieristico » e con un coraggio veramente illimitati nella ricerca di nuove strade e di nuovi significati. Colin Lesslie, quando non trovò una persona disposta a finanziargli il film che aveva ideato, vendette la sua casa d'abitazione — la unica proprietà che gli rimaneva — per ottenere i fondi necessari. Poi scelse come regista Paul Rotha, il celebre documentari-

sta e teorico. Con una piccola « troupe » di tecnici, disposta a seguirlo e a dividere con lui le condizioni di vita e di lavoro più primitive, si recò infine in Irlanda, percorrendola in lungo e in largo. In tre mesi, il film venne realizzato, senza mai ricorrere a teatri di posa o a scene artificiali, senza disporre di mezzi tecnici costosi e di impianti d'illuminazione complicati. Il risultato degli sforzi di Rotha e di Lesslie furono 2500 metri di pellicola montata e sonorizzata, cui venne dato il nome di *No Resting Place* (« Senza riposo »). E' un quadro dell'Irlanda così come *Ladri di biciclette* lo è dell'Italia. L'attacchino Antonio del film di De Sica trova il suo corrispondente nel giovane irlandese Alec, caldaio. Questi è un uomo violento, attaccabrighe, ma buono come il pane. Ha un figlio, e i rap-

A sinistra e a destra: da *No Resting Place*: con quest'opera, capolista della selezione inglese a Venezia, il noto storico, documentarista e teorico Paul Rotha debutta nella regia del film a soggetto. Tra le interpreti figurano Esther O'Connor, Eithne Dunne e Maureen O'Sullivan.



porti tra il padre e il bambino hanno una grande importanza nella costruzione drammatica del film. Paul Rotha descrive il magnifico e romantico paesaggio irlandese con lo stesso amore e la stessa partecipazione con cui Dè Sica aveva guardato le strade di Roma. Ma a questo punto terminano le possibilità di confronto con *Ladri di biciclette*. Mentre Antonio è il prototipo di un vasto strato di disoccupati italiani, Alec è un individuo isolato, e nel migliore dei casi rappresenta soltanto la piccola, insignificante minoranza dei calderai irlandesi. I quali sono dei nomadi, a differenza dei loro colleghi italiani, e oltre a riparare pentole e tegami prendono anche parte, quando è la stagione, alla mietitura, al raccolto, e a mille altre attività della campagna irlandese. Tre siffatti «vagabondi» con le loro famiglie sono i personaggi principali della vicenda. Uno solo — Alec — è impersonato da un attore professionista, precisamente da Michael Gough, che alcuni ricorderanno in *Anna Karenina* e in *A Small Back Room*. La sua recitazione, in *No Resting Place*, è eccezionale: il suo nome dovrebbe assurgere a fama mondiale. L'antagonista di Alec è il poliziotto di un villaggio (anche questi incarnato da un attore: Noel Purcell), e la trama verte sul tradizionale, eterno conflitto tra la legge e la libertà dell'uomo che non ha e non vuole avere un «resting place»: un posto dove sostare.

Murder in the Cathedral («Assassinio nella cattedrale») avrà la prima mondiale alla Mostra di Venezia. Nessun critico l'ha finora visto; tuttavia esistono elementi di valutazione «a priori» che consentono di formulare sull'opera un giudizio positivo. Il film segue fedelmente la traccia dell'omonimo lavoro teatrale di T. S. Eliot, il quale ha collaborato attivamente col produt-

tore-regista George Hoellering, e ha anche aggiunto allo scenario alcuni episodi originali. George Hoellering è il proprietario dell'«Academy Cinema», una sala di proiezione londinese che ha avuto il merito, negli ultimi vent'anni, di far conoscere al pubblico capolavori delle cinematografie francese, italiana e svedese. Come regista, ha al suo attivo un documentario a lungometraggio di argomento artistico: *Shapes and Forms*, e un film a soggetto realizzato anni orsono nella nativa Ungheria: *Hor-*

film, il suo apporto recitativo sarebbe di prim'ordine. Nel dramma, quattro personaggi simbolici inducono Thomas Becket ad abbandonare la sua posizione d'intransigenza nella lotta contro Re Enrico II e a venire a più miti consigli (uno di questi personaggi, nel film, è interpretato da T. S. Eliot). I loro argomenti devono apparire logici e attuali anche alla mentalità del pubblico d'oggi. Il film vuole appunto trasportare problemi religiosi del medioevo su un piano di modernità. Anche



Sopra e sotto: John Groser in *Murder in the Cathedral*, tratta da Eliot. Regia: Hoellering.

tobagy. Hoellering ha prodotto il suo recente film in assoluta indipendenza economica e quindi ha dovuto affrontare mille difficoltà; ha però ricostruito con cura estrema gli ambienti in cui si svolge la vicenda, e ha fatto di tutto per conservare al film il sostrato poetico del dramma di Eliot. Le autorità ecclesiastiche hanno messo a disposizione una vecchia chiesa abbandonata di Londra, che per oltre tre mesi usò come teatro di posa. I costumi e le scene egli volle fossero realizzati a mano, sulla base di disegni originali dell'epoca e di materiale da museo del XII secolo. Altrettanta cura Hoellering pose nella scelta degli interpreti, pochi dei quali sono attori di professione. La difficoltà maggiore consistette nel trovare un attore adatto alla parte principale, quella dell'arcivescovo Thomas Becket. Dopo lunghe e inutili ricerche, Hoellering un giorno sentì un sermone tenuto da un sacerdote, Padre John Groser, e ne rimase impresso a tal punto che decise seduta stante di offrirgli il ruolo. Padre Groser — il quale è conosciuto tra i poveri di Londra come «il santo dell'East End» per la mole delle sue attività sociali — dapprima restò perplesso, e per di più dovette chiedere l'autorizzazione ai suoi superiori. Ma alla fine tutte le difficoltà vennero appianate, e secondo le informazioni di chi ha visto alcune sequenze del

The Lavender Hill Mob («La banda di Lavender Hill») di Charles Crichton è in un certo senso un film indipendente. Benché sia appoggiato e distribuito dalla Rank Organisation, proviene dagli «studios» Ealing, vale a dire da una casa di produzione la cui caratteristica fu sempre quella di mantenere una linea d'indipendenza e di coraggio artistico. Opere come *Whisky Galore* e *Kind Hearts and Coronets* appartengono alla Ealing, e rivelano qualità e doti stilistiche che si possono ritenere indicative di questa casa. *The Lavender Hill Mob* narra la storia di un pacifico e dignitoso funzionario statale il quale, per sedici anni, studia minuziosamente i particolari di un furto in grande stile da effettuare alla Banca d'Inghilterra. Finalmente, dopo sedici anni di attesa e di pazienti preparativi, il colpo gli riesce. Non solo, ma egli riesce anche a compiere l'operazione più difficile, in barba alla strettissima sorveglianza della polizia: spacciare un milione di sterline di banconote rubate, il cui numero di serie è stato comunicato con ogni mezzo in ogni angolo della nazione. Il gioco gli riesce con un accorgimento banale. Starei per dirvelo, ma non voglio togliervi il gusto di seguire le emozionanti vicende di questo film. Che, infatti, è un film da seguire col fiato sospeso dalla prima inquadratura all'ultima, senza conoscer-

ne in precedenza la conclusione. Protagonista è Alec Guinness, lo stesso eccellente interprete di *Kind Hearts and Coronets*. Accanto a lui, in una parte di rilievo, Stanley Holloway. *White Corridors* (« Corsie bianche ») è il secondo film inviato alla Mostra dalla Rank. Esso è forse il film più convenzionale della selezione britannica, ma contiene alcuni spunti interessanti. La vicenda descrive i cento piccoli drammi quotidiani che affiorano durante l'attività di una grande clinica. Infermiere, medici, pazienti sono con i loro sentimenti al centro dell'attenzione, mentre problemi di carattere professionale e una storia d'amore formano lo sfondo. Gli autori hanno posto molta cura nel cogliere l'atmosfera caratteristica che circonda le corsie degli ospedali.

Questo per quanto riguarda i film presenti alla Mostra. Anche tra gli assenti, però, vi sono alcuni titoli di rilievo. Alludiamo, a esempio, a due film del gruppo di Alexander Korda: *An Outcast of the Islands* di Carol Reed e *Cry The Beloved Country* di Zoltan Korda. Nessuno dei due sarà pronto in tempo utile; nemmeno certe interessanti pellicole della Associated British (la terza grande compagnia cinematografica inglese). L'anno scorso, questa casa mandò a Venezia un mediocre film commerciale: *The Dancing Years*. Probabilmente, l'assenza di quest'anno è connessa con il clamoroso insuccesso di quel film. Tuttavia un'opera della Associated British apparirà « fuori concorso » nell'ambito della sezione speciale dedicata all'attività di registi italiani all'estero. Si tratta di *Laughter in Paradise* di Mario Zampi, un film gradevole che fonde con una certa intelligenza l'« humour » inglese e la versatilità italiana. In occasione della XII Mostra, i film inglesi verranno presentati con sottotitoli italiani.

FRANCIS KOVAL



Da una inquadratura di *The Lavender Hill Mob*, film che narra la storia di uno statale che svaglia la Banca d'Inghilterra. Regia di Charles Crichton; interprete principale Alec Guinness.



A sinistra e a destra: due immagini tratte da *White Corridors*, nel quale Pat Jackson fissa l'atmosfera che circonda le corsie degli ospedali.

VIOLENZA E PRETESE SOCIALI

GLI STATI Uniti d'America si presentano alla Mostra di Venezia con un gruppo più selezionato di film rispetto all'anno scorso. L'opera più interessante di Elia Kazan è senza dubbio *A Streetcar Named Desire* (« Un tram chiamato Desiderio »), dall'omonimo lavoro teatrale di Tennessee Williams, che ha ottenuto un gran successo a Broadway. Sembra che Kazan, avvalendosi di Marlon Brando e Vivien Leigh, abbia creato un autentico sfondo alla tragedia di Williams.

La Twentieth Century Fox invia a Venezia un film di Henry Hathaway, che vi segnalai a suo tempo, dal titolo *Fourteen Hours* (« Quattordici ore »). Tratto da un fatto realmente accaduto, esso descrive gli stati d'animo di un uomo che, in tremenda lotta con una società dura e inumana, per quattordici ore, inerpicato sul

ne, e non ha nulla da invidiare a certe produzioni di Hitchcock. Hathaway ha saputo creare un'atmosfera di assoluta drammaticità e verismo, abilmente interpolata da brevi pause di respiro, quasi a voler concedere maggior energia onde essere in grado di resistere al successivo drammatico sviluppo.

La Paramount presenta il suo più recente successo: *Ace in the Hole* di Billy Wilder: tremenda accusa al giornalismo spregiudicato, cinico e senza scrupoli, che ha fatto arricciare il naso a molti critici, primo fra tutti Bosley Crowther. Ma il collega del *New York Times* ha dovuto riconoscere che, pur essendo giornalisti onesti e coscienziosi, non si può negare il pauroso fenomeno del "reporter" che, allo scopo di crearsi una notorietà, non si arresta dinanzi ad azioni infami. Tatum, giorna-



L'attrice Judy Holliday e l'attore Kirk Crawford in *Born Yesterday*, film diretto da George Cukor.

Oltre all'immane disegno animato di Disney, gli U.S.A. mandano alla Mostra del Lido "Ace in the Hole" di Billy Wilder, "A Streetcar Named Desire" di Elia Kazan, "Teresa" di Fred Zinnemann, "Fourteen Hours" di Henry Hathaway, "Born Yesterday" di George Cukor, e "The Magnetic Tide" di Dorothy Silverstone.

comicione di un grattacielo, è deciso a scavarventarsi sul selciato freddo e nemico, quale disperata denuncia di una situazione, di un modo di vita che stritola ed annienta la personalità umana. Il regista girò due finali: uno tragico, aderente alla realtà (il giovane dalla cui vicenda fu tratto lo spunto per il film, si precipitò nel vuoto, restando cadavere sul selciato), e uno lieto. Il secondo è naturalmente prevalso; ma occorre dire che la pellicola non manca di tensio-

lista fallito, ubriacone e privo di scrupoli, capitato in un paesetto remoto, apprende che un uomo è rimasto chiuso in un'antica cava indiana, mentre cercava di riportare alla luce antichi vasi di terracotta. Egli organizza una campagna sensazionale, per prolungare la quale, in complicità con lo spietato e venale sceriffo del posto, ordina di far durare i lavori di sterro sette giorni, invece di diciotto ore, prolungando così l'agonia del disgraziato sepolto. Quando

alla fine comprende la gravità del crimine commesso, è troppo tardi. L'infelice soccombe mentre le perforatrici sono ormai giunte a pochi metri da lui, e il giornalista viene ucciso dalla moglie della vittima. *Ace in the Hole* talvolta sembra indulgere su sensazioni che all'europeo possono sembrare esagerate, ma che ad un conoscitore della mentalità di taluni nordamericani non rappresentano una novità.

La Metro Goldwyn Mayer ha notificato *Teresa*, il film di Zinnemann di cui ho già parlato su *Cinema*, mentre la Columbia Pictures manda *Born Yesterday* di George Cukor, con il quale Judy Holliday ha ottenuto l'Oscar, frantumando le speranze

A sinistra: da *Ace in the Hole* di Billy Wilder con Kirk Douglas. A destra: la nostra Anna Maria Pierangeli in *Teresa* diretto da F. Zinnemann.





A sinistra: inquadratura tratta da *Fourteen Hours* di Henry Hathaway. A destra: Vivien Leigh in *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan.

della Swanson di *Sunset Boulevard*. Il film provocò a suo tempo le ire di un criticuccio californiano di un periodico cattolico molto importante, il quale, nel suo puritano fanatismo, accusò l'opera di tendenze nettamente marxiste, attirandosi le risate dei colleghi. La Radio RKO, oltre a un buon documentario (*Nature's Half Acre*), invia infine *Alice in Wonderland* sul quale il mio giudizio resta fermo: non v'è nulla della creatura fiabesca della Carroll, e solo una abilissima tecnica riesce a mantenerlo a galla.

In conclusione, penso che Kazan, Wilder, Zinnemann e Hathaway lottarono strenuamente per l'affermazione delle loro opere. Ormai a Hollywood si è notato il fresco venticello europeo.

GIORGIO N. FENIN

IL CONSOLE MENOTTI CON UN FALSO MEDIUM

NON POCHE furono le critiche che accolsero, al suo arrivo in Italia, l'opera di Gian Carlo Menotti *The Medium*, rappresentata per la prima volta in Europa al Carlo Felice di Genova l'11 novembre 1950. In effetti, le riserve che conviene fare su questo musicista, soprattutto dopo la prova deludente di *Il console*, sono di gran lunga superiori ai meriti che gli si possono riconoscere. Tuttavia *The Medium* ebbe il pregio di rivelare un Menotti abile uomo di teatro ed efficace dosatore di effetti scenici atti a polarizzare l'attenzione dello spettatore sulle vicende del libretto. In altri termini, si notarono le sue doti di mestiere e di conoscitore della tecnica teatrale; ma al tempo stesso si misero in evidenza tutte le manchevolezze della sua musica. *The Medium*, a prescindere dal suo valore intrinseco, aveva dunque affermato le possibilità di Menotti nel teatro, ne aveva precisato i limiti. Sollecitato dai calorosi consensi di un pubblico attento alle singolari

Il programma veneziano contempla un ciclo di proiezioni dedicate a registi italiani all'estero. Insieme con "The Medium" di Menotti vengono presentati "Les amants de Brasmort" di Pagliero (Francia), "Laughter in Paradise" di Mario Zampi (Gran Bretagna) e "Caiçara" di Celi (Brasile)

innovazioni sceniche apportate dall'opera più che alle sue qualità musicali, Menotti decise di adattare il suo lavoro per lo schermo. Tenute presenti le sue doti artigianali — le quali significano soprattutto un efficace taglio delle scene e un montaggio narrativo rapido — era lecito, in un certo senso, attendersi da Menotti un interessante

LUIGI FESTALOZZA
(Continua in terza di copertina)

A sinistra: Menotti e il direttore Nino Sonzogno. Menotti presenta a Venezia *The Medium*, tratto dall'omonima opera lirica. A destra: da *Les amants de Brasmort* di Marcello Pagliero.



ALLA SCOPERTA DELLE CITTÀ

L'ITALIA presenta alla XII Mostra di Venezia un numero di film inferiore alla quota concessa dal regolamento. Potrebbe presentare quattro film, anche cinque o sei, avendo la direzione della Mostra facoltà di sollecitare la partecipazione di opere di particolare interesse eventualmente escluse dalla selezione ufficiale. Mentre qualche nazione si è battuta per cercare di ottenere l'ampliamento della propria partecipazione sotto una formula qualsiasi, la Commissione italiana composta di rappresentanti della Direzione dello Spettacolo, dell'ANICA e del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici ha deciso di inviare tre film soltanto. Essi sono: *La città si difende* di Pietro Germi, *Parigi è sempre Parigi* di Luciano Emmer, *Ombre sul Canal Grande* (ex «Addio Venezia!») di Glauco Pellegrini, scelti in un gruppo di nove film. (In un primo tempo i film notificati erano stati diciotto. Il gruppo si è assottigliato per varie ragioni, fra cui specialmente imprevisi ritardi di lavorazione). La selezione comunque è stata severa. E' questo un bene o un male? Noi senz'altro crediamo che sia un bene. Perché inzeppare la Mostra di film che, quantunque decorosi, non presentano i requisiti d'arte richiesti dalla Manifestazione veneziana? E' un diritto questo che si può riconoscere solo a quei paesi che, avendo una produzione limitata, come la Jugoslavia, o caratteristica, come l'India, è bene che siano presenti perché la critica mondiale convenuta al Lido possa seguirne anno per anno gli sviluppi cinematografici. (Una rivelazione è sempre possibile).

L'Italia, organizzatrice della Mostra, ha dato quest'anno il buon esempio con la speranza che nel futuro esso sia seguito da al-

Noi presentiamo quest'anno, a Venezia, soltanto tre film: "La città si difende" di Pietro Germi, "Parigi è sempre Parigi" di Luciano Emmer e "Ombre sul Canal Grande" di Glauco Pellegrini.

che l'imbarazzo della scelta. Basta consultare la tabella dei film in lavorazione: *Umberto D.* di De Sica, *Due soldi di speranza* di Castellani, *Anna di Lattuada*, *Bellissima* di Visconti. Possiamo guardare tranquillamente al Festival di Cannes, tanto più che altri registi di sicuro affidamento stanno per cominciare la loro fatica: Genina, De Santis, Blasetti, Antonioni, e ancora Germi ed Emmer. (Poi ci sono gli "outsiders", i giovani che, come Lizzani con *Achtung! Banditi!*, hanno qualità per inserirsi nella lizza dei maggiori).

Sulla qualità dei film che saranno proiettati alla Mostra non vogliamo anticipare giudizi, ci limitiamo a segnalarne le caratteristiche. E' curiosa la coincidenza che tutti e tre scoprono una città: Roma (Germi), Parigi (Emmer), Venezia (Pellegrini). Diverso è l'intento, diverse sono la struttura e la sostanza dei tre racconti, tuttavia essi acquistano rilievo dall'ambiente dove si sviluppano. La Roma di Germi non vuol essere esattamente Roma ma una città qualsiasi, anzi "la città", dalla quale quattro disperati, delinquenti occasionali, compiuta una grossa rapina, tentano invano di districarsi: l'ex calciatore nazionale ridotto alla miseria viene arrestato, l'operaio disoccupato si suicida, l'artista fallito finisce strangolato da altri malviventi, il ragazzo che desiderava la bicicletta si rifugia pentito fra le braccia della madre e, se anche pagherà la sua colpa, ha nel pentimento il presupposto della redenzione e della speranza. La Parigi di Emmer è quella organizzata turisticamente per lo stupore degli stranieri. Ripetendo lo schema narrativo di *Domenica d'agosto*, Emmer racconta in chiave di satira bonaria le avventure di un gruppo di italiani venuti nella città per assistere a un incontro di calcio Italia-Francia, dominati dalla fissazione dell'avventura piccante e suggestionati dal richiamo della "perdizione". In realtà passano da una delusione all'altra. Solo un ragazzo, al momento della partenza, avrà alla stazione una ragazza a dargli un bacio (forse il primo e l'ultimo), conclusione di un tenero, ingenuo, casto amore durato ventiquattro ore. Glauco Pellegrini scopre la sua Vene-



zia (la Venezia "minore" tanto amata da Francesco Pasinetti), ricostruendo i precedenti della morte di un uomo e seguendo i rapporti di una coppia adultera. Ma non si tratta di una pura e semplice variazione di sfondi: dietro la facciata di questa Venezia, egli tenta la scoperta della borghesia veneziana, dei suoi difetti e delle sue virtù, mentre l'antico orgoglio di casta dell'antica nobiltà tenta vanamente un'ultima difesa. *Ombre sul Canal Grande* è il primo film di Pellegrini, *Parigi è sempre Parigi* il secondo di Emmer, *La città si difende* il quinto di Germi. Per gli italiani è l'annata dei "nuovi", anche se Emmer e Pellegrini, nel corso delle ultime Mostre, sono stati più volte premiati per i loro documentari.

Nonostante i numerosi premi ricevuti e l'universale riconoscimento del suo valore, Germi ha per la prima volta la ventura di presentarsi alla Mostra di Venezia. Per le sue precedenti affermazioni ha il diritto di essere considerato il nostro "numero uno", l'uomo sul quale puntiamo di più per controbattere Kazan, Wilder, Renoir, Chenal, Delannoy, Welles, Disney o chiunque ci presentasse la sorpresa di una rivelazione.

DOMENICO MECCOLI



1 e 2) Tamara Lees e Renato Baldini in *La città si difende* di Pietro Germi. - 3) Aldo Fabrizi in *Parigi è sempre Parigi* di Luciano Emmer. - 4) Una inquadratura di *Parigi è sempre Parigi*. - 5) Isa Pola e Carlo Hintermann in *Ombre sul Canal Grande* di Glauco Pellegrini. - 6) Un'altra immagine tratta da *Ombre sul Canal Grande*.





Da Biccherne di Siena. cortometraggio di Michele Gandin su copertine di libri amministrativi.

I bambini e i cortometraggi PRIMA DEI GRANDI

LA MOSTRA del film scientifico e del documentario ha avuto inizio con una serie di pellicole sull'arte. La partecipazione internazionale — in tale settore — non si può dire quest'anno all'altezza delle precedenti edizioni. Anzitutto manca il Belgio, che conta specialisti come Haesaerts e Storck. La Francia interviene in tono minore, e non presenta che un *Miserère* dell'Abbé Morel, in cui viene sfogliato un celebre album di Roualt. Più impegnativa come quantità, ma senza risultati particolarmente apprezzabili, la produzione anglosassone: gli inglesi, infatti, hanno un *Henry Moore* realizzato al modo del nostro *Manzu*, ed un arbitrario, oltre che male eseguito, *Shapes and Forms* («Linee e forme»), dove — senza spiegazioni — pezzi di Picasso e di altri artisti contemporanei vengono accostati a sculture e grafiti di popoli

Anche quest'anno la manifestazione internazionale del film per ragazzi e quella dei documentari si svolgono in un periodo a parte, che precede l'inaugurazione della Mostra vera e propria.

primitivi; mentre dagli Stati Uniti giungono alcune esercitazioni su Bosch (*Three Paintings of Bosch*) e su Degas (*Ballet by Degas*): lente, mal montate, impreparate ad una lettura vuoi critica vuoi guidata dall'immaginazione. Il danese *Willumsen* non è che un omaggio amichevole a un artista assai discusso. L'austriaco *Der Alten Kaiser Groessester Schatz* («La splendente dimora del vecchio Imperatore») è

la visita ad una residenza imperiale, guidata da meri interessi di cronaca. Anzi, le teste dei turisti entrano senza complimenti nel campo quando la camera è fissata su un paesaggio o su un ritratto, con inaspettata, oltre che assurda, contaminazione. Nella partecipazione italiana non mancano motivi d'interesse: anzitutto in *Biccherne di Siena* di Michele Gandin (con testo di Enzo Carli) che illustra le copertine dei libri amministrativi della antica repubblica toscana, le quali venivano abitualmente fatte dipingere — con ammirevole senso di civiltà — da maestri come i Lorenzetti, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Matteo di Giovanni. Il documentario dà più rilievo al fenomeno storico, al contenuto delle tavole, che al loro valore pittorico; ma non, perciò, ne emerge meno rigogliosamente la ricchezza figurativa della scuola senese, apprezzata e documentata anche da Eisenstein in *The Film Sense*. La selezione italiana è completata dai già noti documentari — guidati da testi filosofici — di Enrico Castelli Gattinara (*Le maschere e la vita e Passione di Memling*), dal frizzante *Sicilia barocca* di Vittorio Carpignano, da un *Viaggio sentimentale a Roma* in vascolor, poco controllato nella resa cromatica oltre che stucchevole come pretesto e come realizzazione; dai documentari sull'arte sacra, altra volta ricordati, di Lucci Chiarissi. Un debutto rimarchevole, in sì delicato genere, è quello della brasiliana «Vera Cruz», con *Santuario* di Lima Barreto. Di tradizione ispano-americana la fotografia, sensibile il montaggio, nobile la cadenza narrativa: un vecchio negro si accosta al Santuario per sciogliere un voto, e la sua visita consente di osservare l'architettura e, soprattutto, le sculture dei dodici profeti che vigilano i confini del tempio, come i mostri danzano grottescamente sui muri delle ville di *Sicilia barocca*.

Ai documentari sull'arte han fatto seguito quelli musicali, dove *Science in the Orchestra*, diretto da Alex Strasser con la collaborazione di Muir Mathieson e *Lezione di acustica* di Roman Vlad, realizzato da Virgilio Sabel, trattano lo stesso tema. Più pratico ed esauriente il film britannico, che consta di tre parti; di maggior senso artistico, ma reso sommario dalla forzata brevità, l'italiano, che si addentra anche nel dominio della dodecafonia. I film sperimentali registrano una serie britannica dal titolo *Painter and Poet* con gli "shorts" *In Time of Pestilence, The Pythoness, Spring*

A sinistra: da Sicilia barocca, cortometraggio di Vittorio Carpignano. A destra: da Quando le pleiadi tramontano, dello stesso regista.



and Winter, in cui le pitture sono collegate a dizioni di versi ed a brani musicali con un cattivo gusto che, a volte, raggiunge l'estremo. Anche Shakespeare ne fa le spese, e la camera cinematografica non manca di saltellare, in un disegno boschereccio espressamente concepito per lo schermo, da un uccellino all'altro, mentre un cantante, ad ogni quadro, ripete graziosamente "cucù". Pare che questi "esperimenti" siano stati eseguiti in occasione del Festival of Britain. Con i danesi *Ping Pong* e *Legato* di Henning Bendtzen, che ricordano i film di Norman Mac Laren, siamo nel genere astratto, e in *Ping Pong* il risultato non è costante dalle migliori pitture su pellicola del cineasta canadese, il quale ci illustra il suo metodo di lavoro, e le sue ricerche di scrittura del suono, in *Pen Point Percussion*, realizzato col principio che la colonna sonora di un film produce un disegno sullo schermo, e con la naturale conseguenza che anche ai disegni sulla pellicola equivalgono dei suoni. Nella sezione dei film di avanguardia appaiono *Lament* di Walter Strate, statunitense, in cui si ha un esempio di balletto cinematografico (come in *Pavana del Moro*). Ma il poema di García Lorca, cui si ispira il balletto, è offuscato da influenze che risalgono a Cocteau e a Dalí. *Herbstgedanken* (*Giorno d'autunno*), tedesco, e ancor peggio *Der Rabe*, un cortometraggio austriaco dal "Corvo" di Poe, annaspano, inutilmente, nella espressione d'avanguardia. Tra i film scientifici è di serio valore la partecipazione britannica con lezioni sulla *Malaria*, sul *Magnetismo*, sulla *Elettricità*, sulla *Televisione*, mentre i canadesi hanno specialmente rivolto l'indagine e la documentazione cinematografica alle malattie mentali (*Mental Symptoms*). *Aphasia*, americano, illustra con riprese dal vero e con disegni animati il lavoro della "United States Veterans Administration" in favore dei reduci che hanno contratto in guerra malattie mentali: quegli stessi reduci che abbiamo conosciuto nei film di Dmytryk.

Il Festival Internazionale del film per ragazzi, iniziato insieme alla rassegna del documentario, non dà, nei primi giorni di proiezioni, l'impressione che l'atteso sviluppo in siffatta produzione sia stato raggiunto: la partecipazione più numerosa è quella degli Stati Uniti, finora rimasti un po' ai margini del festival per i piccoli, e della Gran Bretagna, la quale, benché segni il passo nella fase realizzativa, deve ancora "spendere" le notevoli riserve accumulate in qualche anno di lavoro, e pressoché sconosciute in vari paesi europei. Le rappresentanze nazionali sono nove in tutto, fra cui, alla prima uscita, quella jugoslava. Illustreremo i film più notevoli nel prossimo resoconto: finora non ce ne sono, se si eccettua *Aerlighed Varer Laengst* (« L'onestà è sempre premiata ») del danese Knud Dahl, che pure è realizzato con mezzi primitivi, *Survival in the Aleutians* (« Salvezza alle Aleutine ») che è una eccessivamente ottimista storia alla Robinson Crusoe, e *Come nasce un disegno animato*, che fa parte della "rimediata" rappresentanza italiana. A questo documentario con disegni animati avremmo preferito, semplicemente, un disegno animato. Come nascono i "cartoons" possono insegnarcelo Disney o Grimault; non chi si trova al primo esperimento.

MARIO VERDONE



Da Le maschere e la vita, interessante documentario realizzato da Carlo Castelli Gattinara.



Sopra: da Forward a Century di N. Bell. Sotto: da There Go the Boats, film inglese per ragazzi.





ACCORDO CON I QUACQUERI

Caro Aristarco,

ho saputo in questi giorni che a Casiraghi è stato negato il visto per Karlovy Vary da parte del nostro governo. Contemporaneamente, un collega di tendenza diversa, che invece si era rivolto all'ambasciata cecoslovacca, alla fine non ottenne nemmeno una lettera di risposta. Alcuni mesi fa io avevo fatto, da queste colonne, una proposta affinché un gruppo di giornalisti italiani di ogni tendenza andasse al Festival cecoslovacco per cercare di favorire rapporti più amichevoli, in campo cinematografico, tra quel Paese ed il nostro. Mi ero anche lamentato perché ogni anno, a quel Festival, erano ammessi soltanto Casiraghi, Jacchia, Viazzi, Tosi. Non sapevo allora che la Cecoslovacchia, quando bandì la sua prima manifestazione, aveva invitato giornalisti italiani di varie tendenze, senza ottenere da loro alcuna risposta all'invito.

Ora siamo a questo punto: che nemmeno Casiraghi, Jacchia, Viazzi, Tosi sono andati a Karlovy Vary. Come risultato, c'è da essere soddisfatti! Personalmente, mi sto anzi chiedendo se non avrei fatto meglio a tacere. Infatti, quella che a me sembrava una grave limitazione di libertà e di informazione, si scopre ora che era invece una sorta di libertà rubata, il massimo della libertà possibile. L'unica speranza che mi conforta è che noi stiamo arrivando ad un punto tale di ristrettezza mentale e di soffocamento dei liberi scambi da provocare, in breve tempo, una rivolta generale nei rispettivi campi, avendo ormai raggiunto il limite estremo della reciproca ostilità, tutti presi dalla paura, che è poi quella che alimenta le mitologie, le religioni, il fanatismo. Perciò, per questa pratica prospettiva, non bisogna cessare di combattere affinché siano messe in atto iniziative utili ad aprire le porte ancora chiuse a tutti coloro che per sospetto e per timore, oggi sono tenuti fuori, da una parte con la scusa dell'immaturità (una bella trovata davvero quella dell'immaturità, quando si vogliono escludere coloro che non sono disposti a cadere nella retorica dei superlativi assoluti!); dall'altra, con quella ancora più faceta di non si sa quali attentati alla costituzione.

In questa situazione, fallimentare per la intelligenza di gente che si ritiene civile, inizia il Festival di Venezia il quale, bat-

tuto già da Cannes in quanto a partecipazione internazionale, continua ad essere un Festival limitato, nonostante la presenza di alcune opere che si annunciano interessanti e di altre che, magari, lo saranno con nostra sorpresa. Infatti, oggi, un Festival che voglia essere veramente internazionale — occorre ripeterlo — non può prescindere dal confronto tra Oriente ed Occidente. E' inutile ostinarsi a pensare, sotto sotto, che l'Occidente è tutto il mondo e che il resto non conta. Anche se non si vuol credere che invece l'Oriente è tutto il mondo, diventa persino ridicolo voler riconoscere la presenza soltanto della propria casa, quando ce n'è un'altra che cresce nella strada accanto, giungendo sino al nostro orto. Soprattutto se si considera che gli assenti sono gli esponenti di un moto rivoluzionario che, in pochi anni, si è diffuso a passi giganteschi dall'Europa all'intera Asia. Eppure la cattiva volontà continua a tenere il campo. Infatti non basta invitare le nazioni orientali, poi preparare una clausola del regolamento, di equivoca applicazione, che esclude i film di propaganda, quando si sa

che la produzione delle cinematografie orientali è impostata sulla base della propaganda diretta, mentre quella delle cinematografie occidentali può più facilmente trarre nell'inganno dell'arte soltanto perché segue, tendenzialmente, la strada della propaganda indiretta.

Caro Aristarco, io credo che occorra tener vivo questo dibattito poiché esso riguarda gli strumenti della nostra cultura nazionale, che ha bisogno soprattutto della informazione per esercitarsi e progredire. Convinto come sono che i torti, nel caso specifico, siano reciproci, converrà correre il rischio delle posizioni impopolari, pur di giungere a qualche concreto risultato. Perché, se attendiamo la risoluzione anche di questo limitato problema, fatalisticamente, dall'intero ciclo storico, passano gli anni, facciamo in tempo a morire e dovranno ridiscuterne le generazioni future. Infine, perché non dovrebbero dar retta a gente come noi, che in fondo si accontenta di certe libertà? Vogliamo metterci d'accordo coi quacqueri? Tuo

RENZO RENZI



Il loro trono

PRESENTARE le proprie opere alla Mostra di Venezia sembra non interessi molto né registi, né produttori italiani. Altrimenti non si saprebbe proprio come spiegare la poco nutrita partecipazione italiana di quest'anno. Ci siamo fatti rapidamente un buon nome nell'immediato dopoguerra, abbiamo mietuto con le nostre pellicole successi ovunque, la cinematografia italiana s'è conquistata un posto preminente nell'interesse dei pubblici e dei critici stranieri, possibile che non si riesca a mettere insieme un discreto numero di discreti film per la mostra internazionale di casa nostra? S'è detto che tutto dipende dal calendario

della produzione cinematografica. Qualcuno, anzi, ha detto argutamente che questo nostro calendario somiglia molto a quello delle corride in Spagna. Prima della buona, buonissima stagione, non si è soliti lavorare intorno ad un film in Italia. Così per agosto poche, pochissime pellicole sono a punto e possono presentarsi alla Mostra. E' una spiegazione piuttosto logica nella sua denuncia di uno stato di cose abbastanza illogico. Un'industria, e il cinema è sempre industria anche quando è arte, ha la sua grande forza nell'organizzazione. La strana industria cinematografica italiana sembra invece far molto più conto sull'improvvisazione. Ma questa spiegazione forse non risale alle origini del fatto in questione. Essere disorganizzati, vivere alla ventura è illogico, ma rinunciare ad una buona occasione per farsi luce, per imporsi è innaturale. C'è differenza: chi vive alla ventura

dovrebbe, anzi, essere sempre pronto, sempre disponibile per la buona occasione. Allora? Presentare le proprie opere al Festival di Venezia sembra non interessi molto né registi, né produttori italiani.

Qualche tempo fa uno dei nostri più quotati e apprezzati registi fece delle dichiarazioni significative in proposito. Disse presso a poco che lui, i film, non li fa per i premi. E questo è anche giusto. Disse presso a poco che a lui non importava nulla di finire il suo film in tempo per la presentazione alla Mostra perché neppure della Mostra gli importava nulla. E questo è un poco meno giusto. Forse le dichiarazioni del nostro regista furono meno brutali di come le abbiamo riferite, ma il senso del suo discorsetto era proprio questo. E' questo disinteresse che impedisce che alla Mostra di Venezia si sia rappresentati da un maggior numero di film discreti di quello della sparuta selezione. Ora, sembra che, quando si tratta di mandare pellicole al Festival di Cannes tra i nostri registi e i nostri produttori ci sia sempre qualcuno capace e disposto a battersi come un leone. Perché a Cannes sì e a Venezia no? L'America quest'anno presenta una selezione con molti numeri d'interesse. Almeno sulla carta sono ottimi nomi di registi, attori, ottime firme di produttori. Da molti altri paesi sono stati inviati a Venezia film di impegno. E noi? Le opere prescelte meritano senz'altro attenzione, ma non sono pochine? Può darsi che Venezia non sia più considerata una buona occasione per la gente della nostra cinematografia. Ma non può darsi anche che in tanto disinteresse, in tanto disdegno si annidi un certo carico di presunzione? Confessiamo il nostro candore. Molte volte rimaniamo stupefatti davanti alla baldanza, all'aggressività delle affermazioni dei nostri registi. Con due o tre parole ci presentano una loro vivace visione del mondo. Il pubblico? E' stupido. La critica? Non capisce nulla. Insomma quelle loro due o tre parole bastano a farci capire che capiscono solo loro. La fortuna del cinematografo italiano nel dopoguerra ha fatto sì che alcuni dei nostri autori cinematografici di grido si siano sentiti spuntare sotto il sedere addirittura un trono. Dall'alto di questo trono imperano su di noi, povero gregge. Questa è solo un'impressione, e speriamo ardentemente sia solo un'impressione sbagliata.

Non siamo pessimisti perché la cinematografia italiana ci piace sinceramente ma non vorremmo che, a forza di sedere sul loro trono, i nostri autori cinematografici perdessero di vista la loro realtà, la loro stessa origine. Non vorremmo nel loro disinteresse per Venezia un loro disprezzo per le cose di casa nostra. Sarebbe non tanto brutto, quanto triste. Ma s'è detto, speriamo che sia solo un'impressione sbagliata. Sbagliamo tanto spesso e saremmo lieti di sbagliare anche questa volta. Ma perché l'America manda tanti film interessanti e noi così pochi? E' proprio una fissazione. E' piuttosto scomodo quando ci si mette un'idea in testa e non si riesce a cacciarla via. L'idea gira, rigira, dà noia, più fastidiosa d'una mosca intestardita. Consoliamoci pensando che, se non a Venezia, entro l'anno potremo pur vedere



Presentare le proprie opere alla Mostra di Venezia sembra non interessi molto né registi né produttori italiani. Vincenzo Musolino e Maria Fiore in *Due soldi di speranza*, la pellicola di Renato Castellani assente dalla XII Mostra internazionale d'arte cinematografica del Lido.

qualche buon film italiano. Ce ne sono parecchi in lavorazione. Parecchi sono addirittura agli ultimi ritocchi. Proprio così: agli ultimi ritocchi. E, ecco, quell'idea fastidiosa rispuntare. E' una questione di giorni perché questi film siano finiti, una questione di ore addirittura. Ma allora perché non ci si è messa più buona volontà per completarli, per Venezia? Non occorre tanto in fin dei conti. S'è detto che tutto dipende dal calendario della produzione cinematografica. Tutto non dipende dal calendario. Dipende dalla buona volontà. E la buona volontà dipende dall'interesse che si pone nelle cose da fare. E l'interesse... La filastrocca diventa troppo

lunga. E poi è proprio necessario continuare? Se stiamo ripetendo lo stesso concetto dal principio! Presentare le proprie opere al Festival di Venezia sembra non interessi molto né registi né produttori italiani. Interessa gli americani. Gli italiani no. E' proprio piuttosto scomodo quando ci si mette un'idea in testa e non si riesce a cacciarla via. Se invece di presunzione, si trattasse di sfiducia? Ecco che il discorso si complica. Cos'ha fatto la mostra per alienarsi le simpatie della gente della nostra cinematografia? E' un gran guaio mettersi una idea in testa. Lasciamo perdere, e vediamo in pace questi film della Mostra di Venezia.

ORESTE DEL BUONO

ATTORI NELL'ALBUM RILEGATO IN PELLE

IL SONORO debutta in Italia verso la metà del 1930, con il film di Gennaro Righelli *La canzone dell'amore*, tratto da un racconto di Pirandello, quasi irriconoscibile nel grossolano rifacimento cinematografico. Comunque, quando in una delle scene finali si udirono i vagiti di un neonato, misti al suono delle campane di Roma, tutti pensarono che anche il nuovo cinema italiano stesse per nascere, esultante e prolifico, onesto e democratico. Il film era scadente ma quell'impeto di giovinezza piacque e quei rintocchi stordirono il pubblico come in una apoteosi irresistibile. Intanto due anni dopo sopravviene pure *La segretaria privata* di Goffredo Alessandrini che inaugura, tra noi, il famigerato genere comico-sentimentale della commedia mondana, la quale imperversa poi per dieci anni, sui nostri schermi, costringendo i protagonisti a portare il frak perfino di estate, a mezzogiorno ed a Via Veneto. Perciò quando nello stesso anno venne presentato a Venezia, uno dei migliori film di Camerini, *Gli uomini, che mascalzoni!*, il quale raccontava, con fresca spontaneità, un idillio tra un operaio della barriera e una commessa di negozio, tutti pensarono che una boccata d'aria pura stava per irrompere, nell'ambiente convenzionale del film italia-

no di allora e che un cesto di frutta al mercato potesse essere non meno fotogenico di una sontuosa corbeille di fiori. Piacque la maniera leggera e tenera con cui Camerini riusciva a fondere il tema idilliaco a quello realistico, e piacque anche l'interpretazione di Vittorio De Sica il quale portando con disinvoltura una giubba e un berretto di operaio, creava con la sua sola presenza un'atmosfera di simpatia e di vivacità.

Nel 1932 appare sugli schermi di Venezia la bellezza umana e un po' tenebrosa di Fredric March in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (regia di Mamoulian), dove è merito dell'attore americano di aver reso con efficacia assai più la tragedia interiore del protagonista, che l'aspetto spettacolare del racconto di Stevenson: specialmente nella scena della trasformazione della mano di Hyde in zampa vellosa, in cui era fermato il momento preciso del trapasso dall'umano al bestiale e l'angoscia dipinta sul bel volto del protagonista, come l'ultimo appello della coscienza che la bassa vita degli istinti sta per sommergere. Due anni dopo March riappare in *Death Takes a Holiday* (« La morte in vacanza »), diretto da Leisen, la cui pretesa era di dimostrare che anche l'al di là può entrare nelle ricette di Holly-

wood e la metafisica essere messa a disposizione delle dattilografe di Manhattan. Ricordiamo poco di questo curioso melodramma dove la figurazione della Morte, irresistibile nel suo frak, come un direttore di cotillon, potrebbe oggi farci pensare a qualche impagabile scherzo di Cocteau o di Jacob, se non si trattasse di un film americano per cui tutto è possibile. Ma ritroviamo ancora, nel ricordo, la scena finale e cioè quella della partenza della Morte con la sua fidanzata prescelta, l'avvenente Grazia dove il valico per l'al di là è simboleggiato da un enorme velluto nero che fa da sfondo ad una severa villa toscana del 500, mentre i congiunti seduti su panche basse di marmo, assistono dolenti e confusi a questo elegiaco distacco, in una atmosfera pallida e crepuscolare. Il 1934 è pure l'anno in cui compare a Venezia, per la regia di Jack Conway, Wallace Beery, in *Viva Villa*. In questa opera il vecchio guardiano di elefanti del Kansas riesce a darci forse la sua interpretazione più truculenta ed espressiva, al punto che i suscettibili messicani alla prima rappresentazione non trovarono di meglio che metter fuori le pistole e sparare contro lo schermo, dove si proietta la storia, da essi ritenuta offensiva per l'onore nazionale.

L'anno 1935 segna il grande successo di Victor McLaglen nel famoso film di Ford *The Informer* (« Il traditore »). In effetti l'attore rende stupendamente questo tipo ingenuo di bruto in cui si condensano le reazioni della coscienza, avanti i vari richiami del denaro e del sesso che a lui paiono non tanto irresistibili quanto incom-



Vittorio De Sica



Fredric March



Wallace Beery

prensibili. In fondo Gypo è un disgraziato che si lascia solo guidare dagli impulsi del cuore, che purtroppo va solo dove lo spinge una certa legge. Così il traditore porta fino all'ultimo il peso del suo calvario, come tutte le creature offese ed umiliate, care a Doltojevskij. Offeso e mutilato appare poi anche a Venezia il grande scrittore russo in *Crime et châtiment* (« Delitto e castigo ») per la direzione di Chenal, e l'interpretazione di Pierre Blanchar. Questo romanzo, viene opportunamente osservato, sembra fatto apposta per rompere le reni ai creatori cinematografici, per cui esso rimane ancora una cima vergine nella storia del cinema. Il problema affrontato più volte dagli scrittori del secolo scorso, se sia lecito ad un uomo porsi, come il discepolo di Bourget o Giuliano Sorel di Stendhal, contro la società, al punto di sacrificare la vita degli altri per fare emergere la propria individualità, si complica in Raskolnikoff, il quale oltre a essere un intellettuale reca con sé il complesso tipicamente slavo di una morale di spiazione e di penitenza. Invece Chenal fa di Blanchar nient'altro che il banale protagonista di una cronaca giudiziaria, mirando solamente ai sensazionali effetti spettacolari di un processo celebre. Ma il 1937 è poi anche l'anno della presentazione a Venezia del capolavoro di Renoir, *La grande illusion*, di cui non ultimo merito è il fatto che la tesi pacifista appare interamente assorbita dalla profonda umanità dell'opera. Questa volta è un grande cuore di uomo che si sente battere dietro lo schermo come quello di Romain Rolland o di Georges Duhamel. Nient'altro, dunque, che una grande verità umana

di atmosfera e di caratteri, resa solo sul piano dell'umano e quindi con tutti i segni inconfondibili del genio francese. Mirabile soprattutto lo stato di dialogo fra i due ufficiali effettivi, Erich von Stroheim e Pierre Fresnay, tedesco il primo, francese l'altro, i quali rimangono anche attraverso il sacrificio della vita e dell'amicizia fedeli alla parola data e ad una vocazione, che così intesa assume molti aspetti della santità. Ricordiamo che il film impressionò anche il pubblico imbrigliato di Venezia, e che esso fu applaudito a schermo acceso, malgrado i dissensi dei gerarchi. Bene accolto sugli schermi lagunari è sempre Jean Gabin, eroe populista del film francese le cui avventure ci sembrano oggi un poco convenzionali, attraverso il solito presupposto di questa scuola, che con i buoni sentimenti si possa solo fare del cattivo cinema. Quasi che con i cattivi si riuscisse a farne dell'eccellente, e in ogni caso. Ma in *Le jour se lève* (« Alba tragica »), di Carné, presentato a Venezia nel 1939, appare proprio l'eroe patetico da paesaggio urbano caro a Baudelaire, in questa cupa notte di ossessione, composta di attimi dei quali, come dice Dolstojevskij ciascuno ha il valore dell'eternità.

Il 1936 è invece l'anno di *Story of Louis Pasteur* (« La vita del dottor Pasteur »), per cui Paul Muni abbandona i tanti ruoli di "gangster", senza pietà, che lo avevano reso famoso per darci con la regia di Dieterle una storia romanzata ed abbastanza patetica dove il mito del Presidente così caro alla mentalità americana e che è quello dell'uomo, che si fa da sé, contro tutte le avversità dell'esistenza, viene adattato alla vita del grande scienziato francese, ridotta così ad una specie di corsa alla celebrità, attraverso i soliti intoppi e le prevedibili difficoltà. Malgrado quest'impostazione convenzionale occorre riconoscere che Muni, mirabilmente truccato, riusciva a rendere in modo abbastanza convincente questo conflitto tra la scienza e l'ignoranza, sviluppando un patetismo popolare da ballo Excelsior, che aveva il merito di interessare financo il pubblico, ai problemi disinteressati dello spirito. Con ciò la produttrice Warner Bros, dichiarava di aver voluto concedere qualcosa alla parte più elevata della spettabile clientela. Infatti essa ripresenta nel 1946 a Venezia Paul Muni in un film del 1937 anche diretto da Dieterle sulla Vita di Emilio Zola (*The Life of Emile Zola*) in cui a parte gli anacronismi dello scenario tra cui quello di far morire lo scrittore la notte precedente alla riabilitazione di Dreyfus, per non mancare questo supremo contrasto alla Griffith (mentre egli era deceduto quattro anni prima), Muni ancor meglio truccato, riesce a darci con singolare rilievo, la presenza posticcia, come fu detto, di un vero Emilio Zola da congresso americano. Il 1938 è invece ancora l'anno di Carné con *Quai de brumes* (« Porto delle nebbie »). Qui Michel Simon interpreta il ruolo di Zebel, un personaggio sadico ed eccitato la cui disperazione sembra tuttavia celare un bisogno insoddisfatto di purificazione. Questo concetto appare poi simbolicamente durante le scene in cui mentre l'assassinio di Zebel si compie, con la ritualità di un ufficio sacro, la radio esegui musica di Bach. Venezia segna poi due incontri con Louis Jouvet: quello del 1938 in *Entrée des artistes*,



Erich von Stroheim



Victor McLaglen



Paul Muni



Jean Gabin



Clark Gable



Edward G. Robinson

diretto da Marc Allégret, dove egli nel ruolo di un professore del Conservatorio della Comédie française che è quello da lui esercitato nella realtà, appare in tutta la sua apparente "nonchalance" e segreta concentrazione: familiare ed autoritario, l'aria negligente, lo spirito applicato e la voce profonda. Lo rivediamo poi sempre a Venezia nel 1939 in occasione di *La fin du jour* (« Prigionieri del sogno ») di Duvi-
viev, nel triste asilo dei vecchi artisti, mo-

stri sacri che non possono vivere lontano da quel pubblico che ogni sera hanno divorato: ed egli vi tiene mirabilmente il ruolo del perfido e infido Saint-Clair, guitto mediocre ed infatuato, istrione facile e militante che con la sua eloquenza perversa turba i sensi e lo spirito della piccola Jeanette, credendo ancora di giocare il ruolo tenuto nel *Marchese di Priola*.

Venezia segna ancora tre affermazioni di

noti attori della commedia americana. Di Clark Gable nel 1932 con *It Happened one Night* (« Accadde una notte »), che per la disinvoltura e scioltezza di una interpretazione non sofisticata e opposta ai vecchi canoni della commedia mondana di De Mille, rimane un modello del genere, il quale, come osserva Gianni Puccini, alimenta ancora per cinque anni la produzione americana. Di Gary Cooper, nel 1936 in *Mr. Deeds Goes to Town* (« E' arrivata la felicità ») il quale compone felicemente il personaggio del giovane americano, tutto fatto di fresca argilla presa in riva al Mississippi e che reagisce alla cattiveria umana solo con la forza della propria innocenza e semplicità di cuore. Entrambi questi film sono diretti da Frank Capra. Di un'altra argilla anche americana, ma presa questa volta in fondo ai fetidi docks portuali, appare invece il tipico personaggio della ganga che ancora una volta Edward Robinson presenta in *Kid Galahad* (« Uomo di bronzo ») e che ha per sfondo la giungla di asfalto del suolo e sottosuolo newyorkesi. Per tornare agli attori di commedia vediamo ancora eccellere a Venezia nel 1934 con la regia di Hawks, John Barrymore, il grande Barrymore della famiglia reale di Broadway, il quale in *XX Century* (« Ventesimo secolo ») compone, insieme a Carol Lombard, uno studio interessante di caratteri particolarmente riuscito, sulla deformazione professionale che la scena, alla lunga, provoca negli attori in modo da imporre loro una maniera teatrale di vivere e di sentire che sembra accostarsi più a quella che appare alle luci della ribalta, che all'altra che si svolge tra le quattro mura di una camera. Nel 1938 viene infine presentata a Venezia la grande commedia di produzione inglese *Pygmalion*, dal lavoro omonimo di Shaw e diretta da Anthony Asquith e Leslie Howard, che ne è anche il protagonista. La vicenda di questo studioso di fonetica il quale riesce a provare attraverso la rieducazione di una ragazza di strada, che la personalità umana dipende soprattutto dalla voce, è un colpo rude che Shaw infligge all'alta società, dove Elisa riesce a passare per un'autentica gran duchessa. E se non ci è possibile gustare in origine il "cokney" della ragazza che incide la colonna sonora con una serie di scariche elettriche, possiamo ammirare ancora abbastanza la pazienza tenera e compassata che spiega l'adorabile Leslie nel foggiare il suo modello ed alla fine nell'innamorarsene come si deve.

Nulla di particolare da dire del cinema tedesco, nazificato dal 1933 e al quale solo i film di Willy Forst recano il contributo della grazia e della sentimentalità austriache. Due suoi film furono presentati a Venezia: ed è a questo punto che per una strana sovrapposizione della memoria noi vediamo la visione del castello di Schönbrunn, con le sue mille finestre, sovrapporsi alle stupende panoramiche pietrificate del Canal Grande; e poi risuscitare tutto quel mondo pieno di ebbrezza lirica e di ottimismo scettico, che fu quello della capitale asburgica l'indomani della disfatta di Napoleone, tutta una vita effimera ed inquinata che intanto Lassalle, diceva esser stato l'ultimo grande atto della società europea, prima della fine della rappresenta-



John Barrymore



Jean-Louis Barrault



Laurence Olivier

zione. Infatti a Venezia viene proiettata nel '34 *Maskarade* di cui Forst è solo il regista mentre è anche l'interprete di *Bel-Ami*, presentato nel 1939 ed in cui, poco curandosi di Maupassant, egli evoca con ambiguità e scanzonata superficialità una fine di secolo parigina pochadista e libertina, della cui psicologia convenzionale Forst porge una satira non certo efficace come quella di Clair ma abbastanza ricca di notazioni esperte e ben dosate. La ripresa veneziana nel dopoguerra segna due interpretazioni, per diversi aspetti interessanti. Nelle cronache recenti del cinema francese: quella di Jean-Louis Barrault nel ruolo del mimo Debureau in *Les enfants du Paradis*, che egli compone in una specie di stato di grazia intermedio tra realtà e finzione, la quale rende adorabile tutta la favola leggera che si snoda a passo di danza, intorno a questo personaggio tenero e vertiginoso. E l'altra di Gérard Philipe in *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara, per cui il giovane attore riesce a rendere assai meno crudele che nel romanzo di Radiguet e in un certo senso ad addolcire la troppa acerba ed implacabile giovinezza del sedicenne amante di Marta, che nel libro appare veramente senza pietà. Ma le grandi rivelazioni recenti della mostra vanno senza dubbio messe a fuoco, come i due centri di un ellissi intorno ai nomi illustri di Laurence Olivier e di Orson Welles. Del primo e della sua regia in *Hamlet* abbiamo discusso su queste colonne, raccogliendo contestazioni autorevoli e una vignetta veramente deliziosa. Ma né le prime né la seconda ci inibiscono di considerare oggi, e non meno severamente la interpretazione che il regista Olivier detta all'attore Olivier creando questa specie di Amleto equivoco e peripatetico, degenerato, a quanto sembra, in due opposte direzioni, come quando allontana Ofelia da sé con una specie di palese nausea dei sensi o quando bacia troppo a lungo nella bocca la propria madre e regina. Senza dire delle acrobazie alla Douglas che

il regista Olivier gli fa compiere ed il nibelungico finale che è una vera stonatura di gusto e di sensibilità. Preferiamo invece, per quanto ripassata su altri celebri modelli, la interpretazione di Orson Welles in *Macbeth*, soprattutto per quel costante senso di tragica gravitazione della colpa che continuamente oscilla, tra i due protagonisti, maschio e femmina della sanguinaria vicenda, fino al momento in cui le parti si invertono e Macbeth appare in tutto il suo complesso di tenerezza infantile, di fronte alla natura implacabile e dominatrice di quella sublime virago, che è la sua compagna di letto e di strage.

Prima di chiudere queste note vogliamo

pure occuparci del personaggio che l'attore Pedro Armendariz compone e ripete nei film diretti da Fernandez, quasi tutti presentati a Venezia (*Enamorada*, *La perla*: 1947; *Maclovio*: 1948; *La malquerida*: 1949; *Rosario Castro*: 1950) perché egli appare dovunque e in ogni caso così fuori tempo, nella sua ottusa e incoercibile volontà di tirannide, nella sua delirante natura di uomo sempre schiavo delle proprie passioni da farci pensare, tutte le volte che ci troviamo di fronte a questo stupendo personaggio dal cuore così poco intelligente, a qualcosa che per la dignità della condizione umana, desidereremmo fosse per sempre cancellato dalla storia degli uomini.

ROBERTO PAOLELLA



Gérard Philipe



A sinistra. Venezia 1946: da Ciapaiev dei fratelli Vassiliev (U.R.S.S.). A destra. Venezia 1947: da Siréna di Karel Stekly (Cecoslovacchia).

DOPO IL DILUVIO NON SEMPRE CI FU IL SERENO

GLI ANNI del diluvio erano stati, per Venezia, tre. Trascorsi i quali l'appello di tutte le estati si rinnovò, nel nome, però, non di una Mostra vera e propria, ma di una così detta Manifestazione. Nessun carattere di ufficialità, nessun premio vero e proprio, nessuna pretesa, insomma. Ma, in compenso, una partecipazione seria da parte di tutte le nazioni importanti. Fu l'anno di *Les enfants du Paradis* (Marcel Carné) e di *Henry V* (Laurence Olivier), di *Paisà* (Roberto Rossellini) e di *The Southerner* (Jean Renoir), di *Scarlet Street* (Fritz Lang) e di *Hangmen also Die* (Fritz Lang), di *The Picture of Dorian Grey* (Albert Lewin) e di *Ciapaiev* (fratelli Vassiliev). Con tante scuse per Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Thorold Dickinson, Anthony Asquith, Aldo Vergano, Walt Disney, V. Eysimont, Mikhail Ciaureli, i cui film sarebbe lungo elencare. Non che mancassero le « pizze », quelle che Venezia troppo beneducatamente (troppo corivamente, dovrei dire) ben si guarda dall'escludere, in nome di un regolamento troppe volte rifatto e troppe volte conculcato. Concorsero a fornirle sopra tutto gli americani, convenuti in massiccia rappresentanza. Ma anche i sovietici e gli italiani

non scherzavano. Dalla manifestazione uscì laureato, o piuttosto segnalato, e con merito, il fresco Renoir americano, rinnovato dalla lezione del « western ». Venne fatta, in quei giorni, la piacevole conoscenza con uno spiritoso e poetico autore di disegni animati, Paul Grimault, venne celebrato, a speciale cura della Warner Bros, il ventesimo anniversario della rivoluzione del sonoro. E la bella festa si chiuse con una soddisfazione quasi generale. (Non per nulla non c'era di mezzo l'argomento « premi » a far accapigliare il prossimo).

L'anno seguente, a celebrare il ritorno di Venezia alla dignità di Mostra, ci fu la bella pensata del conte Elio Zorzi. Perdurando la requisizione del Palazzo del Cinema al Lido (ma perché, domando io, gli americani, invece di acquantierarsi a Livorno o a Napoli, non piantano in quel detestabile luogo il loro quartier generale?), il simpatico gentiluomo, specialista in ghiottonerie gastronomiche e maestro d'ospitalità, inventò un cinema all'aperto. Nientemeno che nel cortile dei Dogi. In una luce da acquario, gli spettatori fluttuavano, ombre più labili di quelle sullo schermo; e c'era il caso di scambiare, verbigratzia, An-

na Magnani per Nando Bruno. L'unico inconveniente fu la seria probabilità di bucarsi, notturne brezze autunnali aiutando, una polmonite; probabilità che la fausta sera di *Dies Irae* minacciò di mutarsi in certezza. E se così non avvenne fu indubbiamente solo in grazia dell'intervento di quel dio che anche i cineasti e i giornalisti debbono pur avere, seduto in gloria su qualche bel nuvolone alla Trenker. Comunque, brezza o non brezza, quello fu l'anno di *Dies Irae* (C. T. Dreyer). E tanto basti. Ma fu anche l'anno di *Le diable au corps* (C. Autant-Lara), di *Ditte Meneskebarn* (A. e B. Henning Jensen), dimenticato, non si sa perché dai giudici, di *Siréna* (Karel Stekly). La vicenda di questo film è buffa e commovente. Dovete sapere che quell'anno le proiezioni a Venezia andavano in una maniera un po' curiosa. L'unica cosa certa, un giorno per l'altro, era che si sarebbe dovuta ingoiare una dose di pellicola da indigestione. Non c'era più ora né per cominciare né per smettere. Come una marcia che *crescit eundo* il calendario della Mostra si faceva, verso la fine, sempre più soverchiante: i film entravano in noi dagli occhi, dalle orecchie, dalle narici. Meno male che i più erano interessanti, se no ci sarebbe stato proprio da alzare le mani e dichiararsi « kaput ». Ma, come dicevo, la sera uno si coricava preda dell'incubo dell'indomani, senza peraltro sapere da che cosa fosse atteso. Per saperlo bisognava comperare il giornale l'indomani mattina uscendo. Ora per l'appunto, una delle ultime mattine, il sottoscritto, rifiutatosi di balzare dal letto ad ore troppo

Venezia 1947. A sinistra: da *Quai des Orfèvres* di Clouzot. A destra: da *Admiral Nakhimov* (« Ammiraglio Nakhimov ») di Pudovkin (U.R.S.S.).



antelucane e alla cieca sulla propria sorte, giunse nella sala del San Marco, dove avvenivano le proiezioni diurne, verso le nove e mezzo, e si sorbì circa metà di un goffissimo film messicano, regolarmente previsto dal programma della Mostra. Finito il quale, lo schermo si riaccese su un impreveduto film cecoslovacco, che si chiamava appunto *Siréna* (che vorrà mai dire, ci si domandava) e risultava diretto da uno sconosciuto. Diffidenza per quel supplemento al programma che non lasciava presagire nulla di buono, disagio, protrattosi per una mezz'ora, tra lo sparutissimo manipolo dei presenti (una diecina), a causa dell'infernale dialogo originale non tradotto in alcun modo, che impediva di rendersi chiaro conto della situazione. Ma dopo mezz'ora le menti si spalancarono, e scoppiò un grande applauso a schermo acceso. Che si ripeté quattro o cinque volte prima che il film si concludesse. Nel frattempo, i ritardatari, i distratti, gli assenteisti cominciarono a far capolino in sala, e si resero conto della verità del motto antico « gli assenti hanno sempre torto », e cominciarono a reclamare a gran voce che il film venisse riproiettato. E il film, entrato per la



Venezia 1948: da una inquadratura di *La terra trema*, il capolavoro di Luchino Visconti.

porta di servizio, vinse con suo pieno merito, il Gran Premio, (a *Dies Irae*, fuori concorso, andò il premio della critica). Né quelli furono i soli pezzi forti della Mostra: che ospitava *La perla* di Fernandez, lo stimolante *Dreams That Money Can Buy* di Richter, *Quai des Orfèvres* di Clouzot, *Monsieur Vincent* di Cloche, *Čápkovy Povídky* di Martin Fric, *Farrebique* di Georges Rouquier, *The Overlanders* di Harry Watt, *They Made Me a Fugitive* di Alberto Cavalcanti, *Odd Man Out* di Carol Reed. *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada, *Caccia tragica* di Giuseppe De Sanctis, *Enamorada* di E. Fernandez, *Iris* e *Hets* di Alf Sjöberg. *L'ammiraglio Nakhimov* di Vsevolod I. Pudovkin, *The Stranger*

di Orson Welles, *The Story of G. I. Joe* di William A. Wellman. E taccio dei cortometraggi, dai pupazzi cecoslovacchi ai disegni animati della stessa nazione, da *La rose et le réséda* di A. Michel al *Racconto sulla vita delle piante* di M. Karostin. Ma tutto questo sarebbe ancor niente. Ci fu quella serie di retrospettive e di « personali », invenzione e fatica personale di Francesco Pasinetti, che conferì alla Mostra il suo timbro, la sua piena ragion d'essere sul piano della cultura. Da Murnau a Griffith, da Stiller a Clair, da Eisenstein a quello sconcertante, formidabile Christensen della *Stregoneria attraverso i secoli*. E la organica personale di Dreyer, culminante nel *Dies Irae*, e quella scintillante dei Fratelli Prévvert, quella di Aleksandrov, quella, delusiva, di Siodmak, quella di Renoir, con al centro la gemma segreta di *Une partie de campagne*. C'era di che appagarsi, anche se successe, come al solito, qualche cosa un po' strana. E tra tutte la più strana fu certo l'assegnazione a *Primavera* di Aleksandrov del premio per il miglior soggetto originale (e si trattava di una storiella che faceva pietà).

L'anno successivo accadde il primo fatto spiacevole; gli alleati, sazi di quella specie di Cajenna assoluta che è il Lido e della sua gran galera che è il Palazzo del Cinema, ebbero la malinconia di restituire quest'ultimo ai proprietari. E noi dovemmo dire addio alla dorata reggia del conte Zorzi. Si celebrò il ritorno di Pabst con *Der Prozess*, si pianse l'eclissi della Francia, poco ci si compiacque dei mediocri tentativi di ripresa tedesca, si applaudì una lussuosa rappresentanza inglese (*Hamlet* di Laurence Olivier, *The Red Shoes* di M. Powell ed E. Pressburger, *Oliver Twist* di David Lean, *Fallen Idol* di Carol Reed), una ragguardevole rappresentanza italiana (*La terra trema* di Luchino Visconti, *L'amore* di Rossellini, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani, *Senza Pietà* di Alberto Lattuada, *Fuga in Francia* di Mario Soldati). E c'erano ancora il Fernandez di *Maclovio*, la Jakubowska di *Ostatni Etap*, c'erano Molander e Bergman, lo Zinnemann di *Die Gezeichneten*. C'era il freschissimo *Louisiana Story* di Robert Flaherty, il Vidor ipertrofico di *Duel in the Sun*; il Ford decorativo di *The Fugitive*, e Disney (*Melody Time*) e Kazan (*Gentlemen's Agreement*) e Huston (*The Treasure of the Sierra Madre*) e Welles (*Macbeth*) e quello *Strange Victory* di Leo Hurwitz, che venne presentato quasi alla chetichella, sfuggì ai più, contesi da troppi ricevimenti, e fu prontamente fatto sparire dagli americani, non troppo soddisfatti della tesi secondo cui il fascismo, creduto estinto, allignerebbe ancora nei paesi democratici. Le retrospettive e personali, quell'anno, furono meno sostanziose, ma pur di rilievo, dai primitivi francesi a Feyder, da Stroheim (con la prima assoluta de *La danse de la mort* di Marcel Cravenne) a Ivens, da Sternberg a Wabson e Webber, a Méliès. Fu l'anno che imperversò Orson Welles, e scese in campo fiducioso di sgominare Olivier, su terreno shakespeariano, col suo *Macbeth*, ma poi, avendo ricevuti i giornalisti ed essendosi accorto, dalle domande rivoltegli tra un panino voracemen-



Venezia 1948: da *Louisiana Story*, presentato da Robert Flaherty in prima assoluta mondiale.



Venezia 1949: il protagonista di *The Quiet One*, opera singolarissima di Sidney Meyers.

te acciuffato ed un altro, che tirava mala aria per il suo film, si offese e lo ritirò dal concorso. Fu l'anno che si aperse la gran « querelle » sull'*Amleto*, e qualcuno si scandalizzò, perché la giuria lo preferì a *Louisiana Story*. Fu l'anno che *La terra trema*, dopo esser caduta scandalosamente tra il seccato disinteresse dello scelto pubblico, dovette, per giungere al meritato premio internazionale, superare opposizioni di natura extrartistica da parte dei soliti giudici zelanti. E che l'assurdo premio al miglior film italiano creò equivoco, essendo stato conferito al leggiadro *Sotto il sole di Roma*.

Nel 1949 le cose andarono un po' peg-



Venezia 1950. Sopra: da *Dieu a besoin des hommes*, film diretto da Jean Delannoy. Sotto: da una inquadratura di *The Asphalt Jungle* («La giungla d'asfalto»), realizzato da John Huston.



gio ancora. La disputa questa volta fu tra i sostenitori di *Manon* di H. G. Clouzot, che vinse il gran premio, e quelli che avrebbero voluto darlo all'indipendente e coraggioso *The Quiet One* di Sidney Meyers. Si registrò il crollo di Pabst con *Geheimnisvolle Tiefe*, si salutò una sia pur vaga riviviscenza francese (oltre a *Manon*, c'era il gustoso Jacques Tati di *Jour de fête* — "Allez allez, rapidité, les américains", divenne il motto corrente —, c'era il Duvivier di *Au royaume des cieux*). L'Italia puntò

su *Cielo sulla palude* di Genina, insieme col quale c'erano Chiarini (*Patto col diavolo*) e Lattuada (*Il mulino del Po*, fuori concorso), dalla Germania giunse il qualunque espressionistico di *Berliner Ballade* di R. A. Stemmle, degli inglesi, quest'anno, solo *The Last Days of Delwyn* di Emlyn Williams e *Kind Hearts and Coronets* di Robert Hamer meritavano qualche attenzione. Il consueto Fernandez con *La Malquerida*, lo svedese Bergman, il polacco Rybkowski, e una produzione in serie sta-

tunitense, che aveva le sue punte in *The Snake Pit* di Anatole Litvak, in *Champion* di Mark Robson, (fuori gara c'era il Kline di *The Forgotten Village*). I tempi si facevano duri. Anni di gran carestia. E l'Unione Sovietica, imitata a poco a poco da tutti i satelliti, si asteneva ormai da due anni dal partecipare (la giuria, dopo il 1947, era diventata nazionale, con variopinte intrusioni di gente della più disparata provenienza e bene spesso non qualificata). La bella e giovane tradizione delle retrospettive si interruppe. E le lamentazioni sui casi di Venezia furono molte e giustificate.

1950. Questa volta il «casus belli» fu costituito da *Dieu a besoin des hommes* di Jean Delannoy: ortodossia o eresia? Il film corse brutti rischi, offese i soliti cattolici miopi e baciapile, piacque a quelli di più larga apertura mentale. Ma non la spuntò in sede di giuria ufficiale. Gli venne preferito il decoroso ma anonimo *Justice est faite* di André Cayatte. Risplendette, prima di venir soffocata dalla censura, la maliziosa luce de *La ronde* di Max Ophüls. I francesi fecero sul serio. Perfino *Orphée* di Jean Cocteau riuscì, col suo barare, a carpire un premio. L'asso della competizione fu, fuori concorso, *Give Us This Day* di Edward Dmytryk, che salvò la rappresentanza inglese, seguito a forte distanza da *The Blue Lamp* di Basil Dearden. Vedemmo *Epilog* di Helmut Käutner, l'israelita *Out of Evil* di Joseph Krumbold (presentato quasi clandestinamente), *Rosario Castro* di Roberto Gavaldon, *Bara en mor* di Alf Sjöberg, e *La noche del sabado* di Rafael Gil, che credo detenga il nastro azzurro dell'ilarità suscitata involontariamente. La gran giornata di Rossellini, con *Stromboli* e *Francesco giullare di Dio*, andò a finire in una Waterloo quasi completa, e tra gli italiani prevalse logicamente Blasetti con *Prima comunione*. Spedizione punitiva degli americani, con una serie di prodotti commerciali più o meno egregi (*Cinderella* di Disney, *Caged* di John Cromwell, *All the King's Men* di Robert Rossen, *Panic in the Streets* di Elia Kazan premiato non si sa perché, *The Asphalt Jungle* di John Huston, che si staccava di una buona lunghezza). Furono riprese, un po' approssimativamente, le mostre personali. Dedicate a Greta Garbo, a King Vidor e, con maggior completezza, a Marcel Carné, di cui comparve il recente *La Marie du Port*. Il signor Selznick assegnò per la prima volta il suo «Golden Laurel», e con spiccato senso del rispetto per gli ospiti venne cinto di gloria un pessimo film italiano: *Donne senza nome* di Géza Radványi. Venne inaugurata la Mostra mercato del film, e la quantità di pellicola riversatasi sul Lido, Venezia e dintorni raggiunse cifre astronomiche. Qualcuno, fatti i conti a fine manifestazione e visto che non tornavano, suggerì che la Mostra durasse qualche giorno di meno, escludendo qualche superfluo quintale di scatolame pellicolare. Ma prima ancora che la manifestazione fosse chiusa venivamo premurosamente informati che quest'anno essa si sarebbe di nuovo protratta per tre settimane. La breve storia è finita. La parola è alla cronaca.

GIULIO CESARE CASTELLO

Il cinema e la politica. Codicillo

CREDERE nell'autonomia dell'arte significa affermare la sua libertà e spontaneità, ma non vuol dire affatto svuotarla del contenuto anche politico. Sostenere che l'unico criterio di valutazione artistica dell'opera, l'unica critica legittima in questo senso, debba fondarsi sul giudizio estetico, non significa in alcun modo che il contenuto politico di essa costituisca a tal fine un elemento negativo. Sono cose ovvie, ma purtroppo non per il cinema dove regna la più spaventosa confusione delle lingue. In questo campo se è giusto e doveroso combattere quelle deviazioni pseudo critiche per le quali il film dovrebbe essere giudicato in base all'ideologia politica che esprime, non è men giusto e doveroso opporsi a un'altra grave forma di aberrazione qual'è quella di chi sostiene che dai film deve essere bandita la politica. Per chi non ha perduto il bene dell'intelletto è chiaro che un film, e così qualsiasi opera d'arte, può avere un'impostazione nettamente politica, può essere determinato anche dalla più accesa polemica e giungere addirittura a quella che oggi si dice "propaganda" e pur tuttavia assurgere alla più alta dignità artistica. Proprio perché dietro ogni artista c'è l'uomo, tutto l'uomo, con le sue passioni, la sua fede in certe idee religiose, morali, politiche; l'uomo che ha qualche cosa da esprimere: da questa necessità sorge, appunto, l'arte, che in quanto espressione raggiunta attesta che quel determinato contenuto è stato sinceramente sentito. E' chiaro che oggi gli artisti più vivi, e in modo particolare gli uomini di cinema per la grande risonanza che ha il film, si portano anche loro sul piano della lotta politica e sentano l'esigenza e, direi, il dovere di un impegno preciso. Il successo recente di taluni film italiani, quelli cosiddetti neorealisti, è dipeso proprio dal loro contenuto politico e non, come qualcuno ha creduto, da una forma veristica che non era affatto nuova al cinema: basti per tutti ricordare Flaherty.

Ai tempi di Achille Starace si potevano leggere negli uffici pubblici e privati grandi cartelloni nei quali si avvertiva che in quei luoghi si lavorava, magari, ma non si parlava di politica. Erano anni in cui il fascismo già cominciava a barcollare e tendeva a difendersi dalle critiche sempre più vaste e più aperte tacciandole di mormorazioni da perdigiorno e opponendo l'austerità silenziosa del lavoro. Tanto la politica, purtroppo!, c'era chi pensava a farla. Una simile tendenza affiora oggi pure con aspetto diverso: e in modo particolare nel settore del cinema. « Fate dei film, dei bei film, divertenti, commoventi, morali, ma per carità lasciate stare la politica. Questa è la tacita esortazione. Un film politico mette subito in sospetto, crea l'allarme, agita i sonni, turba le coscienze, provoca delle grane. Ma chi ve lo fa fare? ». Ecco, a me modestamente pare che ci sarebbe da augurarsi di vedere maggiormente impegnati gli uomini di cinema sul piano della realtà storica; sembra che si dovrebbe desiderare più contenuto politico nei loro film, perché in periodi di così acuti conflitti ideologici chi si balocca con le storioline d'amore o i virtuosismi tecnici non può essere neppure una forte personalità d'artista. Quello, però, che si vorrebbe veder bandito è il basso giuoco della politica, il politicantismo di partito che si esplica non come lievito della creazione, ma come gramigna che distrugge il raccolto. E di questa politica di intrigo: « Io ti dò una cosa a te, tu mi dai una cosa a me... » se ne fa persino troppa per un paese come il nostro che c'è allenato, sì, ma col quale non bisogna mai esagerare. E' proprio vero che la moneta cattiva (il politicantismo) scaccia la buona (la politica). Sono, infatti, i politici a non volere i film politici.

PANE AL PANE...

plice storia d'amore tra una servetta (Brunella Bovo) e un soldatino, rivissuta tutta nella fantasia dei due giovani attraverso le illustrazioni patetiche e ridicole delle cartoline. Laghi e barchette, mani intrecciate, cuori con scritte ardenti, finestre rinascimentali e trecce bionde, languidi abbandoni sulle panchine dei parchi, ombre maestose di querce e morbidi prati su cui stendersi con un fiore in bocca lei e un filo d'erba in mano lui. Il cortometraggio è condotto con un garbo e una misura veramente notevoli per un giovane ai suoi inizi: la tecnica è sicura, la recitazione ottima e, soprattutto, notevole il sentimento affettuoso con cui la storiellina è condotta. Non c'è nulla di comico (ed era facile scivolarci), ma, invece, una comprensione e una simpatia per questi due esseri il cui romanticismo illustrato è pure espressione di due anime gentili. Una cosina, certamente, il piccolo film, ma una cosina realizzata, il che non è poco per chi comincia. Ecco una prova concreta di capacità fornita da un giovane che ha studiato seriamente, sviluppando un naturale talento e acquistando con lo studio un mestiere che già gli consente di esprimersi. Ecco un saggio del quale mi sento un poco partecipe. Il cortometraggio si intitola Vivo di te ed è destinato ad aver successo di pubblico per la sua gentile piacevolezza.

Filologia

BISOGNEREBBE pregare il prof. Bruno Migliorini di scrivere espressamente per certa gente di cinema (e non solo per questa) una nota sui diversi significati del vocabolo COMPETENZA, sull'uso appropriato che se ne deve fare e sugli equivoci che provengono dall'adopterla indiscriminatamente, sia al singolare che al plurale. E' una parola che ha necessità di un urgente chiarimento.

L'invenzione del cavallo

LEGGO sul notiziario cinematografico dell'ANSA che gli allievi registi del Centro Sperimentale di Cinematografia, hanno realizzato tre cortometraggi. « E' questa la prima volta nella vita del C.S.C. — dice il comunicato — che, alla fine del biennio,



Renato Terra e Brunella Bovo in Vivo di te, notevole e garbato cortometraggio di Bortolo Partesano che ha per argomento il mondo ingenuo delle cartoline amorose da tabaccheria di paese.

vengono realizzati saggi completi dagli allievi registi che si licenziano ».

Vivo di te

FRA TANTE amarezze c'è sempre qualche consolazione. Tempo fa ho potuto vedere il primo lavoro di un allievo licenziatosi l'ultimo anno della mia permanenza al Centro. Si tratta di un cortometraggio realizzato da Bortolo Partesano e che ha per argomento il mondo ingenuo delle cartoline amorose da tabaccheria di paese. Una sem-

Documentari sull'arte

CHI HA potuto vedere i documentari sull'arte proiettati quest'anno a Venezia avrà constatato ancora una volta quanto difficile sia incontrarne uno nel quale il linguaggio cinematografico, nelle sue peculiari caratteristiche e possibilità espressive, sia usato per far intendere il linguaggio di una opera d'arte figurativa. Il "critofilm", come lo ha battezzato Raghianti, è ancora

LUIGI CHIARINI
(Continua in terza di copertina)



Inquadratura tratta da *Le silence est d'or* («Il silenzio è d'oro», 1946), film diretto da René Clair e presentato al Circolo del Cinema di Pisa.

BIBLIOGRAFIA

KINEMATOGRAPH YEAR BOOK, Odham Press Ltd, Londra (annuale).

BRITISH FILM YEAR BOOK, a cura di Peter Noble, ediz. Skelton Robinson, Londra (annuale).

INFORMATIONAL FILM AND TELEVISION YEAR BOOK, Albyn Press, Edimburgo (annuale).

INTERNATIONAL MOTION PICTURE ALMANAC, a cura di Terry Ramsaye, Quigley Publications, New York (annuale).

INDEX DE LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE, edizione de «La Cinématographie Française», Parigi (annuale).

NELLA bibliografia del cinema, quello degli «almanacchi» è un settore interessantissimo. E' noto, infatti, che questo tipo di libro, se ben concepito — oltre che indispensabile, come l'elenco telefonico agli abbonati, alla gente del mestiere: dal produttore al critico —, si rivela prezioso strumento di lavoro e di controllo per gli «storici» e per gli schedatori. E in qualunque nazione si faccia del cinema, l'istituzione dell'almanacco, presto o tardi, si fa sentire: essa è una diretta conseguenza dell'organizzazione e dell'attività del settore industriale e commerciale e, come prima fondamentale funzione, l'almanacco ha quella di stabilire un chiaro contatto fra tutti i rami interessati: produzione, noleggio, esercizio; arte, industria e commercio. Ma evidentemente vi sono molte maniere di elaborare una materia così vasta e i compilatori di almanacchi, anche sforzandosi di adottare un criterio il più ampio possibile, tendono a soddisfare le necessità di particolari gruppi di lettori. Le opere sopra citate, lungi dall'esser le sole esistenti, sono semplicemente le più nuove, dato che la pubblicazione degli almanacchi è annuale. Le loro caratteristiche sono, d'altra parte, abbastanza indicative.

Dei tre almanacchi britannici, il *Kinematograph Yearbook* e il *British Film Yearbook* sono inglesi, mentre l'*Informational Film and Television Yearbook* è scozzese. Il primo — che è giunto al trentottesimo anno di edizione — è pubblicato a cura della rivista *Kinema-*

tograph Weekly e, come la rivista, è soprattutto destinato alla consultazione dei noleggiatori e degli esercenti, ai quali fornisce gli elenchi alfabetici di tutte le sale di proiezione inglesi, scozzesi, irlandesi e del Wales; gli elenchi dei circuiti, delle case distributrici, delle ditte fornitrici di materiali tecnici e di arredamento; un «Chi è?» riservato alla sola produzione industriale; l'elenco delle case di produzione e dei vari settori del formato ridotto. Con quasi quarant'anni di esperienza alle spalle, il *Kinematograph Yearbook* attuale è un'opera pressoché esente da difetti, risolta tipograficamente in maniera del tutto funzionale e d'indubbia utilità. Diverso è il contenuto del *British Film Yearbook* di Peter Noble, apparso per la prima volta nel 1946 e nato con l'evidente intenzione di supplire al precedente in tutto ciò che quello non dice. Peter Noble — autore di molti libri di cinema, tra cui le biografie di Bette Davis e di von Stroheim, uno studio sui negri e il film e due filmografie, di Hitchcock e degli attori negri — è il compilatore di un almanacco nel quale, della cinematografia inglese, viene offerto un bilancio critico e viene data una documentazione completa di tutti i film realizzati. La lettura di queste pagine (i film dell'annata, gli sceneggiatori, i compositori, cinema e governo, i documentari, i registi, gli attori, l'economia, la tecnica, il mercato americano, la pubblicità, la critica, i festival, i premi, cinema e radio, cinema e infanzia, ecc.) permette di analizzare la produzione nazionale da differenti punti di vista e di farsene un'idea abbastanza esauriente. La parte informativa della produzione fornisce un elenco, completo di «cast» e «credits», di tutti i film realizzati in Gran Bretagna, sia a soggetto che documentari, scientifici e per l'infanzia, di lungo e di corto metraggio. Seguono gli elenchi delle case produttrici, degli «studios», dei tecnici (registi, direttori di produzione, soggettisti, scenografi, operatori, montatori, ecc.), dei distributori, delle industrie accessorie, delle organizzazioni di produzione, noleggio ed esercizio dei formati ridotti, dei cineclub, dei giornalisti, delle riviste e dei libri di cinema, nonché un elenco completo dei film a soggetto e documentari realizzati dal 1940 ad oggi (con i dati essenziali), allo scopo di evitare, fin che possibile, la consultazione dei precedenti volumi dell'almanacco. L'ultima parte del libro

è il «Chi è?», ricco di circa 2200 nomi, corredato di un centinaio di fotografie di attori.

L'*Informational Film and Television Yearbook* ha, come dice il titolo, un carattere tutto speciale. Anche questo, come l'almanacco del Noble, è al suo quarto anno di vita ed è un fedele specchio di tutto quanto, al di là della Manica, si realizza, si proietta e si scrive in materia di cinema «d'informazione». La televisione, che figura nel titolo, occupa in realtà appena dieci pagine del testo, con una nota di Bellamy Gardner sulla TV come servizio d'informazione e sui programmi cinematografici della stessa, per concludere con un elenco dei ricevitori TV, completo di descrizione e prezzo. Per il resto, a giudicare dalla documentazione di questo libro — e non v'è ragione di dubitarne — l'interesse per il cinema d'informazione (documentario, scientifico, scientifico-divulgativo, religioso, didattico, d'attualità e per l'infanzia, in tutti i formati) è in Inghilterra e in Scozia notevole e diffusissimo, oltre che assai bene organizzato. Non mancano gli elenchi dei film realizzati e a disposizione del pubblico, una sezione dedicata ai documentari francesi ed un «Chi è?» di circa 200 nomi. Una via di mezzo tra l'almanacco del Noble e il *Kinematograph Yearbook* è l'*International Motion Picture Almanac* di Terry Ramsaye, giunto alla ventiduesima edizione. Esso è ormai divenuto l'almanacco ufficiale di Hollywood, ma deve la sua notevole diffusione all'estero al suo mastodontico «Chi è?»: qualcosa come seimila nomi schedati e di continuo aggiornati, dato l'instancabile avvicinarsi, nella produzione californiana, di centinaia di personalità delle più disparate provenienze. Ma il «Chi è?» non è che il primo degli indici analitici: seguono quello delle società che, per un verso o per l'altro, hanno qualcosa a che fare col cinema, dalla Bell & Howell che fabbrica la macchina da presa alla Du Pont de Nemours che fabbrica le pellicole e alle varie MGM, RKO, UA, Warner e Twenty che ne usano i prodotti trasformandoli in film e distribuendoli nel mondo; l'elenco dei circuiti (U.S.A. e Canada); l'elenco dei film realizzati tra il 1944 e il 1950, quello dei film realizzati nell'annata, ordinati per case produttrici e quello dei film stranieri importati e distribuiti, per finire con i vari «polls» e «oscar» delle molte accademie e giurie. Nel testo rimanente troviamo le rubriche america-



Da *L'école buissonnière*, interessante film di Jean-Paul Le Chanois apparso recentemente sullo schermo del Circolo del cinema di Siena.

ne corrispondenti a quelle del *Kinematograph Yearbook*: servizi, equipaggiamento e materiali vari, organizzazione, associazioni, sindacati, provvedimenti legislativi, ecc. Non manca il famoso « codice » della censura e i nomi dei componenti gli uffici di censura dei vari stati dell'Unione. *L'Index*, invece, non è un almanacco vero e proprio: esso contiene, infatti, solo l'elenco completo di dati e di analisi critica di tutti i film nazionali e stranieri proiettati in Francia nell'annata. Questo libro, pertanto, è stato concepito per soddisfare le necessità dei distributori e dei direttori di sala cinematografiche, ma non c'è da dubitare che anche gli « schedatori » ne apprezzeranno moltissimo il testo e il criterio con cui è stato ordinato. In ogni nuova edizione, infatti, questo *Index* riporta, nell'apposita tavola alfabetica, tutti i titoli dei film schedati e analizzati nelle edizioni precedenti, siano essi a soggetto o documentari.

Di materiale a disposizione, dunque, anche a giudicare solo da questi cinque libri, ce n'è in abbondanza. I futuri storici del cinema non potranno certo lamentarsi. Le formule usate dai vari compilatori, tra loro diverse, sono tutte egualmente valide, se la cura dedicata al testo è massima (cosa che nei testi citati non manca). E, per altro verso, bisogna osservare che le formule più antiche — come il *Motion Picture Almanac* e il *Kinematograph Yearbook* — dopo tanti anni di esperienza, non sono più suscettibili di variazioni sostanziali. Il libro del Noble, rispetto a quei due, costituisce una direzione diversa: ponendo in secondo piano il commercio e ignorando i settori industriali accessori, tende a valorizzare gli aspetti artistici in seno all'industria, e quindi si rivolge ad un pubblico alquanto selezionato e comunque sia, diverso da quello del *Kinematograph Yearbook*. Esistono anche altri tipi di almanacchi e ne parleremo in altra occasione. Ma concludendo, è il caso di notare che in Italia questo settore editoriale è troppo poco curato. Questa rivista, negli anni della vecchia serie — e precisamente nel 1939 e 1942, — aveva pubblicato un almanacco di cui è un vero peccato si sia perso il seme. E' vero che qualcosa del genere esiste — anche se « Cinema » non ne è l'editore —, ma il cinema italiano appoggia ormai su una base industriale ed artistica così larga da autorizzare e favorire la pubblicazione di più di un almanacco. Come abbiamo visto: non sono le formule che mancano.

CORRADO TERZI

GUIDO GUERRASIO: « Il cinema, la carne e il diavolo », Milano, Edizioni del Museo del Cinema, 1950.

CON QUESTO volume, che ha inaugurato la sezione editoriale del Museo del Cinema (la quale ha in cantiere una intera serie di volumetti biografici dedicati ai grandi registi), Guido Guerrasio ha portato un interessante se pur talvolta discutibile contributo alla storia del "divismo". Per la verità, questo argomento era stato affrontato fino ad oggi in molte frammentarie pubblicazioni, intese ora a dare un profilo biografico pettegolo, ora a cercare nel "divismo" i motivi più esterni. In questo libro la materia è considerata storicamente e cronologicamente, e perfino filosoficamente, ma con uno stile brillante che riesce a penetrare i lettori meno preparati. E' dunque importante che si incomincino a pubblicare opere che anche il profano è in condizioni di leggere e di comprendere: ci sembra che questo sia il modo migliore per condurre su un piano di sempre maggiore divulgazione i problemi e gli aspetti del cinematografo.

La piacevolezza, l'immagine limpida e brillante, il riferimento ai film sul tema semplice della citazione diretta, non precludono profondità di analisi, e servono se mai a render più vivo l'argomento trattato. E il Guerrasio ha condotto il suo saggio sul "divismo" proprio su questa chiave, e gli è riuscito così di tracciare le linee di una storia del "divismo" e come cronologia e come sintesi dei personaggi. Infatti, il concetto informatore de *Il cinema, la carne e il diavolo* è che il "divismo", complesso fenomeno di interessi commerciali e di costume, si regge sulla presenza di attori che hanno costituito un « tipo », un « personaggio », secondo la formula inaugurata nei primi anni del muto dai produttori americani. Su tale schema, è logico che alcune figure anche note siano state volutamente dimenticate per lasciare il posto a quelle che rappresentano il ceppo vero e proprio del "divismo", dalla Pickford alla Dietrich, dalla Borelli alla Harlow, i ritratti vi sono tratteggiati con un acume che, lungi dal costituire un fine a se stesso, si fonde e si ricollega con tutto il clima del "divismo" nella sua evoluzione storica e morale. Il volume è completato da una serie di illustrazioni interessanti, e per la più parte rare.

E. P.

CIRCOLI DEL CINEMA

PISA - Nel corso dell'ultima assemblea dei soci per l'anno 1950-51, il presidente Mario Benvenuti, ha illustrato l'opera svolta dal Circolo. In otto mesi il Cineclub Pisa ha proiettato 33 proiezioni con la presentazione di oltre 60 opere tutte accompagnate da presentazioni scritte. Il Cineclub ha pure pubblicato un bollettino mensile. Nel corso di una serata organizzata con "quiz" cinematografici a premi sono stati gratuitamente distribuiti ai soci l'opuscolo di Angelo Gianni Introduzione al cinema e le schede della FICC per Miracolo a Milano. Interessante notare che i soci sono quasi raddoppiati dall'anno passato, così pure la media di frequenza alle proiezioni. Il Cineclub di Pisa ha inoltre dato via alla sezione operaia di Putignano. Nel mese di giugno il Cineclub chiudeva la sua attività con la proiezione di *Il silenzio è d'oro*, *Atlantide*, *Alexander Nevskij* e *La terra trema*.

SIENA - Nel corso della sua attività il Centro di Cultura Cinematografica di Siena ha proiettato *L'école buissonnière*, *Sciuscià*, *La maternelle*, *Halleluia!*, *I gangsters*, *Comiche mute di Chaplin*, *Acciaio*, *Spasimo* e *Paisà*.

TRIESTE - Nel mese di maggio si è chiusa l'attività delle diverse sezioni del Circolo della Cultura e delle arti. I vari referendum indetti hanno dato i seguenti risultati: Sezione dello spettacolo: film: *Miracolo a Milano*; migliore documentario: *Zuiderzee*; migliore film della categoria pupazzi e disegni animati: *Arie frerie*. Sottosezione popolare: *Miracolo a Milano*, *Zuiderzee*. La rivolta dei balocchi. Sottosezione studenti medi: *Tabù* e *Zuiderzee*.

VENEZIA - Nel mese di maggio il Circolo ha proiettato *Atlantide*, *Vacanze in collegio* e *La moglie del fornaio di M. Pagnol*, chiudendo la sua attività con *Ragazze in uniforme di L. Sagan* (copia fornita dalla F.I.C.C.). *L'école buissonnière* ha invece concluso l'attività della Sezione studenti.

MONTECATINI - Si è costituito a Montecatini il Circolo del Cinema ed il Cine Club, rispettivamente associati alla Federazione italiana di circoli del cinema ed alla Federazione italiana dei cine clubs. I componenti del Consiglio provvisorio dei due circoli sono i seguenti: Eugenio Melani, Nadia Viareggi, Riccardo Marchetti, Pietro Pancioli, Umberto Ferretti. Non appena superate le pratiche costitutive il Circolo del Cinema ed il Cine club di Montecatini Terme inizieranno la propria attività, che ci auguriamo proficua.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

RICCARDO GIULIO (Torino). - Rossellini, mi si dice, abita in via Buozzi 47 a Roma. Antonioni ha cambiato casa: ora è in via Archimede 44, a Roma: il numero di telefono è 87-76-29. Cose giuste scrivi a proposito dell'enorme quantità dei film americani, e mi sembra intelligente la proposta di far riesumare quasi di forza, i vecchi capolavori. Dopofutto è una proposta che Cinema da tempo va diffondendo, non ti sembra? L'attuale invasione dei brutti film italiani mi sembra un argomento essenzialmente economico; il fatto artistico è assente ormai da tempo. Inutile suggerire proposte e idee a produttori che tengono l'occhio solo sull'affare, sul maledetto affare a base di soggetti triti, comici d'occasione, sesso in abbondanza e cambiali a valanghe. C'è in giro odore di putrefazione; voglia il Cielo che dal processo di decomposizione si salvi il buon cinema con l'aiuto del prestigio internazionale, dei mercati stranieri e del buon senso (per non dire sensibilità) del pubblico.

SEBASTIANO FICHERA (Roma). - « Non mi so spiegare come riescono a fare le scene davanti agli specchi ». È una questione di fisica. Ricordi la legge che dice « L'angolo d'incidenza è uguale all'angolo di riflessione? »; anche i giocatori di biliardo la conoscono. La macchina da presa non si trova mai completamente di fronte allo specchio altrimenti entrerebbe « in campo », nel proprio « campo ». Si sposta quindi l'apparecchio quel tanto che gli permetta di non specchiarsi, si modifica la posizione della superficie riflettente in modo da cogliere il soggetto (supponiamo una persona) e la legge è rispettata. Qualche studioso sarà rimasto atterrito dalla semplicità di questa mia spiegazione: chiedo scusa, con la fisica ho avuto poca dimestichezza. (Una parola ancora a Fichera. Il fotografo inglese Cecil Beaton riprese se stesso in uno specchio inciso — era in India — e ne venne fuori un ritratto eccezionale. Non guardò nel mirino della sua Roliflex; si limitò a inquadrare e poi, sollevando il capo, a scattare).

GIUSEPPE NECCHI (Roma). - Troppo pochi elementi mi fornisci; come posso giustificare le tue attitudini? Comunque sappi che la Cine è soprattutto una casa di produzione, l'Enic è soprattutto una casa di distribuzione e l'Istituto Luce è soprattutto un'organizzazione di cortometraggi. Tre rami completamente diversi.

ISIDORO CHIABRANDO (Pinerolo). - Si diventa attori in mille modi. Se tu avessi avuto, nel 1935, la età che hai ora, probabilmente

Alessandrini — venuto a Pinerolo per girare Cavalleria — ti avrebbe notato e incoraggiato. Altre vie di riuscita, stando a Pinerolo, non ne vedo. Ho molti amici che in questi giorni vivono a Roma in attesa di una qualsiasi scrittura: sono ragazzi dalle mille possibilità, eleganti, anche smaltizzati nella cosiddetta recitazione di mestiere. Insomma, non manca loro nulla. Ma sono disoccupati. Non nutrono pessimismo, tuttavia, perché sanno che in capo a un anno qualcosa avranno combinato. Non vogliono passare per il Centro, dicono che l'ambiente non è simpatico, e quindi cingono d'assedio le varie case produttrici. Per i fortunati oggi vi sarà una parte di comparsa, domani dovranno mettere il turbante del sultano e figurare in film esotico con Totò, tra un mese diranno: « Buon giorno » in un film della Canale. E poi arriverà un Germi, un De Santis che dirà: « C'è una bella occasione per te ». Questo capita ai fortunati. Gli altri, o capiranno di non essere « tagliati » per il cinema, o si ostineranno a vivere a Roma sino alla fine dei loro giorni, vendendo enciclopedie a rate nelle case dei professionisti e telefonando a Misiano o a De Laurentiis per sapere « se c'è qualche cosa da fare ».

AUGUSTO DOMENICI (Roma). - Un appunto sulla tua lettera, fatto dalla redazione, mi rassicura. Sì, il tuo soggetto è stato esaminato.

PARISOTTO (Venezia). - In merito al film di Pellegrini è stato pubblicato un articolo di Mario Verdone.

FRANCO CASTELNOVI (Genova). - Aveveto i lettori a nome tuo. Non si confonda questo brutto film apparso da noi come RKM Destinazione Luna di Kurt Neuman con Destinazione Moon. Questo, non ancora apparso in Italia, ha qualche pregio ed è diretto da Irving Pichel per la produzione di George Pal. Quell'altro, il RKM Destinazione Luna è, nell'originale, Rocketship XM. Vorresti inoltre precisare che il titolo definitivo americano di La mia vita per tuo figlio è Paid in Full. Forse non sai che il precedente titolo Bitter Victory è stato abbandonato perché rassomigliava troppo a Bright Victory, il film di Mark Robson.

STYLUS (Napoli). - Lo pseudonimo « Il Postiglione » è una conseguenza del titolo della rubrica (il quale titolo fu trovato da Guerrasio e affidato a una rubrica che su un altro giornale iniziò proprio io, e che Castraghi — il lungo e simpatico Ugo — continuò per qualche mese). Ti consiglio una macchina da presa a 16 mm. e non a 35 mm.

I negozi d'ottica ne sono pieni, o quasi. Prima di inviare un soggetto, depositalo alla Società degli autori.

GIOVANNI DI STASI (Venezia). Talvolta intorno ai doppiatori si mantiene un certo riserbo. Penso però di essere nel giusto indicando in Besesti quel « prestatore di voce » cui tu alludi. Grazie per il consiglio circa le critiche; avrai certo notato che ora si tiene conto anche della produzione cinematografica minore.

GIUSEPPE GUTTMAN (Senza indirizzo). - Il concorso di cui parli si svolge ogni anno. Credo che per quest'anno tu sia un poco in ritardo; aspetta il bando dell'anno prossimo. E a proposito di bandi, per l'ingresso al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma ti conviene chiedere istruzioni (cioè il fatidico bando) alla segreteria che sta in Via Tuscolana, km. 9.

MARIO G. (Modena). - Detto fra noi, in confidenza, i tuoi soggetti non mi entusiasmano; e comprendo benissimo come i produttori, non volendo darti un forte colpo di scudetto « NO », siano ricorsi alla solita formula degli « imperiosi impegni assunti, ecc. ». Caro Mario, il cinema sta diventando ogni giorno di più un'industria, e gli industriali raramente si rivolgono ai fornitori che non conoscono. Se a Roma vogliono un soggetto, i signori « producers » danno l'appuntamento ai « nomi », alle firme già accreditate. Così non è leale! tu dici. Certo, non è leale; ma è pratico. Pratico perché se il soggetto (di uno scrittore residente a Roma) ha delle lacune, degli inconvenienti, il produttore può sempre contare sulla collaborazione dell'autore, sulla sua sollecita opera di modifica, di adattamento. Credi forse che portato un soggetto alla casa di produzione, il soggettoista passi subito alla cassa e non se ne parli più sino a sei, sette mesi dopo, quando cioè il film ultimato appare sugli schermi? A Cinecittà si assiste, sì, alla caccia delle idee; ma delle idee proposte da gente conosciuta, da gente che talvolta si giova persino dell'adulazione per far apprezzare i propri sforzi dai magnati. Ecco dunque perché sono scettico quando sento dire, da un amico abitante fuori Roma: « Ho mandato un mio soggetto ad un regista. Aspetto la risposta da un giorno all'altro ». Per scrivere a Totò puoi benissimo iniziare la lettera con un vistoso: « Altezza ». Mi dicono che gli spetti di diritto.

L. LAZZARI (Bologna). - Anche a me la confessione di Dmytryk davanti alla Commissione per le attività antiamericane ha fatto molta impressione.

LODOLETTA LUPO (Roma). - L'idea del referendum nazionale, tipo « Pitta-Capriolo », mediante schede pubblicate su Cinema verrebbe a limitare l'inchiesta ai soli lettori; e tu non denunciavi proprio, nei risultati di Pitta e Capriolo, la scarsa estensione del sondaggio? Comunque non è una proposta da scartare definitivamente, e passo pertanto la tua lettera alla Redazione. Grazie per la segnalazione della galleria per Jean-Louis Barault. Hai ragione! Nella nuova serie di Cinema l'eccellente attore francese non è ancora stato esaminato. Ne sei entusiasta? Anch'io, senza riserve. Morlo Jovet, Barault resta la forza più viva e potente della scena francese, e anche il suo contributo al cinema non dovrà mai passare in secondo piano. Per la bibliografia intorno a J.-L.B. perché non ti rivolgi all'attore stesso? L'indirizzo del Marigny (avenue Marigny, Paris 8^o) è buono; e potrebbe servirti anche quello dell'Unit France Film, 77 Ave. des Champs-

Elysées, Paris 8^o. Non dimenticare in ogni caso un buon articolo apparso su Samedi Solr lo scorso anno, al di là delle notizie a sottile sfondo scandalistico (è nella linea del giornale) stavano delle utili indicazioni per l'eventuale scrupoloso biografo. Arrivederci.

LINA, NADIA E BRUNO (Venezia). - Ragazze mie, avete sbagliato giornale. Comunque mandate pure una lettera a quell'attore in via Alessandro IV a Roma; e sperate in una risposta.

DR. PAOLO C. (Genova). - La vita privata di Jackie Frost non è di mia competenza. Mi limito ad apprezzare la sua bellezza in fotografia, ma non mi curo dei suoi trascorsi cinematografici. Perché non scrivi a Calandrino di Hollywood?

CARLO CASSANELLO (Genova). Grazie delle informazioni. Ma nota che Pino Bepilacqua di Busto Arsizio non mi ha mai chiesto i dati di « Il fantasma galante » altrimenti sarebbe stato accontentato.

O. P. G. Aspirante Regia (Palermo). - Leggi la risposta a Giuseppe Guttman e usa lo stesso indirizzo. L'esame per l'ammissione al Centro è complicato, con problemi che investono tanto la cultura generale che quella specificamente cinematografica. Personalmente non ho per gli insegnanti quella considerazione che forse loro vorrebbero; mi sembrano — in sostanza — dei teorici per nulla imparentati con la pratica (e cosa vuol essere il Centro se non un'introduzione alla pratica?). Ma talvolta arrivano Blasetti, Zampa e altri registi che sebbene discutibili hanno sempre qualcosa da insegnare agli allievi. So che la segreteria propone alcuni aspiranti per la concessione di borse di studio, ma so anche che quelle facilitazioni sono in numero limitato, cosicché molti restano a bocca asciutta. I libri che citi sono eccellenti. Leggiti anche Grammatica del film di Spottiswoode e se vai al Centro immagino ti sarà utile aver imparato a memoria il linguaggio del film (e ricordarti il nome dell'autore).

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

FRANCO ROSSETTI (Via di Città, 11 - Siena). - Cede l'intera vecchia serie di Cinema, rilegata in quattordici volumi.

FRANCHINI (Via Nazionale, 6 - Firenze). - Acquista, se in ottimo stato e a prezzo conveniente, una recentissima edizione del Motion Picture Almanac.

ROBERTO VITI (Via del Termini, 9/2 - Siena). - Cerca: Sequence, n. 1. Cede: Filmlexikon; settimana Film, anno 1950, dal n. 1 al 32; nn. 39, 40 e dal 55 al 65.

LUCIANO SANSONI (Parl - Prov. Grosseto). - Cede, anche separatamente: tutta la collezione di Cinema, vecchia serie, anteguerra, rilegata in dodici volumi; Bianco e Nero, anno 1949, n. 6; Hollywood, annata 1948 (rilegata), 1949, 1950; Guida al cinema di Vittorio Calvino; Filmlexikon; Sipario n. 60; Teatro-Scenari, anno 1951, n. 8. Tutti i libri e le riviste sono in ottimo stato.

SALVATORE MASSARA (Via S. Maria Maggiore, n. 5 - Vibo Valentia - Prov. Catanzaro). Cede: Hollywood, anno 1945, undici numeri; anno 1946, trentaquattro numeri; e dal n. 5 del 1947 sino all'ultimo fascicolo uscito. Cine Illustrato dal 1945 al 1949. Novelle film dal 1^o numero uscito sino al più recente, Fotogrammi, dal primo numero uscito sino al n. 13 del 1949. Dodici quaderni di Hollywood e varie riviste italiane e americane.

(Continuazione dalla pag. 99)

tivo schizzato in *La notte porta consiglio* e affermato in *Un homme marche dans la ville*. Non potrei fare miglior elogio di questo regista di Saint-Germain-des-Près.

A questi film eccetto quello di *Lara* destinati a Venezia, bisogna aggiungere almeno due delle opere a suo tempo scelte per Cannes. Juliette ou le clef de songs di Marcel Carné sgomenta la critica: il suo vuoto quasi solenne ha in verità poche scuse, ma si sente la mano d'uno dei più grandi registi viventi e un errore di Carné ha il suo posto nella storia del cinema, Edouard et Caroline, di Jacques Becker, ha avuto la fortuna di piacere al pubblico, Daniel Gélin e Anne Vernon hanno un brio di cui il regista si serve per essere scanzonato senza urlare il prossimo. I buoni protagonisti sono utili a volte, e Carné deve essersene accorto con la Suzanne Cloutier che sembra una bambola vicino a Gérard Philipe. Tra le opere minori, un Knock rappresenterà sempre un "documentario" su Jouvot e nessuno serberà rancore a Guy Lefranc responsabile della regia, che ha saputo regolare i dialoghi di Jules Romains e le immagini di Claude Renoir. Jacqueline Audry, dopo i suoi successi con sceneggiature tratte da Colette, ha affrontato un romanzo di Dorothy Bussy, Olivia, che sullo schermo diventa una copia di lusso di Ragazze in uniforme che ebbe un enorme successo quest'inverno al "Cinéma d'Essai". Edwige Feuillère, Simone Simon, Yvonne de Bray, Marina de Berg e Marie-Claire Olivia sostengono personaggi la cui presenza è dovuta all'equivocho che li circonda. Gigi era di miglior lega. Un posto a parte, nella produzione recente, deve essere riservata alla realizzazione di René Clément *Le château de verre*, fredda come l'oggetto che serve da simbolo e che la recitazione di Jean Marais e di Michèle Morgan non riscalda certo, nemmeno coi sorrisi sapientissimi di Elina Labourdette. Ma Clément è innocente, e il suo lavoro è perfetto. Chi può aver avuto l'idea, nell'anno di grazia 1951, di pensare a una Vicky Baum? Ho sempre sospettato che fosse lo pseudonimo ungherese di Carolina Invernizio. Meno perfetto, ma più solido, è *Maitre après Dieu* di Louis Daquin, nuova affermazione di Pierre Brasseur. Henry Decoin ha voluto uscire dai sentieri battuti e ha scelto un'autostrada convenzionale, con Michel François imitazione riuscita d'adolescente e Ludmilla Tchérina imitazione ancor più riuscita della danzatrice... omonima: Clara de Montargis, che fu proposto per il Prix Louis-Delluc — che come è noto è stato attribuito a *Le journal d'un curé de campagne* — fa ricadere il bravo Decoin nella classe dei medi artigiani senza domani.

Comunque tutti questi globuli rossi, o rosa, provano che il cinema francese non è ancora vittima d'un'anemia perniciosa. Registi, scenaristi, dialoghisti, attori son sempre al varco. I produttori sono più timidi, sebbene tutti sappiano che mai un produttore ha rischiato il proprio denaro. Ma i produttori cambiano (e anche i registi, andiamo!) e il cinema resta.

LO DUCA

(Continuazione dalla pag. 103)

esperimento cinematografico. Era necessario, però, che egli abbandonasse la veste del compositore e facesse ricorso esclusivamente al suo senso del dialogo, della scena, del montaggio. E inoltre, che si rendesse conto delle esigenze di linguaggio del cinematografico e della peculiarità dei suoi mezzi espressivi.

Le possibilità "cinematografiche" di *The Medium* sono insite nella stessa trama dell'opera. Essa si riduce a un dramma da "grand-guignol" arricchito da elementi psicanalitici (il lavoro narra la vicenda di Baba, falsa médium, la quale a colpi di pistola uccide Toby, un negro sordomuto da lei adottato, perché crede che questi la voglia uccidere; ciò, in un clima insano, dove alle crisi di isterismo e alla paura di Baba si intreccia l'amore morboso di una giovinetta per Toby); tuttavia, pur nella sua schematicità, è un soggetto che abilmente tradotto in immagini avrebbe potuto portare a un'analisi sul costume di certi strati sociali. Menotti invece, a questa sua prima esperienza cinematografica, non ha saputo rinunciare alla sua veste di musicista: anch'egli, pertanto, ha voluto tentare l'avventura dell'opera filmica. Ha aggiunto alcune scene al libretto originale di *The Medium*, ha apportato qualche modifica marginale all'azione, ma ha continuato a far cantare i suoi personaggi, a trattarli sullo schermo come sulla scena. Non è difficile prevedere le sfortune di questa riduzione cinematografica, destinata a riuscire la copia fotografica dell'originale "dramma lirico". Nessun ordine di preconcetti è concepibile nei confronti di un lavoro: e tuttavia poiché il "mezzo" cinematografico è diverso dal "mezzo" operistico, la trasposizione di un'opera sullo schermo esige un parallelo rivivere di questa nello spirito di quello. Non può escludersi che Menotti sia riuscito a realizzare uno spettacolo compiuto e artisticamente valido; ma è lecito dubitarne. Il valore di *The Medium* "opera" (più o meno grande, ma a noi in questa sede non interessa) sta appunto nella sua qualità di "opera": lo stesso spettacolo, assunto nel "mezzo" filmico, viene a porsi con una serie di problemi del tutto nuovi e diversi. Problemi che investono la struttura dello spettacolo e il suo contenuto. E' proprio questo, a quanto si dice, che Menotti non avrebbe capito: aggiungendo qualche scena al testo originale il regista ha ubbidito alla necessità di allungare il tempo dello spettacolo, non a quella di rivederne l'impostazione scenica e narrativa.

Si ripete, insomma, quello che si è andato verificando fino ad oggi in tutti i tentativi del genere: non più d'un anno fa, a Firenze, durante un congresso, abbiamo assistito ad alcuni brani di *La forza del destino* di Carmine Gallone. Anche qui il regista, rispondendo a chissà quali "istanze artistiche", non cambiò una virgola dell'opera verdiana con le conseguenze che lo spettacolo nato per il palcoscenico, in quanto portato sullo schermo con una traduzione letterale, veniva a perdere ragione e valore; mentre d'altra parte il cinema, ridotto a fotografia, ne usciva snaturato, ibrido, inutile. Ora Menotti sembra aver seguito la medesima strada.

LUIGI PESTALOZZA

(Continuazione dalla pag. 117)

un fatto d'eccezione. Troppo spesso l'opera o le opere d'arte figurativa sono adoperate come semplice "materiale plastico", forzandole in una significazione a loro estranea o quanto meno arbitraria, oppure assumendole come documento psicologico e di costume, o ancora spezzettandole in una serie di particolari per fare col loro contenuto illustrativo una specie di romanzo a fumetti. Sono questi i casi in cui il documentario per un pubblico sprovvisto e ineducato artisticamente acquista un certo fascino, che è dato da un raggiunto linguaggio filmico. Nessuno vuole contestare la legittimità di simili procedimenti, che in certi casi han portato alla realizzazione di opere per se stesse pregevoli (Emmer) o han dato luogo a polemiche e discussioni di ordine ideologico (Castelli); a patto, però, che le fantasie dell'Emmer o i sillogismi del Castelli restino un fatto del tutto personale e non pretendano di essere un'interpretazione critica, storica e filosofica delle opere d'arte di cui si servono. Altre volte si presenta il caso di documentari che costituiscono una semplice serie di diapositive, magari con notevoli pregi tecnici, come ad esempio per la perfetta resa del colore quello americano su le ballerine di Degas, e quello italiano su le Bicchierne di Siena, ma che, non raggiungendo l'espressione cinematografica, costituiscono una semplice documentazione senza nessuna penetrazione critica. Questa è affidata esclusivamente al parlato: si ha allora una lezione, che a volte può essere di prim'ordine come quella del Longhi per il Carpaccio, di Barbaro, con immagini ben sincronizzate. Il cinema in tal caso non è assunto nel suo valore espressivo, ma resta un puro e semplice mezzo tecnico: una registrazione che può essere comoda e anche utile ai fini didattici. Sono questi i motivi per cui mi è parso di sommo interesse poter vedere recentemente a Venezia, in una riunione privata, il film di un critico d'arte tedesco, il Lamb, su la luce nello spazio architettonico barocco. Si tratta di un documentario girato con grande pazienza e intelligenza che rappresenta il giuoco del sole, dall'alba al tramonto, in una chiesa barocca di campagna, presso Monaco di Baviera. Il personaggio, per così dire, vivo del film è costituito dalla luce solare che, penetrando dai finestrini, nel suo visibile movimento (il film è girato fotogramma per fotogramma) modella le forme architettoniche e ne fa vivere lo spazio rendendolo con una evidenza che fino ad ora non mi era mai capitato di vedere. Con una estrema precisione e con effetti veramente eccezionali il Lamb ha combinato il movimento della luce solare con panoramiche e carrelli, usando una tecnica raffinatissima, riuscendo a scandire il linguaggio dell'architettura con una tale chiarezza che il film non ha bisogno di parlato, ma si avvale solo di una musica assai appropriata. Il documentario ha una rigorosa impostazione critica e la esprime attraverso lo specifico linguaggio cinematografico, raggiungendo un'emotività drammatica che non è estranea, ma proviene dall'opera analizzata.

Questa a mio avviso è la strada giusta da percorrere, che in Italia ha trovato l'espressione migliore — a parte talune deficienze di carattere tecnico — nella *Deposizione* di Raffaello realizzata dal Ragghianti.

LUIGI CHIARINI

Da The River, film diretto da Jean Renoir e che rappresenta l'India alla Mostra internazionale di Venezia.

