CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 71

NUOVA SERIE - 1 OTTOBRE 1951

LETTERE

Caro Cinema,

mesi fa' Filmcritica iniziava un dibattito sul problema dei festival con una nota redazionale di cui erano responsabili tutti i componenti del comitato di redazione, compreso il direttore, anche se io, in particolare, ero stato l'esecutore materiale del testo. Questo lo dico, non perché io voglia scagionarmi (di che cosa, del resto, dato che oggi confermerei punto per punto quanto avevo allora scritto, correggendo tutt'al più qualche inesattezza che non tocca il fondo del problema?), ma per la piega presa in séguito dal dibattito su una rivista rimasta la stessa soltanto di nome, ma sostanzialmente trasformata grazie a un giochetto perpetrato ai danni di coloro che allora, al puro scopo di diffondere la cultura cinematografica, si davano da fare per portarla a un livello dignitoso e fiero. Lo dico soprattutto perché il mio vero e proprio intervento nel dibattito lo dovevo ancora effettuare, e l'intervento mi è stato impedito dai deplorevoli avvenimenti che in séguito si sono verificati e che hanno allontanato da quella rivista me come molti altri abituali collaboratori. Ti chiedo quindi ospitalità per riassumere il mio punto di vista « integrale » su Venezia, arricchitosi oggi, grazie ad alcuni fatti nel frattempo avvenuti e alla testimonianza della XII Mostra.

Scrivevo nella nota di cui sopra che Venezia nel 1950 lasciò lo scettro a festival più culturali e dinamici quali quelli di Antibes e di Karlovy Vary. Questa affermazione è sembrata a qualcuno una « contumelia sciocca » o un « confronto che non sta in piedi ». Sarà così, ma io resto della mia opinione. Non sono stato nel 1950 né ad Antibes, né a Karlovy Vary, ho letto però le cronache su quei due festival e ne ho ricavato alcuni risultati. Ho saputo così che una manifestazione eminentemente culturale come quella di Antibes, organizzata dalla Cinémathèque Française, s'è a un certo punto arricchita di fonte e tali opere nuove e inedite da divenire quello che considero un buon festival nel senso tradizionale della parola; ho inoltre constatato che a Karlovy Vary, nonostante l'indirizzo di quel festival così preciso da divenire limitativo, la Paramount aveva mandato L'ereditiera riservando per Venezia Accadde in settembre, Rank si era presentato con Cristo fra i muratori mentre a Venezia inviava piuttosto I Giovani uccidono e Morning Departure, le nazioni partecipanti avevano superato la ventina mentre a Venezia tendevano a diminuire.

Non m'interessa affatto che Venezia adotti le formule di Antibes e di Karlovy Vary, tanto più che la nostra mostra ne aveva già una buonissima — quella degli inviti —, che fu abbandonata qualche anno fa e appena oggi, faticosamente, è stata ripresa; m'accorgo però che pur cambiando le formule la verità resta una sola, e cioè che lo scettro passa di mano in mano ma evita accuratamente quella di Venezia. Nel 1951 infatti, non essendosi ripetuto Antibes ed essendosi d'altro canto ridotta la portata di Karlovy Vary (per alcuni motivi che meriterebbero una nota a parte), esso è passato a Cannes. Cannes è la pietra di paragone più diretta con Venezia, perché è nato come suo contraltare e possiede molti tratti caratteristici analoghi. Venezia quest'anno non aveva che da imitare e perfezionare Cannes. Bastava questo perché assolvesse il suo compito. Non lo ha fatto, dando purtroppo ragione alle scettiche previsioni che avevamo avanzato in quella nota incriminata. Il problema primo di Venezia, quello del suo carattere internazionale, resta tuttora da risolvere. E risolverlo sarà impossibile finché non si allargheranno le basi su cui poggia attualmente l'indirizzo ideologico della Mostra, che ha tutta l'aria di divenire una « Karlovy Vary alla rovescia », senza motti espressamente dichiarati però, dato che il nuovo comma del regolamento esclude per l'appunto « le evidenti finalità ideologiche e politiche ». Equivoci questi che stanno alla base di tutto un tipo di mentalità attuale: da un lato infatti si auspica la partecipazione degli Stati dell'Europa Orientale, dall'altro si accomoda il regolamento per impedire praticamente a questi Stati la loro partecipazione a Venezia; da un lato si tende a creare il festival cinematografico dell'« arte per l'arte », dall'altro lo si mette a disposizione dei banditori della « crociata della libertà »; da un lato ci si lamenta perché alcuni giornalisti accusano la Direzione della Mostra di trascurare la sua funzione culturale per un « imprecisato clericalismo », dall'altro si editano volumi come quello sul neorealismo italiano, il cui indice reca le firme di articolisti di un'unica tendenza, rispettabile se si vuole, ma la cui posizione spesse volte, proprio nei confronti del neorealismo, è stata estremamente discussa negli ambienti cinematografici culturali italiani.

Insomma Venezia, nonostante alcuni innegabili miglioramenti di carattere secondario che quest'anno si sono fatti sentire, lungi dall'avvicinarsi alle ampie vedute di Cannes, si sta piuttosto adeguando alla faziosità del festival di Berlino-Ovest. Questa, lasciatemelo dire, non è una prospettiva lusinghiera; comunque rappresenta appena un momento di una critica situazione generale, di cui su queste colonne hanno già scritto esaurientemente Chiarini e Renzi. Non occorre aggiungere che essi mi trovano pienamente d'accordo con loro.

Tuo.

CALLISTO COSULICH

Caro Cosulich,

non sono affatto d'accordo con te, né con la tua smania di trovar del buono dovunque, fuorché a Venezia. Non discuto Karlovy Vary, soprattutto perché non ritengo che una Mostra possa essere presa in considerazione quando è l'espressione d'una dittatura. (E la Venezia che tu tanto disprezzi, ha avuto il coraggio di non annoverare fra le sue manifestazioni quelle in cui la dittatura, inasprita dalla guerra, ne mutò il volto). Quanto poi a Cannes, perché dovremmo prenderla a modello? Fu una mostra discreta, molto disordinata, con qualche buon film, qualche lavoro mediocre, e una premiazione che lasciò scontenti tutti o quasi. A Venezia quest'anno abbiamo avuto il meglio della produzione di gran parte del mondo: e la premiazione non fu tragica, perché se sostituisci « Fourteen Hours » a « The River » e Kirk Douglas a Jean Gabin, quasi tutto funziona. Soprattutto, mi sembra ingiusto parlare di un indirizzo ideologico della Mostra. Ma dove? Credi che i democristiani possano amare « Le garçon sauvage », o « A streetcar named Desire »? Eppure questi film furono proiettati. Credi davvero che i democristiani preferiscano « Rasho Mon » al « Journal d'un curé de campagne »? Eppure il giapponese (non potenziato dal Vaticano) ha ottenuto il gran premio. I membri della giuria di Venezia possono sbagliare, è ovvio: ma sbagliare da uomini liberi. E chi li accusa d'esser faziosi, in genere, è persona disposta a farsi coprire entrambi gli occhi da un panno colorato, a farsi legare tutto il corpo, e poi a inneggiare, con quel che gli resta dei suoi mezzi fisici, alla stupenda, artistica, luminosa libertà di cui gode.

B.

Caro « Cinema »,

vorrei esporti il frutto di certe mie meditazioni postveneziane. Quest'anno alla Mostra di Venezia c'è stato un fatto nuovo, di cui all'osservatore attento non deve sfuggire la importanza: non è stato presentato neppure un film — dico neppure uno — di Luigi Zampa. Un bel progresso, conveniamone. Scherzi a parte è stato possibile constatare più di un miglioramento, sia per quanto riguarda il regolamento, sia per quanto riguarda l'organizzazione in genere. Vale a dire che sono stati eleminati almeno in parte, inconvenienti più volte lamentati dalla stampa negli anni passati.

Reso atto di tutto questo a chi di dovere, non è possibile tuttavia esimersi da qualche considerazione: prima tra tutte questa, che la direzione della Mostra, nell'apportare i rilevati miglioramenti, sembra essersi preoccupata di farlo senza aver l'aria con questo di ascoltare i consigli più volte formulati in analogo senso dalla critica. Curioso fatto. In ogni suo scritto il direttore della Mostra auspica platonicamente la collaborazione dei colleghi giornalisti, ne sollecita il consiglio. Però quando questo giunge, sia pure talvolta espresso in forma polemica, dà segni manifesti di impazienza, si offende quasi si volesse insultarlo, rilevando — come è nostro dovere — mende e inconvenienti. (Poi, ripeto, magari quei suggerimenti, impazientemente ricevuti sul momento, vengono applicati a distanza di tempo, come a dar l'impressione che l'idea delle modifiche sia tutto frutto dei pensamenti della direzione, e i disinteressati consiglieri non c'entrino per nulla).

Sull'operato della giuria ci sarebbe da dire, non foss'altro per la meschina vendetta compiuta ai danni di Jeanson, ignorando totalmente i due film (Le garçon sauvage e Barbe-Bleue) cui egli aveva recato un essenziale contributo di intelligenza. Però, per quanto riguarda l'Italia, essa aveva fatto il dover suo; aveva cioè ignorato una rappresentanza così poco agguerrita. Senonché nel nostro paese inguaribilmente nazionalista e protezionista non si sa perdere; e la Presidenza del Consiglio si è affrettata a « mettere a disposizione della giuria », cioè a imporre un premio per il miglior film italiano. Nel paese degli orbi, il film di Emmer, pur con tutti i suoi limiti, avrebbe avuto evidente diritto al premio, all'avvilente premio di consolazione, ma in queste sedi ufficiali si ha molto rispetto per le autorità costituite, e Germi viene ormai considerato tale: così la coppa è stata assegnata al film che poco prima la parte « attiva » del pubblico aveva sacrosantamente fischiato. Onusti di premi riscossi un po' dovunque nelle competizioni mondiali, non abbiamo saputo incassare una meritata sconfitta, che sarebbe servita di lezione per l'avvenire, e ci avrebbe insegnato a prepararci per i festival o se no ad astenerci dal parteciparvi. Ma crede la Presidenza del Consiglio che qualcuno abbia preso per buono quel premio, dato in articulo mortis? Forse il pubblico, che lo ha sottolineato con mormorii e fischi (e con pochi, individuabili applausi)? Forse gli stranieri che avevano visto e giudicato? Forse lo stesso Germi, che hanno voluto esporre ad una pubblica umiliazione, che in fondo non meritava? Per fortuna, la direzione della Mostra è rimasta estranea a questa manovra di bassa politica cinematografica; lo ha dimostrato Petrucci, allorché ha posto un significante stacco, nella lettura del verbale della giuria, tra i premi veri e quello, fasullo, di consolazione. Il suo tono, le sue pause, le sue sottolineature sono state molto eloquenti, e chi non era ottuso ha capito. Di questo rendo atto al direttore della Mostra molto volentieri; egli sapeva di essere il primo danneggiato, e la Mostra con lui.

Ma torniamo all'argomento di partenza: il direttore della Mostra vede, in contradizione con se stesso, assai di malocchio coloro che si attentano a metter bocca negli affari della Mostra. Come dimostra un suo scritto nel numero 6-7 di una rivista romana, dove si parla di « prevenzioni » e di giornalisti « legati ad interessi politici e che tutto vedono politicamente colorato ». L'affermazione generalizzante è evidentemente molto comoda. Il guaio è che non può venir presa per buona da chi sappia come stanno le cose ed abbia la mente serena. Il direttore della Mostra sa benissimo (e se non lo sa ha intorno molte persone in grado di informarlo in proposito) che, per esempio, il sottoscritto — mi scuso di riferirmi spesso alla mia persona, ma preferisco fondarmi sull'esperienza personale — il sottoscritto, dico, cioè uno dei giornalisti che più spesso hanno criticato l'operato della « gestione Petrucci », è tutt'altro che legato ad interessi politici di sorta. Chi legge quanto egli scrive è in grado di rendersi conto di come egli non guardi a chi sono indirizzate le sue puntate polemiche, ma al perché esse vengono formulate. Il sottoscritto è perfettamente conscio di essersi, con tale sua indipendenza, reso « a Dio spiacente ed a' nimici sui », ma ha la soddisfazione di serbare la propria coscienza tranquilla. E diversi suoi colleghi, che hanno attaccato la direzione della Mostra, si trovano nelle sue condizioni. E' troppo comodo farsi scudo di quel gruppetto di giornalisti animati da spirito di parte (che coincide, fatalmente, qualche volta, nelle conclusioni, con coloro che da tale spirito sono immuni), contro chi si sforza di recare, onestamente, al miglioramento della Mostra quel contributo critico che a parole viene tanto sovente richiesto. Nel reagire ai pretesi attacchi proditori il direttore ricorda il famoso caso September Affair, ricordando come i vari paesi desiderino selezionare loro stessi i film da inviare a Venezia. D'accordo. Però tra le facoltà della direzione è quella di rifiutare i film « indegni ». E September Affair andava respinto.

Ho aperto questa lettera con alcune constatazioni positive. Si convinca il direttore della Mostra che anche le critiche vengono dal sottoscritto, come dai suoi colleghi in buona fede (e sono i più) formulate con spirito di collaborazione e non di ostilità. Perché la Mostra, anch'egli ne converrà, appartiene un po' a tutti noi, e ci sarà ben consentito dimostrare ad essa, nel modo che possiamo, il nostro geloso e magari risentito attaccamento.

Cordialmente, tuo

GIULIO CESARE CASTELLO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VII

FASCICOLO 71

Anno IV - 1
Ottobre 1951

Questo fascicolo contiene:

DOPO VENEZIA

Lettere . . . . . Seconda di copertina

ORESTE DEL BUONO
Cinema-gira 154

GUIDO ARISTARCO
La Mostra d'arte (2)
La violenza e la Grazia 157

RENZO RENZI
All'estero gli italiani non fanno soltanto i gelati 162

MICHELE GANDIN
Film colorati e non film a colori 164

M. V.
Pendrey baciato da Eliot 165

TULLIO KEZICH
Gli interpreti superiori ai film 167

TOM GRANICH
Bresson: il cinema non è ancora nato
Lorre: "M" torna con "Lo sperduto" . . 170

MARIO VERDONE
Festival minori
Signori, chi sono i premiati? 172

VITO PANDOLFI
L'esempio del poeta
Omaggio a Flaherty 175

LO DUCA
L'amore dell'ignoto 176

LORENZO QUAGLIETTI
"A nous la liberté" 178

GIULIO CESARE CASTELLO
Omaggio a Jouvet 179

ALDO PALADINI
Il muro del pianto
Il pubblico nella Cattedrale 181

RENATO GIANI
Venezia contro il Lido 182

T. K.
La mostra mercato 183

•

V. T.
Circoli del cinema 183

IL POSTIGLIONE
La diligenza 184

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Cécile Aubry in "Barbe-Bleue", film a colori di Christian-Jaque.

L'attrice indiana Radha, interprete del film di J. Renoir The River.

CINEMA CIRA

Lunedí, 20 agosto

CONFERENZA stampa di Antonio Petrucci, direttore della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica, all'Arena, accanto al Palazzo del Cinema. Ai giornalisti convenuti vien fatto distribuire un pesante dattiloscritto in cui sono contenute le idee del direttore della rassegna a proposito del concetto di Festival. Nel dattiloscritto si parla a lungo della necessità dell'avvento di un « umanesimo cristiano ». Petrucci legge il calendario della XII rassegna. Poi ammonisce i giornalisti a non parlare dei film fuori-concorso come se fossero in concorso. « Mi raccomando », dice, « Kermesse eroica sarà proiettato per ricordare Jouvet, non è un'opera in gara. E così Nanook, L'uomo di Aran, tutte le opere di Flaherty non sono in gara ». I giornalisti promettono di essere buoni. E' sera, il sole è tramontato, fa un poco di freddo. Magari fossero in gara lavori di Feyder o di Flaherty!

Inaugurazione del Festival. E' il solito Disney ad aprire gli spettacoli, dopo che è stato suonato due volte l'inno di Mameli e che sono stati premiati tutti o quasi tutti i partecipanti al Festival del documentario e al Festival dei film per ragazzi. Il documentario di Walt Disney della serie delle Meraviglie della natura riscuote applausi. Fredde accoglienze ad Alice nel paese delle meraviglie. Molti sbadigli, molta gente addormentata. Alla fine un applauso stento, stento, gelido. Poi tutti alla festa dell'Excelsior.

Martedí, 21 agosto

IL FILM tedesco Lockende Sefahr attira gente. Riscuote piú interesse la notizia che sta arrivando al Lido di Venezia Winston Churchill con moglie, trentadue valige e appositi agenti incaricati di rompere le macchine dei fotografi. Churchill però per il momento non si vede. Il film tedesco, invece, deve essere visto e questo è il guaio.

Mercoledí, 22 agosto

SI DIFFONDE la voce che i produttori francesi per dissensi economici con il loro governo vorrebbero ritirare i loro film dalla Mostra di Venezia. Henri Jeanson, autore dei dialoghi di due opere in gara Le garçon sauvage e Barbebleue, insiste per il ritiro, accusando la Mostra veneziana di conformismo e di clericalismo. Viene proiettato il film di Pierre Chenal Sangre negra, tratto dal romanzo Native Son ("Paura") di Richard Wright. Lo scrittore negro, che del film è anche sceneggiatore e interprete, è arrivato al Lido e dichiara: « In America c'è poca libertà, c'è piú libertà in Europa ». Il regista André Cayatte presente al Lido, pur non avendo opere in gara dichiara: « In Europa non c'è libertà ».

Giovedí, 23 agosto

VIENE proiettato il film giapponese Rasho Mon ("Nel bosco"), che riscuote un notevole successo. Nella pellicola piove molto e sul Lido si abbatte un furioso acquazzone. Il pubblico presente al cinema all'aperto Arena resiste impavido, inzuppandosi, per seguire sino alla fine le quattro versioni di un delitto nel bosco proposteci da Achira Curosawa. Súbito dopo la proiezione fervono le discussioni come dopo un'opera di Pirandello. Prevale la domanda: « Ma cosa vorrà dire? ». Gli intenditori dicono: « Eh, questi orientali! ». Il regista Cayatte invece ha una sua idea in proposito: « E' un film poliziesco », comunica a chiunque gli capiti a tiro.

Venerdí, 24 agosto

GIORNATA sentimentale con film di produzione israelitica, olandese, danese trasudanti ottimi sentimenti, meravigliose intenzioni, ma certo non altrettanta arte.

Sabato, 25 agosto

«TERESA», film americano con la partecipazione di Anna Maria Pierangeli, dolce e carina. Al Lido è presente dall'inizio del Festival l'altra Anna Maria del cinema italiano, la Ferrero. E' l'unica attrice sulla piazza, viene fotografata e rifotografata, intervistata ad ogni ora. Si sussurra che gli organizzatori della Mostra abbiano mandato in giro trecento inviti a celebrità del cinema senza ricevere risposta. Com'è passato il tempo da quando i vari "divi" si disputavano un invito a Venezia con accanimento! Il regista italiano all'estero Mario Zampi, che ha successo con la sua opera presentata fuori concorso Laughter in Paradise ("Risata in paradiso") s'emoziona per gli applausi e ruzzola giú per gli scalini del cinema.

Domenica, 26 agosto

GROSSO colpo giornalistico al Lido: il film americano Ace in the Hole di Billy Wilder. Il titolo viene cambiato all'ultimo momento in Big Carnival ("Il grande carnevale"). Perché? Un maligno va in giro dicendo che questo titolo s'intona piú alla XII Mostra. Sebbene faccia caldo, la freddura non viene accolta bene. Ci sono in giro musi lunghi, sfatti già dalla noia e dalla stanchezza.

Lunedí, 27 agosto

UN FILM inglese The Lavander Hill Mob ("La banda di Lavender Hill") fa ridere. Per fortuna! La Mostra stava annegando nello sconforto, nella retorica piú esasperatamente nera. La produzione inglese s'è assunta il compito di risollevare un poco gli spiriti. Il regista italiano all'estero Mario Zampi, non è ancora guarito della noiosa storta prodottasi l'altro giorno, nell'emozione di sentirsi tanto applaudito. Zampi sta diventando un personaggio quasi leggendario. Risata in paradiso è stato il duecentotredicesimo film cui ha lavorato. In Italia non si sapeva nulla di lui. Si annunciano imminenti gli arrivi di Joseph Cotten e di Gene Tierney. Vivo fermento. Anna Maria Ferrero passerà in seconda linea? Ormai è eternata in tutte le pose. Un grosso settimanale milanese ha persino pubblicato una sua grande fotografia scrivendoci sotto che si tratta di Anna Maria Pierangeli.

Martedí, 28 agosto

LE journal d'un curé de campagne, film francese di Bresson, ha successo. Ci si chiede però come possa essere ammessa in concorso un'opera che ha già partecipato a ben due festival internazionali. Niente paura. Un articolo del regolamento lo permette. Claude Laydu, il giovane attore, che interpreta tanto efficacemente la figura dolente del curato, è arrivato al Lido con la sua giovanissima moglie. Non ha nulla, proprio nulla del curato. Lui e la moglie si sorridono, si fanno piccoli scherzi, sono contenti della vita. « Il film è fedelissimo al libro di Bernanos da cui è tratto », dice Laydu ai giornalisti, « ne utilizza persino le parole ». « E' fedele alla lettera », gli dice uno, « ma allo spirito? ». « Oh, allo spirito? », risponde Laydu, « Io non sono cattolico, sono protestante. E Bresson è un pittore ». Un film in pochissime parole, ottima definizione. Come Dio ha bisogno degli uomini dell'anno scorso, ecco un altro film cattolico francese allestito da gente non cattolica. La religione come ornamento.

Mercoledí, 29 agosto

GROSSI avvenimenti artistici al Lido. Capitolo arrivi. Arrivano quasi contemporaneamente il grande regista Jean Renoir e gli attori Joseph Cotten e Gene Tierney. Renoir è il primo ad apparire sulla terrazza dell'Excelsior, grosso e roseo, zoppicante. Qualche giornalista gli s'avvicina, qualche macchina fotografica viene puntata su di lui. Ma l'attenzione dei giornalisti e dei curiosi è súbito attratta dall'apparizione di Cotten, tutto vestito di bianco con le spallucce strette, strette, il suo solito sorriso legnoso. Tutto un codazzo di gente va dietro all'attore, si beve quasi religiosamente le sue singolari dichiarazioni: « Sono in vacanza, ah, ah, ah, non ho progetti, ah, ah, ah, presto vado in Inghilterra, ah, ah, ah ». I giornalisti appuntano in fretta tali frasi memorabili sui loro taccuini. Renoir è quasi solo al suo tavolo, per un poco sorride mitemente, poi sporge il labbro inferiore in una espressione corrucciata di bambino.

Dopo circa un'ora che Joseph Cotten ripete con qualche variante i suoi notevoli concetti, sembra che qualcuno si accorga di nuovo di Renoir. Ma si diffonde, improvvisa ed elettrizzante la voce che arriva Gene Tierney sul terrazzo. Altro che Renoir. Il vecchio regista rimane di nuovo solo. Il labbro inferiore gli trabocca sul mento sempre piú corrucciato. Tutti fanno ressa intorno alla Tierney in maglia bianca molto scollata, pantaloni di tela blu e babbucce rosse, tutti ascoltano religiosamente le sue dichiarazioni: « Stanotte ho dormito a Ferrara, sono contenta di essere in Italia, si sta bene, ma ora ho sonno ». E' proprio gentile Gene Tierney, si lascia fotografare un sacco di volte e sorride, sorride. I fotografi stanno per piangere dalla commozione. Chi si ricorda piú di Jean Renoir?

Non è molto accetto al pubblico No Resting Place ("Per noi non c'è pace"), film inglese del teorico e documentarista Paul Rotha. Winston Churchill, però, per vederlo diserta per una sera il Casinò. Arriva in ritardo e la proiezione viene premurosamente interrotta.

Giovedí, 30 agosto

CONFERENZA stampa di Renoir all'Arena. Dichiarazioni del regista francese: « Non penso mai ad inviare messaggi con le mie opere. Le faccio e poi se il messaggio viene, tanto meglio... In America ho fatto brutti film. La colpa però non è stata assolutamente dei produttori, io ho commesso errori. Ma c'era la guerra... avevo tante cose per la testa, ecc. ecc... ». Dopo il suo discorsetto Renoir chiede: « Chi vuol far domande? ». Aristarco gli chiede perché abbia girato il suo ultimo film The River ("Il fiume") in technicolor. Renoir s'arrabbia, come se fosse stato offeso a morte. Poi dice che ci sono film da girare a colori e altri in bianco e nero. Miracolo a Milano, lui l'avrebbe girato a colori, Ladri di biciclette no. Pure il suo film La règle du jeu l'avrebbe girato a colori. A questo punto s'alza emozionato Claude Mauriac, figlio del grande François e domanda: « Perché mai? ». Renoir non risponde.

A sera, The River sconcerta molti. Qualche entusiasta.

Flora Volpini (a destra) in compagnia di una giovane attrice francese.

Venerdí, 31 agosto

A MATTINA inoltrata molti dei giornalisti invitati da Renoir ad una festa a Torcello non sono ancora rientrati alle basi. Un motoscafo s'è incagliato, un altro è andato contro una gondola. Particolarmente sfortunati i giornalisti esteri. Lo scatenato Renoir presenta verso sera al Des

Bains la principessa Rhada, la ballerina indiana che ha una parte in The River. *Le danze di Rhada, che ha una pietra preziosa nel naso, sconcertano quasi quanto il film di Renoir. Il regista francese per presentare le danze di Rhada si toglie le scarpe rimanendo in calzini bianchi. Ad un mormorio di stupore degli astanti chiarisce il suo pensiero: «Hanno appena lucidato il pavimento, non vorrei sporcarlo». Subito dopo al Palazzo del Cinema conferenza stampa di Orson Welles, intenzionato a ritirare dalla competizione il suo* Othello. *I giornalisti sono molto nervosi e irritati. Si rinnoverà lo scontro Welles-stampa già verificatosi a Venezia per l'altra sua opera tratta da Shakespeare* Macbeth? *Allora ci fu una vera e propria guerra: durante le conferenze stampa Orson Welles ruggiva addirittura, ma, poi, fiutando la burrasca, una reazione violenta, preferì ritirare* Macbeth *e dichiararlo fuori concorso. Anche questa volta avverrà qualcosa di simile? La sala del Palazzo del Cinema è piena di domande imbarazzanti e di malcontento. Perché iscriversi per poi abbandonare? Perché il Festival deve essere considerato alla stregua d'un gioco di bambini bizzosi? Welles, però, supera se stesso come attore, presentando questa volta ai giornalisti un personaggio mite, cordiale, alla mano e riscuote applausi come per un'interpretazione particolarmente riuscita. L'Otello dimissionario esordisce candidamente: «Gli altri registi vanno tutti avanti. Io resto qui. Questo mio film è la mia ultima carta e non posso sciuparla». Parla in italiano con una cantilena infantile, alzando ogni tanto gli occhi al cielo. «Il film è finito, ma la stampa e il missaggio sono troppo difettosi. Abbiamo avuto fretta di venire a Venezia. Ma io non posso permettere che questa copia precipitosa venga proiettata, non posso rovinare il mio lavoro di tre anni». Insomma, Welles recita alla perfezione la parte d'uomo contrito, forse è contrito davvero. «Il mio prossimo film», dice, «s'intitolerà* Il diario intimo d'Otello *è sarà la storia di com'è nato il film che non potete vedere».*

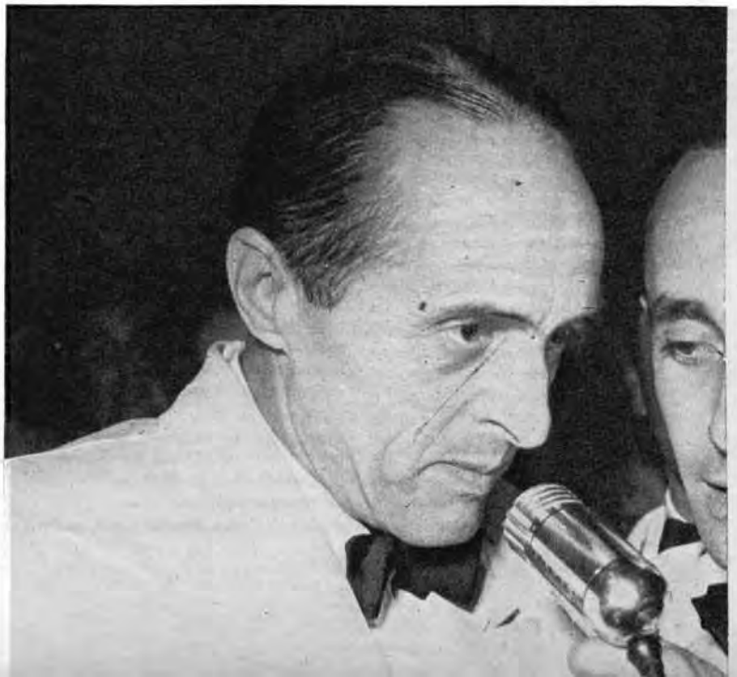
La dodicesima sera, quindi, niente cinema al Lido. Desdemona è scampata alle mani di Otello per il rotto della cuffia.

Sabato, 1 settembre

PER L'USO *e l'abuso d'un te-*

Sopra: *Richard Wright con André Cayatte e signora* Sotto: *Claude Laydu, interprete del film di Bresson.*

A sinistra: *René Clair nell'atto di parlare alla radio.* A destra: *Welles e i coniugi Mondadori, suoi ammiratori.*



lefono scontro tra i giornalisti Panicucci e Valmarana, Panicucci dice alcune cose pepate a Valmarana, com'è suo costume, e poi aggiunge: « E adesso lo vada a dire a suo cugino Rondi. Io mi chiamo Panicucci Alfredo ». E s' inchina. Ci sarà un duello? Macché. La pace è presto fatta a cura di autorevoli colleghi. Solita bevuta e applausi. A chi il telefono?

Niente Festival anche questa sera. Assegnazione del Lauro d'oro Selznick a Il cammino della speranza di Germi, di gran lunga il film migliore di tutti quelli presi in considerazione ma premiato proprio per la sua parte, per le sue battute più deboli.

Domenica, 2 settembre

PIOGGIA e freddo a Venezia. Poi torna il sole. Fa di nuovo caldo. " Cocktail " offerto dagli inglesi alla stampa.

Il primo film italiano Ombre sul Canal Grande di Glauco Pellegrini è proiettato di pomeriggio davanti ad un pubblico amico. La sera però cadrà all'Arena. Pareva all'ultimo momento che il film dovesse essere ritirato.

A sera, Murder in the Cathedral («Assassinio nella Cattedrale»). Mentre Father John Groser, il vero prete che il regista Hoellering ha scelto come protagonista della tragedia di Thomas Stearns Eliot, avanza verso

Isa Miranda, ospite della XII Mostra, fotografata insieme a Lo Duca.

la morte sempre più gli spettatori di poca fede lo abbandonano. Alla proiezione per i giornalisti italiani solo dieci avevano resistito sino all'ultimo. Questo per la cronaca.

Lunedí, 3 settembre

NIEBLA y sol («Nebbia e sole») film spagnolo nel pomeriggio. Per fortuna, riferiamo un giudizio corrente, all'inizio e alla fine vi si esibiscono i celebri ballerini spagnoli Rosario e Antonio. Le garçon sauvage di Delannoy alla sera. Il dialogo brillantissimo di Jeanson ha successo. Si parla a lungo del telegramma che Jeanson avrebbe inviato a Petrucci diffidandolo a far proiettare i film cui ha lavorato, questo di Delannoy e quello di Christian-Jaque. Sarà vero? Qualcuno lancia l'allarme. Jeanson è a Venezia e si prepara ad una spedizione punitiva sul Lido.

Il Festival è però passato in secondo piano. Argomento del giorno è il ballo di Palazzo Labia, il ballo di don Carlos de Bestenguy.

Martedí, 4 settembre

PALAZZO Labia ancora su tutte le bocche, il Festival quasi in castigo. Meglio così quando in programma c'è un film di Jean Cocteau Corona negra diretto da Saslavsky, interpretato da Rossano Brazzi e Vittorio Gassmann e prodotto dalla Spagna. Meglio che la gente sia distratta e pensi ad altro. Ricevimento degli spagnoli. Il produttore di Corona negra è quasi certo di vincere il Leone di San Marco con « un film così artistico ».

Mercoledí, 5 settembre

FILM edificante francese nel pomeriggio La nuit est mon royaume con Jean Gabin cieco e la bravissima Simone Valére, pure cieca. Simone è visibile in carne e ossa al Lido, ma è molto meno angelica che sullo schermo. Anzi. Sulla terrazza dell'Excelsior il regista Robert Bresson parla ai giornalisti di cose squisite, quali la musica e il cinema. E' in polemica o no con quanto ha detto allo stesso proposito René Clair? Bresson si aggiusta con dita delicate il ciuffo bianco, parla scegliendo le parole. Ma capita che alle sue spalle passi Yvonne Sanson in costume da bagno e in tutta la sua gloria Bresson si viene a trovare a colloquio con un uditorio molto distratto. Eppure quello che dice è molto intelligente.

A sera, trionfo di Judy Holliday in Born Yesterday (« Nata ieri »). La voce di questa attrice è una grossa sorpresa. Tutti pensano amaramente al doppiaggio che danneggerà molto questa interpretazione per quanto brava possa essere la doppiatrice. Né può consolare l'informazione che i dialoghi in "slang" saranno tradotti in italiano da Guglielmo Giannini.

Giovedí, 6 settembre

SULLA terrazza dell'Excelsior, Corinne Calvet mostra le varie maniere in cui una donna non deve sedersi. Suo marito, un Bromfield, imparentato con l'autore di La grande pioggia, è un attore anche lui e si vede.

Un film di Henry Hathaway Fourteen Hours (« Quattordici ore ») con due finali: uno tragico e uno lieto. Il pubblico deve scegliere: Robert Cosick, l'aspirante suicida inerpicato sul cornicione del sedicesimo piano di un grattacielo deve o non deve morire? Il pubblico con 900 voti contro 700 decreta la morte dello sciagurato giovane impersonificato da Richard Basehart, marito di Valentina Cortese. Il pubblico è buono, ama i lieti finali, ma ha avuto paura di dimostrarsi troppo superficiale.

Ricevimento americano. I giornalisti di sinistra sono scrupolosamente esclusi dagli inviti.

Venerdí, 7 settembre

IL III Congresso Internazionale dei Film Club e delle Accademie di cinema (che ha deciso di assumere la denominazione di « Accademia internazionale del Film »), radunatosi sotto la presidenza di René Clair e la vicepresidenza di Vittorio De Sica e Denis Forman, prende in esame la questione del deposito legale dei film, eleva una protesta contro il « doppiaggio » dei film stranieri, procedimento che altera immancabilmente l'opera originale, auspica che nessun film « doppiato » possa essere distribuito. Inoltre chiede che i soggettisti, i registi e i compositori di tutti i Paesi si uniscano in un'associazione nazionale e che le diverse associazioni a loro volta si riuniscano in una Federazione Internazionale.

« Parigi è sempre Parigi » di Luciano Emmer, secondo film italiano presentato alla Mostra. Fa ridere, sia pure usando doppi sensi volgari.

Sabato, 8 settembre

ENORME successo A nous la liberté di un René Clair retrospettivo. Ma non è un film in gara. René Clair ora parla più frequentemente dei primi tempi, ma non ride mai. La sua faccia respinge la cordialità, il sorriso, l'ammirazione. Eppure è proprio lui l'autore di tanti film allegrissimi.

A sera, proiezione della pellicola francese Barbe-Bleue che ottiene un successo cordiale, appunto per la sua cordialità.

Ricevimento di « Unifrance ». Come è già stato fatto dall'ufficio stampa americano sono esclusi dall'invito i giornalisti di sinistra.

Domenica, 9 settembre

PROPRIO all'ultimo momento, o quasi, viene presentato, per particolare interessamento del suo autore — soggettista, sceneggiatore, regista, interprete — Peter Lorre, il film di produzione tedesca Der Verlorene (« L'uomo perduto »), prima escluso dalla manifestazione. La gente non capisce molto perché il film manca di didascalie, ma applaude, e molto. Lorre, più piccolo di quanto sembri sullo schermo, china le sue spalle deformi e dice: « Grazie, grazie ». Dopo di che convoca i giornalisti per una conferenza stampa e fa distribuire in dattiloscritti la traduzione francese integrale dei bei dialoghi del suo film. Fa alcune dichiarazioni interessanti che un tale con i capelli bianchi si arroga il diritto di tradurre del tutto arbitrariamente per gli italiani. A sera A Streetcar Named Desire («Un tram chiamato desiderio»). Viva perplessità dopo lo spettacolo. La scenografia del film di Kazan è quasi identica a quella della versione teatrale di Luchino Visconti. Spiegazione: Kazan prima di portarla sullo schermo aveva portato l'opera di Tennessee Williams sul palcoscenico.

Lunedí, 10 settembre

MENTRE nel ridotto del Palazzo del Cinema alla presenza di autorità viene scoperto un busto al conte Volpi, nella sala di lettura dell'Excelsior Guido Aristarco consegna, in presenza di pochi amici, al regista Pietro Germi il quadro con il quale al Kriterium cinematografico di Heidelberg è stato premiato Il cammino della speranza.

Poi ha inizio al Palazzo del Cinema la proiezione del nuovo film di Germi La città si difende. Il pubblico dapprima s'interessa, poi comincia ad avere una visione critica, troppo critica delle cose. Si odono dissensi — particolarmente per la scena in cui Muller viene strozzato dai contrabbandieri e per quella in cui il commissario di polizia si scopre davanti a Maggio che ha rinunciato al suicidio. Germi suda. Ad un certo punto si toglie la giacca e si arrotola le maniche della camicia.

Premiazione. Non tutti d'accordo con le opinioni della giuria. Trovata molta ingenua la motivazione elaborata per il film di Kazan. Qualche fischio per la premiazione di La città si difende come il miglior film italiano.

Poi tutti a Palazzo Vendramin per il ricevimento offerto dalla Presidenza del Consiglio. I buffet sono dislocati male, in compenso a disposizione degli ospiti è una gondolata. Qualcuno anche balla. Motivo preferito « Chiquita Bacana della Martinica. Al suono dell'orchestra e allo strusciare dei piedi il vecchio palazzo trema come se stesse per crollare.

Torniamo indietro qualche ora: ...alle 10 si riuniscono i critici soci del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici. Scopo della riunione: assegnare il Premio della Critica Italiana « Francesco Pasinetti » al miglior film straniero presentato — in concorso o fuori concorso — alla Mostra. Riunione nel complesso abbastanza tranquilla, nonostante qualche accenno di bufera apparso due giorni prima, sabato, quando una prima riunione era stata bruscamente sospesa.

Alcuni fra i critici non erano troppo soddisfatti dei film che avevano visti: c'era chi addirittura voleva proporre la non assegnazione del premio, per la mancanza di film che avessero i requisiti che si addicono, appunto, a un « premio della critica ». Con una certa svogliatezza i giornalisti presenti alla votazione di lunedì assegnarono il premio, ex-aequo, a Rasho Mon e a Le journal d'un curé de campagne. Molti assenti, quindi molte deleghe. Tra gli altri film che ricorsero nello spoglio delle schede: Big Carnival, A Streetcar Named Desire, Les amants de Bras-Mort, Le garçon sauvage e perfino Le due Carlottine.

Martedí, 11 settembre

SMOBILITAZIONE completa. Uno dei più delusi tra i partenti, è Peter Lorre, il quale non sa capacitarsi come il suo film — per la verità così interessante, — presentato in prima mondiale a Venezia non abbia avuto neppure una segnalazione. Misteri del cinema. Peter Lorre sorride malinconico, ed accende la sua solita, ennesima sigaretta: come nel film.

Questo è accaduto a Venezia, e altre cose ancora.

ORESTE DEL BUONO

NUOVA SERIE
1 OTTOBRE
1951

CINEMA 71

LA MOSTRA D'ARTE 2

LA VIOLENZA E LA GRAZIA

ANCHE il secondo tempo veneziano (le rimanenti dieci giornate delle ventuno contemplate dal programma) può essere messo sotto l'insegna di "La violenza e la Grazia"; e come già *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson (il miglior film della Mostra), altre opere in séguito esposte hanno offerto l'occasione per documentare il complesso che sta alla base di certa letteratura cinematografica: un complesso di inferiorità, non del cinema nei riguardi della cultura in genere, cioè, ma, sempre rispetto alla cultura, di chi il cinema giudica, o meglio crede di giudicare. Ultimo venuto nel mondo dell'arte, con una storia (meglio sarebbe dire cronistoria) di una metà di mezzo secolo appena, si suole considerare il nuovo mezzo espressivo come fatto a sé stante, privo di una vera tradizione: la quale è, comunque, sempre nell'autore artista, in ciascuno che viva effettivamente, e quindi anche storicamente. Dal ritenere il cinema senza una tradizione, non soltanto deriva l'enorme fioritura di critici o presunti tali (assai comodo, specie per uomini falliti in vari campi e di cui è pieno il cinema, informarsi su una cronistoria di cinquant'anni appena), ma anche tutta una serie di equivoci, di pregiudizi qui e altrove sottolineati. Così abbiamo risentito a Venezia, e proprio da membri della giuria, che *Le journal d'un curé de campagne* « non è cinema » ma « letteratura »; che *Murder in the Cathedral* (« Assassinio nella cattedrale ») di Hoellering « non è cinema » ma « teatro »; e che « teatro » e « non cinema » sarebbe *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan: e, con questo, abbiamo risentito le solite conclusioni "negative" in merito. Per altro, per giustificare il premio speciale a disposizione della giuria, questa è ricorsa a una "scolastica" quanto ingenua e generica motivazione (« per avere ricreato sullo schermo un testo teatrale poeticamente interpretandone, con magistrale regía, la smarrita umanità dei personaggi »): tanto generica quanto il "così alto valore" di quelle opere cui accenna il ministeriale ringraziamento rivolto dalla Presidenza del Consiglio alle nazioni che hanno partecipato alla Mostra di Venezia: Presidenza che all'ultimo momento ha di nuovo istituito il premio per il miglior film italiano, a suo tempo giustamente abolito. Ma ai critici, che non sono (o per lo meno non dovrebbero essere) funzionari ministeriali, non è certo permesso, volendo magari giustificare l' "alto valore" di quelle opere, rifugiarsi nelle regole di una schematica pseudo estetica o quanto meno opporre, alla generica parola "valore", altre generiche (e per di piú assurde, almeno in certi casi) come a esempio "noioso", o "lento", o appunto "letterario" e "teatrale": aggettivi che spesso sono ricorsi nelle recensioni ai film di un Bresson e di un Hoellering. Lente sono, ma non brutte, opere come *La terra trema* di Visconti o *Vredens Dag* di Dreyer (una lentezza che fa parte dello stile, della natura del dramma): e "noiose" sono — le opere di Visconti e di Dreyer — per chi non le sappia comprendere, non riesca a carpirne il segreto poetico: così come — sia pure su un altro piano, ma nelle stesse condizioni da parte del lettore — "noiose" possono sembrare le opere di Dante o di Goethe, di Bernanos e di Eliot. E se "letterario" vogliamo proprio definire il film di Bresson (e "letterario", che qui non va inteso nella sua accezione di retorica, non può costituire comunque un giudizio negativo), "letterario" potrebbe essere anche il sopravvalutato *Rasho Mon* (« Nel bosco »): ché il soggetto è tratto da un racconto di Ryunosuche Acutagawa (senza contare che da Nô, teatrale e pirandelliana è l'impostazione del film). Ma su questo fatto, e su altri ancora, si è preferito non indagare (come a esempio sul lieto fine della pellicola, giudicato brutto; e che vi possa essere un "bel" film con un finale "brutto", è cosa assurda in sede estetica: le ragioni di un brutto finale coinvolgono l'opera stessa, vanno ricercate nell'opera presa nel suo insieme): si è preferito non indagare (ragione in verità assai comoda) anche perché a noi completamente nuovo, inedito è l'autore del soggetto di *Rasho Mon*, come del resto il regista stesso Curosawa e a moltissimi la cinematografia giapponese in genere. Impossibile, anche alla giuria piú esperta e competente, dare, nelle condizioni accennate, un giudizio completo, definitivo di un film: il quale va giudicato nell'insieme dei suoi diversi valori (ammesso che ne abbia), che nascono e sono determinati da tutta una attività e civiltà. A *Rasho Mon*, cui è andato la massima ricompensa, il Leone di San Marco, meglio si addiceva, se mai, il premio speciale a disposizione della giuria. Ecco una ottima occasione perduta (o il risultato di un ennesimo compromesso).

Complesso di inferiorità, si diceva. E tale complesso (che poi alimenta i falsi "pudori", la non comprensione di certa cultura ufficiale nei riguardi del cinema come fatto artistico) si tenta di nascondere — di fronte a opere che hanno dietro di sé e in sé tutta una cultura (e tradizione) — con troppo facili condanne in nome di leggi, di canoni, di regole fisse che nulla hanno a vedere con l'arte, e che non costituiscono, né lo potrebbero, un metro di giudizio attendibile e quanto meno assoluto. Si continua a confondere la grammatica con l'estetica, l'artigianato con l'arte, il mestiere puro e semplice con il concetto eliotesco del "miglior fabbro" (e di qui altre confusioni: il naturalismo e la cronaca presi come realismo, l' "estetica della crudeltà" e il conseguente edonismo come coraggio, e via dicendo). E con la grammatica, o per lo

——>

Da A Streetcar Named Desire, *film di Elia Kazan tratto dall'omonima commedia di Williams.*

A sinistra: *un espressivo primo piano di* Murder in the Cathedral, *film inglese diretto da G. Hoellering e tratto dalla tragedia di T. S. Eliot.*
A destra: *Paul Douglas e Agnes Moorehead in un'immagine di* Fourteen Hours, *film a sfondo drammatico-cronachistico diretto da Henry Hathaway.*

meno con la grammatica soltanto e regole fisse, non si può giudicare *Murder in the Cathedral*, altro film, dopo quello di Bresson, che ha dietro di sé e in sé tutta una esperienza e una tradizione, la quale "significa" in primo luogo", per Eliot, "il senso storico, che noi possiamo chiamare quasi indispensabile a chiunque voglia essere poeta anche dopo i venticinque anni; e il senso storico consiste nel distinguere non solo il passato di ciò che è passato, ma anche il suo presente! il senso storico costringe un uomo a scrivere non soltanto con la propria generazione nel sangue, ma col sentimento che la intera letteratura europea da Omero in poi, e in essa tutta la letteratura del proprio paese ha un'esistenza contemporanea e rappresenta un ordine contemporaneo" (1). Del resto la stessa "teatralità" del *Murder in the Cathedral* di Eliot è discutibile, e anche quella di *The Cocktail Party*, che se per E. R. Curtius rappresenta in Eliot drammaturgo "un considerevole passo innanzi" (2), per altri può essere giudicato "teatralmente piú rappresentabile" della *Riunione in famiglia* e della *Rocca*, ma non dell'*Assassino*. Poco "teatrale" dunque il drammaturgo Eliot, che vede comunque nel teatro un tempio, "il mezzo ideale della poesia, la forma piú diretta per una poesia socialmente "utile" ». Questa "utilità" (ed Eliot arriva ad affermare in *East Coker*, come il già citato Curtius ricorda, che la "poesia non importa": l'intento di Eliot non è artistico, ma religioso) e il "diritto del prestito" allo stesso Eliot tanto caro, non possono certo contrastare con il fatto cinematografico; un prestito ancora una volta — sia pure in senso nuovo e in un campo al poeta sino a ieri inedito — inteso non come plagio (e nel caso in esame si tratterebbe, in un certo senso, di autoplagio) ma come un "innesto", mediante il quale "un'opera già viva si riafferma tale fecondando un'altra opera capace di vivere". In un siffatto "innesto" raggiunto o meno dal film *Murder in the Cathedral*, indipendentemente da ogni regola grammaticale fissa e "a priori", consiste il valore o meno dell'opera prodotta e diretta da George Hoellering in stretta collaborazione con Eliot. E se Eliot sbaglia quando crede che "questo sia il primo tentativo fatto per 'adattare' allo schermo un dramma moderno in versi" (la storia del cinema non manca di altri tentativi del genere), e se ingenuamente scopre "che nel film ogni parola è audibile per tutti gli spettatori", lo stesso Eliot è nel suo pieno diritto di dichiararsi soddisfatto, contrariamente a quanto temeva, dei "risultati raggiunti": di constatare che i suoi "versi acquistano valore, con questo modo di presentazione (quello adottato da Hoellering), anziché perderne": e cosí pure 'furti' e simbologia, 'action' e 'suffering' di questo dramma liturgico, di questo moderno mistero determinante nell' 'itinerario' (non privo di contraddizioni) di Eliot, "uomo di ritorni".

"Al mondo debbono regnare sempre due potenze. Ma è una sola la potenza che il Re vorrebbe. La potenza terrena che tende all'assoluto, i cui fini, anche se buoni, causano il male, e che specie quando è assoluta si inchina all'anticristo". Con queste parole Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury, termina il discorso che tiene ai suoi preti e alle sue monache nell' anno 1164. Siamo in piena lotta fra il potere spirituale e il potere temporale; e l'azione del film, a differenza del lavoro teatrale (ed Eliot ha aggiunto al soggetto alcuni episodi originali), non si apre con il ritorno dell'Arcivescovo dall'esilio, ma con la partenza di questi alla volta del tribunale di Northampton; e tra l'altro assistiamo all'incontro del prelato con Henry II. Poi, dopo l'esilio, ecco l'araldo: « Servi di Dio, e custodi del tempio, son qui per informarvi, senza circonlocuzioni: l'arcivescovo è in Inghilterra, appena fuori città ». Ecco il Terzo Sacerdote che si domanda: « Quale pace potrà sorgere fra la incudine e il martello? »; Tommaso ritorna, in fatti, « con orgoglio e con dolore, proclamando tutti i suoi diritti ». E' « la pace, ma non il bacio di pace ». E le povere donne di Canterbury, per le quali non c'è l'azione ma l'attendere e il testimoniare, sono prese dal terrore: « Noi siamo atterrite da un timore che non ci è dato conoscere, che non possiamo affrontare, che nessuno comprende. E i nostri cuori ci sono strappati, i nostri cervelli scorticati come gli strati di una cipolla, noi stesse siamo perdute, perdute in uno spavento finale che nessuno comprende». E «tutte le cose preparano l'evento». Entra il Primo tentatore, e poi il Secondo e il Terzo: i pensieri di Tommaso si materializzano, assumono la forma di terrestri vanità. Ed ecco, con la voce dello stesso Eliot, il Quarto Tentatore, inaspettato (« Chi siete voi? Io m'aspettavo tre visitatori, non quattro »); e ai 'tranelli', pieni

delle esche del passato, aggiunge la tentazione del martirio (« Cercate la via del martirio, fatevi il piú basso in terra, per essere alto in cielo »): non piú beni reali, indegni ma reali, bensí « sogni di dannazione ». Il martirio e la santità dipendono dal mistero della Grazia di Dio; e nelle mani di Dio Tommaso si mette. E i quattro Cavalieri, come i quattro Tentatori, nulla possono, se non uccidere il corpo dell'Arcivescovo. E, mentre avviene l'assassinio nella cattedrale, si ode il coro: « Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra e lavatele! La terra è sozza, l'acqua è sozza, le nostre bestie e noi stesse insozzate di sangue. Una pioggia di sangue m'ha accecato gli occhi. Dov'è l'Inghilterra? dov'è il Kent? dov'è Canterbury? ». E le argomentazioni, le "spiegazioni" dei Cavalieri vengono interrotte, nel film, dall'entrata dei frati che portano la salma di Tommaso; e il popolo si inginocchia: « Noi ti ringraziamo per le tue misericordie di sangue, per la tua redenzione di sangue. Perché il sangue dei tuoi martiri e santi arricchirà la terra, creerà i luoghi santi ». La sceneggiatura e la regía di Hoellering fecondano, attraverso l'"innesto" accennato, un'altra opera capace di vivere: la severa e uguale declamazione, l'ammirevole e uniforme accentuazione, la perfetta scansione dei versi, nelle loro mistiche risonanze e nell'alternarsi di terrori e di estasi, acquistano in rilievo anche in virtú della singolare condotta degli attori e dell'azione che procede solenne. E il fascino poetico derivante da una siffatta monotona cadenza trova riscontro nella elementare e in un certo senso primitiva tecnica impiegata dal regista, fatta tra l'altro di lunghi quanto lenti movimenti di macchina che costringono « l'occhio a fissarsi nell'aspetto particolare delle scene e che meglio corrisponde alle parole proferite »: e sono scene che documentano la loro 'civiltà' anche nella fotografia (David Kosky), nei costumi e nella scenografia (Peter Pendrey) non soltanto storicamente fedeli, ma pure in funzione del testo poetico. « Può darsi », come scrive Attilio Bertolucci a proposito della registrazione in dischi dei *Quartetti* di Eliot, che « a qualcuno » (e nel nostro caso non soltanto a qualcuno) « sembri monotona una lettura cosí fatta... senza variazioni sensibili di tono, non a chi segua commosso la poesia nel suo moto infinito » (3). E con Eliot ci auguriamo che « questo film possa servire ad attrarre i poeti verso le possibilità che offre il cinema e a persuadere i registi a volgere l'attenzione alle possibilità della poesia ».

Se con *Murder in the Cathedral* siamo su un piano religioso, del moderno mistero, alla ricerca di una salvezza nella verità cristiana (in una 'società cristiana' dove il Cristianesimo sia trattato « con rispetto intellettuale assai maggiore di quanto siam soliti fare », e considerato « come una questione di pensiero piuttosto che di sentimento individuale »), con *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan torniamo, dopo *Big Carnival* di Wilder, alla violenza: a una specie di 'estetica della crudeltà', come direbbe Emilio Cecchi. Questa 'estetica' è al centro del miglior cinema hollywoodiano (e migliore va inteso, come abbiamo visto nella nota scorsa e come qui vedremo, in senso del tutto relativo): esso infatti poggia, alla stessa stregua di certa letteratura 'hateeffusion', in « una quantità d'aspetti ch'è facile ricondurre ad un unico principio », appunto a quel 'gusto' o 'sentimento' di crudeltà che « è sempre determinata da quel tanto di arbitrio, e in funzione negativa del vero, ch'è in qualsiasi forma di crudeltà ». « Non è che il crudele non abbia certe ragioni. Ma egli abusa di tali ragioni. Non è che egli non affermi », specifica il Cecchi, « o non possa affermare, certe verità. Ma le afferma in modo da capovolgerle e annullarle » (4). Cosí avviene in Billy Wilder (specie nell'ultimo Wilder), e cosí in Kazan, e prima ancora di Kazan in Tennessee Williams, il cui *Tram* è piuttosto discutibile, e su un piano ben diverso del 'teatro' di Eliot (anche se si volesse accettare il troppo severo giudizio del Curtius, il quale considera appunto « le opere teatrali la parte piú discutibile dell'opera di Eliot »). « Mi pare », afferma Roberto Rebora, — uno dei critici drammatici piú attendibili e, come si suol dire, preparati (del quale comunque non condividiamo quel suo fermo 'credo' nei 'generi') — « mi pare che non possono piú esistere dubbi, oggi, su Williams. Da *Zoo di vetro* in poi,... i limiti della sua risonanza poetica, comunque intesa, vanno dall'esteriorità realistica che non rende la verità del reale (scoppi continui di risatone fisiologiche, spintoni, botte, schiaffi, cocacola, whisky, ecc.) alla 'sensiblerie' che, in questo *Tram*, fa chiamare biecamente mietitrice la morte, pronunciare frasi che dovrebbero essere proibite dalle leggi internazionali, come 'Un'ora non è un'ora, ma una goccia d'eternità'... Qui non si tratta di coraggio, ma di incapacità di star zitti e di star fermi » (5). Ora una tale incapacità prende forme piú rilevanti, aumenta in Kazan, che l'arricchisce con un'abile colonna sonora e con certi stacchi convulsi e un po' sternberghiani (si veda il passaggio da Stanley che seduce Blanche allo specchio infranto e al getto d'acqua sul selciato sporco, immondo della periferica via); e Kazan amplifica anche il movimento esterno dei personaggi, che « è proprio il movimento che non fa raggiungere o perdere niente, ma opera soltanto nella ripetizione di se stesso non creando mai rapporti e la realtà di una solitudine in uno sterile gesto che scivola troppo spesso sopra la vita che vorrebbe riprodurre ». E il dolore enunciato, « che non sa prendere vita e autonomia » in Williams, « per la progressiva degenerazione stilistica dell'ambiente che lo circonda », non si vivifica neppure nelle pagine dello schermo (che purtuttavia risultano migliori di quelle del testo teatrale) anche se c'è in Kazan il tentativo di suggerire quel 'dolore enunciato' con una narrazione fatta in prevalenza di primi piani, di teste che, nella profondità di campo oppure su sfondi sfocati, appaiono curve, quasi rasenti terra. Ossequente a quella estetica della crudeltà cui si accennava, la violenza (prima fra tutte quella sessuale: il morboso attaccamento carnale di Stella per il marito, i loro bestiali amplessi, il richiamo dei sensi che Blanche, nel suo desiderio di elevarsi, non riesce a dominare): la violenza, dicevamo, e il cinismo, acriticamente imposti, senza un'esatta coscienza se non quella di catturare l'interesse dello spettatore con altrettanta violenza visiva e sonora, smorzano l'atto finale, finalmente umano, del medico che offre pietosamente il braccio alla donna ormai impazzita in quel misero quartiere di New Orleans: la New Orleans tanto cara al Kazan di *Panic in the Streets* (« Bandiera gialla »): ambiente che comunque risulta con piú realistica evidenza dalla regía teatrale del *Tram* fatta dal Visconti (una regía tra l'altro, per chi ami le classificazioni e i 'generi', piú 'cinematografica' rispetto a quella di Kazan). Ora noi non vediamo, in *A Named Streetcar Desire* film, la poesia di cui parla la "motivazione accennata; e piú che di « magistrale regía » si tratta di abilità inconsueta, specie nella condotta degli attori: e tra gli attori spiccano non tanto l'ormai consumata Vivien Leigh (Blanche) quanto la viva Kim Hunter (Stella) o l'impetuoso Marlon Brando (Stanley). La verità è che « le cruente fantasie, i cinici teoremi, i sessualismi somministrati a diritto e rovescio », cacciati dalla letteratura, hanno trovato nel cinema il loro regno ideale, e dal-

Da Le garçon sauvage, *di Delannoy in cui i dialoghi, di Jeanson, occupano un ruolo importante.*

J. Sernas in una inquadratura di Barbe-Bleue, *divertente film a colori di Christia-Jaque.*

lo schermo continuano a fare impressione.

Cosí come impressione ha destato, e senza dubbio eccessiva, *Fourteen Hours* (« Quattordici ore »): un film che vuole essere il dramma della solitudine umana del singolo e che pur nel singolo riesce a ritrovare la fiducia nella vita. Un siffatto dramma, tutto interiore, psicologico, che coinvolge fattori di varia natura (sociali, morali, di costume e via dicendo), invece di svilupparsi all' interno dei personaggi e sulla base di tali fattori, si snoda all'esterno, quasi a sé stante, come un caso clinico, seguendo un meccanismo che, impeccabile sul piano del mestiere, non può artisticamente giustificare a esempio la decisione del suicidio in Robert, nel protagonista. Abilmente congegnata, ma non poeticamente intuita ed espressa, l'introduzione di certi personaggi (quello della madre, del padre, della fidanzata) ci fa sapere soltanto con superficialità che egli, il protagonista, si trova isolato dal mondo per un senso di sospetto, di sfiducia, di rancore; che i suoi genitori sono divorziati, che la madre è un'esaltata e il padre un debole; che in somma mai ha conosciuto la dolcezza e il calore di un affetto sereno. Sicché quelle quattordici ore, durante le quali Robert rimane sul cornicione del quindicesimo piano di un grattacielo, incerto se gettarsi o meno, servono piú come pretesto per una tensione del tutto o quasi spettacolare (l'unico personaggio non privo di una certa "umanità" è Dunnigan, il poliziotto), che come caso di coscienza di un regista artista di fronte a un fatto in partenza cosí ricco di impegni spirituali e di significati. Né del resto si poteva aspettare di piú da un Hathaway, la cui natura commerciale viene ancora una volta denunciata, tra l'altro, dal doppio finale del film: uno tragico e uno lieto, che del resto non mutano la conclusione cui perviene il protagonista. Se mai il finale non lieto sottolinea un particolare elemento nell'esame della natura del pubblico nel film: Robert cade e muore, per un incidente provocato dalla folla, quando aveva già deciso di non uccidersi. Il fattore folla rimane comunque anche nel finale lieto: e non solo perché è questa che provoca l'incidente, ma per il fatto che la sua natura è analoga, uguale — se pur vista con meno cinismo — a quella di *Big Carnival*; e non a caso le parole di Tatum somigliano alle ultime parole della polizia a cavallo: il primo parla di "circo finito", la seconda di "rappresentazione terminata". Anche *Born Yesterday* («Nata ieri»), tratto dall'omonima commedia di Garson Kanin e diretto da un altro regista commerciale (George Cukor), presenta alcuni aspetti "amari" dell'America: quelli dei "trusts", dei grossi affari, degli imbrogli politici. E in questo film, che non manca di una sua brutalità, il colpo basso principe è costituito da una "trovata sonora", se cosí possiamo chiamarla: dalla voce della segretaria protagonista (Judy Holliday). Quella che alcuni hanno chiamato, a Venezia, il superamento della crisi hollywoodiana (crisi cosí apertamente dichiarata del resto, proprio in questi giorni, anche da *Life*) — confondendo, ripetiamo, l'arte con l'artigianato, l'artigianato col mestiere, il coraggio con l' "estetica della crudeltà" (e relativo edonismo) — è in effetti la documentazione di una tendenza (ben lungi dall'essere realistica o neorealistica) pericolosa e che va attentamente meditata; in ogni caso tale tendenza appartiene alla critica del costume. Quando oggi, a dirla col Cecchi, « gli spiriti piú sinceri e pensosi reclamano all'arte e alla letteratura (*e quindi anche al cinema*) impegni e significati, come si dice sbrigatamente ma efficacemente, "piú umani", è certo ch'essi non vogliono né possono intendere se non una letteratura ed un'arte (*e un cinema*) in cui trovino fiduciosa e nuova ragione appunto quei valori, quelle esigenze, quei vitali pudori che almeno in parte furono spezzati, confusi e travolti dall'estetica della crudeltà » (4).

La quale estetica non è del tutto esente (a parte il finale) da *Le garçon sauvage* di Jean Delannoy: film di un'intelligenza viva, ricco di un dialogo spregiudicato (anti Petrucci, diremmo quasi: e porta infatti, come la sceneggiatura, la firma di Jeanson, il quale ha ripetutamente attaccato su *Combat* la giuria di Venezia, il direttore della Mostra e la natura della Mostra stessa, e spesso con buone argomentazioni); il film si vale anche di figure ben costruite, di psicologie spesso esatte nel narrare la sconcertante storia di un « ragazzo selvaggio » geloso (una gelosia tutta particolare) della madre prostituta (Madeleine Robinson). Su un divertentissimo dialogo (ancora di Jeanson), oltre che su un'abile sceneggiatura e una disinvolta recitazione (Pierre Brasseur, Jean Debucourt, Cécile Aubry) poggia *Barbe-Bleue* di Christian-Jaque, che dà alla favola di Charles Perrault, avvicinandosi in parte alla trascrizione dei fratelli Grimm, una gustosa inter-

I PREMI

La giuria della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica ha assegnato i seguenti premi:

Leone di San Marco, primo gran premio internazionale, a Rasho Mon *(« Nel bosco ») di Achira Curosawa (Giappone).*

Premio speciale a disposizione della giuria a A Streetcar Named Desire *(« Un tram che si chiama desiderio ») di Elia Kazan (U.S.A.) « per aver ricreato sullo schermo un testo teatrale, poeticamente interpretandone con magistrale regia, la smarrita umanità dei personaggi ».*

Tre premi internazionali a pari merito: a Le journal d'un curé de campagne *di Robert Bresson (Francia);* Big Carnival *(« Il grande carnevale ») di Billy Wilder (U.S.A.);* The River *(« Il fiume ») di Jean Renoir (India).*

Premio internazionale per l'interpretazione femminile: a Vivien Leigh in A Streetcar Named Desire *di Kazan (U.S.A.).*

Premio internazionale per l'interpretazione maschile: a Jean Gabin in La nuit est mon royaume *di Georges Lacombe (Francia).*

Premio internazionale per lo scenario (soggetto e sceneggiatura) a: T. E. B. Clarke per The Lavender Hill Mob *(« La banda di Lavender Hill ») di Charles Crichton (Gran Bretagna).*

Premio internazionale per la fotografia: a L. H. Burel per Le journal d'un curé de campagne *di Bresson (Francia).*

Premio internazionale per la scenografia: a Peter Pendrey per Murder in the Cathedral *(« Assassinio nella cattedrale ») di George Hoellering (Gran Bretagna).*

Premio internazionale per la musica: a Hugo Friedhofer per Big Carnival *di Wilder (U.S.A.).*

Premio per il miglior film italiano: a La città si difende *di Pietro Germi.*

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

Premio della critica italiana « Francesco Pasinetti » per il miglior film straniero: a pari merito a Le journal d'un curé de campagne *di Bresson (Francia) e a* Rasho Mon *di Curosawa (Giappone).*

Premio dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): a Le journal d'un curé de campagne *di Bresson (Francia), che « reca agli uomini il più profondo e misterioso dei messaggi, quello della Grazia trionfante sulle insufficienze umane, e che esprime con alto stile cinematografico l'essenza del libro di Bernanos ». La giuria dell'O.C.I.C. ha inoltre sottolineato i meriti del film* La nuit est mon royaume *di Lacombe (Francia), « testimonianza di speranza e di solidarietà umana ».*

pretazione in chiave ironica e satirica (ben diversa da quella di Chaplin) e dove il colore, i costumi nonché la scenografia (G. Wakhevitch) giocano la loro parte. (E non si capisce, oppure si capisce assai bene, il silenzio della giuria su entrambi questi film). Di un dialogo non banale, che porta la firma di un altro specialista (Charles Spaak), è fornito anche *La nuit est mon royaume* di Georges Lacombe e la cui vicenda si svolge in un mondo tutto particolare, quello dei ciechi, che il protagonista, scopre a poco a poco e nel quale finirà col ritrovare la fede nella vita. Film di un livello medio dignitoso, non privo di qualche notazione inedita (specie nel sottolineare alcune reazioni del protagonista súbito dopo la disgrazia), dignitosamente media è anche l'interpretazione di Jean Gabin, ormai stanco e incolore, « cliché » da tempo consunto. E certo molto piú a Laydu o a Brando, a John Groser (l'arcivescovo del *Murder*) o al Lorre di *Der Verlorene*, invece che a Gabin, si addiceva il premio per l'attore (cosí come Kim Hunter, piú che Vivien Leigh, meritava quello dell'attrice).

Questo secondo tempo veneziano, sensibilmente inferiore per interesse al primo, ha visto esposte opere senza valore alcuno: come l'inglese *White Corridors* (« Corsie bianche ») di Pat Jackson, il brasiliano *Angela* di Abilio P. De Almeida e Tom Payne, i due spagnoli *Niebla y sol* di José M. Forqué e *Corona negra*: pazzia di Cocteau diretta da Luis Saslavsky. Certo un solo film spagnolo sarebbe bastato, come uno solo della Germania occidentale: dei tre presentati da quest'ultima, il migliore è proprio quel *Der Verlorene* (« Lo sperduto ») che rischiava di essere escluso dalla Mostra. Diretta e interpretata da Peter Lorre, quest'opera, come lo stesso autore afferma in altra parte della rivista, vuole dare « uno sguardo critico alla Germania nazista » attraverso la storia di un medico che, vittima del disordine morale di un'epoca, diventa assassino; e la storia ha punti di contatto, « non casuali », con quella di *M* di Lang: « La Germania del 1930 e quella di Hitler e della seconda guerra mondiale sono le stesse », afferma Lorre. « Si passa dall'una all'altra senza frattura di continuità. Senza il « totmacher » di Düsseldorf non sarebbe ammissibile il « totmacher» di Amburgo. In fondo entrambi rappresentano due incarnazioni diverse del medesimo male ». Tre film ha presentato anche l'Italia, e non certo con risultati di gran lunga migliori. Esigua numericamente la selezione, qualcuno si aspettava che tale esiguità derivasse da una scelta piú che severa, a tutto vantaggio non solo della Mostra, ma della nostra stessa cinematografia, che da qualche anno ha un prestigio da difendere, specie nelle competizioni internazionali (o semi internazionali, come questa di Venezia). Niente affatto. *Ombre sul Canal Grande*, del debuttante Glauco Pellegrini, film che peraltro non manca di alcuni pregi (la scoperta di certe parti della Venezia minore e dintorni), è tanto ricco di ambizioni quanto ingenuo nei risultati e nel dialogo. *Parigi è sempre Parigi* di Luciano Emmer si rifà alla formula aneddotica di *Domenica d'agosto*, e a quel film risulta inferiore, piú limitato dalla macchietta e dal regionalismo. *La città si difende* segna infine un sensibile regresso di Pietro Germi non soltanto rispetto a *In nome della legge* e *Il cammino della speranza*, ma anche a *Gioventù perduta*. I personaggi del film, al di fuori del tempo e della società come sono, appaiono amorfi, senza caratteri; e arbitrarie, ingiustificate appaiono le loro azioni (in particolar modo quella d'avvio: il furto allo stadio); anche se la conclusione volontariamente o no, si rifà al tema di *The Asphalt Jungle* di Huston. Il risultato negativo cui è pervenuto Germi, un regista che di film in film andava migliorando, è senza dubbio sintomatico di quella crisi di libertà, derivante da fattori di varia natura, e che sempre piú cerca di frenare, o di uccidere, le nostre forze piú avanzate. Con un siffatto campanello d'allarme si chiude questa dodicesima Mostra: ancora discutibile, come abbiamo visto, non soltanto sul piano delle opere esposte e della premiazione, ma sopra tutto per la sua natura falsamente apolitica, e cioè ideologica e confessionale. La verità è che a Venezia (e non soltanto nella Venezia del cinema, ma anche in quella del teatro: si veda il trattamento fatto in questi giorni a Bertold Brecht) c'è diritto di cittadinanza per una sola chiesuola, la quale arriva non solo al punto di escludere dalla giuria un critico qualificato e internazionalmente conosciuto come Chiarini, ma anche — cosa assai meschina — a non invitare il Chiarini stesso alla Mostra.

GUIDO ARISTARCO

ABBIAMO *chiesto ai collaboratori della nostra rivista, presenti a Venezia, quale fosse per loro il miglior film della XII Mostra. Nelle risposte, che riportiamo, il maggior numero di preferenze è andato a* Le journal d'un curé de campagne *con cinque voti. Due voti ciascuno hanno ottenuto* Rasho Mon *di Curosawa e* Big Carnival *di Billy Wilder.* Le garçon sauvage *di Delannoy,* Les amants de Brasmort *di Pagliero e* A Streetcar Named Desire *di Kazan hanno avuto un voto ciascuno.*

VITTORIO BONICELLI: Le journal d'un curé de campagne *di Bresson.*

UGO CASIRAGHI: *Nessun film.*

G. C. CASTELLO: Le garçon sauvage.

CALLISTO COSULICH: *Non mi sembra che sia stato proiettato un film che si stacchi nettamente dagli altri. Dò il mio voto all'opera che mi è piú simpatica:* Les amants de Brasmort.

ORESTE DEL BUONO: Big Carnival.

FRANCIS KOVAL: Big Carnival *di Wilder.*

MICHELE GANDIN: Le journal d'un curé de campagne, *di Bresson.*

TOM GRANICH: A Streetcar Named Desire.

TULLIO KEZICH: *A Venezia abbiamo visto alcuni buoni film di tipo medio, tutti piú o meno legati a uno "standard" spettacolare. Lo stesso* Rasho Mon, *risente i limiti d'una formula piuttosto ovvia. L'unica opera che non tradisce la presenza d'una falsariga è* Le journal d'un curé de campagne. *Bresson — sia lode a lui per questo — ha ricusato i suggerimenti del rimario. Il suo film è un atto di fede nelle possibilità del cinema, inteso come espressione e non come convenzione. Laico per interessi e vocazione, mi sento profondamente estraneo al misticismo ansioso e tormentato del* Diario. *Ma Robert Bresson mi sembra un artista degno del massimo rispetto; non fosse che per la sua indifferenza — piuttosto rara tra i registi cattolici — a preoccupazioni di "propaganda fide".*

LO DUCA: Rasho Mon *di Curosawa.*

DOMENICO MECCOLI: Le journal d'un curé de campagne *di Bresson.*

RENZO RENZI: Rasho Mon *di Curosawa. Benché nessuna opera mi sia sembrata degna di particolare entusiasmo, segnalo il film giapponese in quanto ha provocato in me una suggestione insolita.*

MARIO VERDONE: Le journal d'un curé de campagne *di Bresson.*

---

(1) Cfr. E. R. Curtius: *T. S. Eliot*, in *Paragone*, Firenze, anno II, n. 14, febbraio 1951.

(2) E. R. Curtius, saggio cit.

(3) a. bert. (Attilio Bertolucci): *Appunti*, in *Paragone*, Firenze, anno I, n. 2, febbraio 1950.

(4) Emilio Cecchi: *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1947.

(5) Roberto Rebora: *Al teatro bisogna « crederci »*, in *Sipario*, Milano, anno VI, n. 61, maggio 1951.

A sinistra: *Fausto Tozzi in un'inquadratura del film* La città si difende, *di Pietro Germi.* A destra: *Dal film* Der Verlorene, *di Peter Lorre.*

Nel corso della « sezione » speciale di film realizzati all'estero da cineasti italiani è stato proiettato tra l'altro un interessantissimo lavoro di Marcello Pagliero: Les amants de Bras Mort.

ALL'ESTERO GLI ITALIANI NON FANNO SOLTANTO I GELATI

QUANDO si parla di italiani all'estero, viene súbito in mente il tempo in cui il programma della nazione era quello di ridare "dignità e fierezza" ai suoi cittadini, portati in terra straniera dal bisogno di evadere dalle patrie miserie. In quel tempo il compito era uno solo: svolgere opera di italianità, come si diceva. Allora i nostri connazionali, divenuti appunto "ambasciatori di italianità", leggevano Dante, propagandavano il fascismo. Nell'ambito della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica è stato organizzato un "ciclo di proiezioni dedicate a registi italiani all'estero" il quale, anche se si riprometteva soprattutto di soddisfare alcune curiosità, non ha mancato di riecheggiare, suo malgrado, le modalità mentali di una passata abitudine. Ma se il sospetto di un'attitudine superata è rimasto nell'impostazione, non altrettanto si può dire di almeno due delle opere presentate, i cui autori hanno mostrato di intendere la loro funzione nei suoi termini piú fecondi, rinunciando a svolgere "opera di italianità" secondo un programma rettorico, ma cercando di inserirsi, con impegno umano, nei problemi delle comunità civili che li ospitavano, nelle differenti culture. Questi due autori sono Adolfo Celi e Marcello Pagliero, rispettivamente con *Caiçara* e *Les amants de Brasmort;* mentre il ciclo era completato da *Laughter in Paradise* di Mario Zampi e *The Medium* di Giancarlo Menotti.

Il cinema brasiliano è agli inizi. Alberto Cavalcanti, tornato in patria, ha pensato bene di mettersi a produrre film ed ha chiamato l'italiano Adolfo Celi, regista teatrale e protagonista di *Proibito rubare,* ad una collaborazione che ha dato i suoi primi frutti con *Caiçara,* interpretato da Eliane Lage, Pereira de Almeida, Mario Sergio, Carlos Vergueiro. Il "caiçara è l'abitante di alcune isole di fronte a Santos: egli costruisce e ripara le barche da pesca. L'inizio della storia ricorda *Stromboli.* Una ragazza, Marina, figlia di lebbrosi, per uscire dall'ospizio in cui sono raccolti coloro che hanno avuto i genitori colpiti da quella malattia ripugnante, si decide a sposare un "caiçara", seguendolo nella sua isola. L'uomo è rozzo, l'isola selvaggia. Marina, che credeva di essersi liberata, è caduta invece in una nuova schiavitù, complicata dal fatto che un socio del marito si è innamorato di lei e fa di tutto per possederla. Il dramma, interpretato attraverso superstizioni e leggende locali che permettono l'illustrazione di alcuni lati folcloristici dell'ambiente, si fa piú acuto quando il marito viene ucciso dal socio, mentre Marina si innamora di un giovane marinaio. La scoperta dell' assassino permetterà la definitiva liberazione di Marina, nell'amore, mentre le rocce dell'isola, secondo il detto di un'antica leggenda, risuoneranno come campane. E' evidente, anche da un breve riassunto del soggetto, come *Caiçara* sia costruito secondo le modalità di quello che si potrebbe chiamare il "dramma di colore": un materiale di natura folcloristica, le sedimentazioni di una tradizione locale e paesana, sono messe in moto da una serie di contrasti personali, per ottenere effetti curiosi e suggestivi con la novità dell' informazione. Anche se la regía è firmata da Adolfo Celi, noi crediamo che all'opera abbia molto lavorato Cavalcanti, di cui si sente l'influenza persino nei difetti. *Caiçara* ha, senza dubbio, il merito di aprire il discorso sopra una gente che deve essere conosciuta, al di fuori dei facili abbellimenti turistici di cui sono state capaci, finora, le solite agenzie di viaggi. Ha il torto di imboccare una strada la quale, anche se tuttora diversa, può finire per riportare, sulla via del folclore, a risultati di natura turistica. Il racconto non è soddisfacente. C'è un eccesso di materiale suggestivo, che viene inserito brutalmente nella storia, la quale è narrata con una tecnica assai poco accettabile di continui stacchi, di bruschi passaggi, lasciando l'impressione di un montaggio caotico ed approssimativo. La recitazione è abbastanza convincente. In conclusione, si tratta di un film d'inizio: Adolfo Celi s'è trovato a condividerlo. Se il nostro connazionale procederà da queste posizioni, migliorandole, potremo dire che la scelta del suo primo tema non era occasionale. Il Brasile non ha una tradizione cinematografica. Adolfo Celi, in funzione di pioniere, ha poggiato i piedi sulla nuova terra, affidandosi, come dicevamo, al folclore.

←

Da Caiçara, *prodotto da Cavalcanti, e diretto in Brasile, con un certo vigore, da Celi.*

Diversa è la situazione della Francia, piú vicina a noi e conosciuta la sua cinematografia, nella quale Marcello Pagliero ha trovato modo di inserirsi, accettando persino le cadenze stilistiche dei maestri locali, quando ha realizzato *Les amants de Brasmort.* La carriera di Marcello Pagliero è conosciuta. Fu il protagonista di *Roma, città aperta,* diresse *La notte porta consiglio*

(*Roma, città libera*). Poi emigrò in Francia dove interpretò altri film, quindi realizzò *Un homme marche dans la ville*, ambientato nel porto di Le Havre. Il film suscitò ampie polemiche, per ragioni politiche del tutto continentali. Fu adoperato per quello che non era, provocò definizioni ridicole. Ma venne *Les amants de Brasmort* a rimettere le cose a posto, indicandoci almeno la direzione che, per ora, Pagliero intende percorrere. I barconi per la navigazione fluviale hanno dato lo spunto a molti film francesi. Il piú famoso è *L'Atalante* di Jean Vigo. Ma anche *La belle Nivernaise* di Jean Epstein, *Les frères Bouquinquant* di Louis Daquin, *La passante* di Henri Calef hanno affidato il loro clima, i loro drammi, al ritmo lento dei trasporti sui fiumi. "Brasmort" è una specie di cimitero dei barconi fuori uso: è la destinazione del protagonista, se perderà la sua battaglia. Infatti alcuni proprietari tentano di monopolizzare l'impiego dei barconi, cercando di acquistarli dai piccoli artigiani, che li adoperano "in proprio" fin dal tempo del traino a cavalli. La battaglia tra i piccoli artigiani ed i grossi proprietari è vista attraverso la storia d'amore di due giovani, appartenenti alle due parti in lotta. Si tratta, da questo punto di vista, di una ennesima applicazione del "romeo-giuliettismo", che pare quasi diventato l'unico espediente utile a trovare conclusioni piacevoli e materia di drammatici disappunti. Infatti *Les amants de Brasmort* finisce con un abbraccio, che riconcilia le due parti, dopo aver provocato qualche apprensione con un annegamento fallito della madre del protagonista. Il finale, a quanto si dice, doveva essere trattato in maniera diversa. C'era, è vero, l'abbraccio di Romeo e Giulietta (Frank Villard e Nicole Courcel), ma esso nasceva dopo una vittoria dovuta alla solidarietà dei piccoli artigiani contro i grossi proprietari. Qui nasce da un motore sentimentale, imposto — pare — dai finanziatori. In ogni caso il film di Pagliero, anche se concreta il dramma con motivi attuali che mantengono il loro sapore di cronaca, senza corrompersi in facili sogni metafisici, non annuncia ancora una personalità originale di artista. Esso è bene narrato: si vede che il nostro regista ha imparato con cura la lezione degli ospiti, del loro cinema migliore. L'ambientazione è assai suggestiva: la fotografia umida e nerastra di Roger Hubert rinnova i fasti di *Quai des brumes*. Alcuni rapporti amorosi sono rappresentati con una convincente naturalezza. Ma Pagliero mostra evidentemente di volersi "acclimatare", accettando uno stile locale, un poco come hanno tentato di fare Fritz Lang e Jean Renoir, quando andarono in America. Vogliamo tuttavia augurarci che Pagliero, continuando la sua attività, conquistato il mestiere, dia importanza piú a ciò che vuol raccontare che al modo di raccontare. Benché impegnato in argomenti vivi, egli mostra tuttora di lasciarsi eccessivamente suggestionare dall' "ambiente pittoresco" e dal "clima" sui temi troppo tradizionali di quella letteratura cinematografica, impregnata di "populismo".

Caiçara e *Les amants de Brasmort*, bene o male, tentano dunque un aggancio fecondo coi motivi locali: Celi e Pagliero, su piani diversi, cercano di partecipare attivamente alle preoccupazioni del nuovo ambiente. *The Medium* di Giancarlo Menotti dà, invece, l'impressione della speculazione scandalistica, attraverso il tentativo di importare in America un ciarpame culturale europeo di facile successo. Non siamo in grado di giudicare la musica, che molti dicono di second'ordine. Il film è la trascrizione per il cinema dell'omonima opera lirica. Giancarlo Menotti deve essersi deciso a questa trascrizione, seguendo i consigli della critica musicale la quale, a suo tempo, gli volle attribuire presumibili virtú di regista cinematografico. L'opera teatrale narra la storia di madonna Flora, un'abile truffatrice, aiutata dalla figlia Monica e da Toby, un mulatto muto. Una sera, durante una seduta spiritica, madonna Flora sente due mani gelide attanagliarle la gola. Poiché sa che i suoi sono trucchi, chiede alla figlia ed al mulatto se sono stati loro a toccarla. Monica e Toby negano. Allora la "medium" è còlta da un dubbio tremendo: esistono forse davvero quegli spiriti che ella aveva sempre finto di evocare per gli altri? Smette il suo mestiere, restituisce il denaro ai clienti, si dà all'alcool. Forse è stato Toby a tentare di ucciderla. Ma il mulatto è muto: non può rispondere, nonostante sia frustato a sangue dalla donna. Una sera che Toby, scacciato, si reca in casa della "medium" per incontrarsi con Monica, che ama, madonna Flora, ossessionata dalla paura, gli spara addosso alcune revolverate, uccidendo l'unica persona che poteva sciogliere il suo dubbio tormentoso. Si tratta di un melodramma, complicato da velleità intellettuali. Il film potrebbe averlo realizzato un Carmine Gallone che ha fatto improvvisa amicizia con Jean Cocteau. La fotografia di Serafin, carica, scenografica, i simboli, il sadismo delle situazioni, il sangue, il lutto, un falso problema, della gente che canta inutilmente sullo schermo, la sensualità corrotta nella scelta e nelle movenze del mulatto Leo Coleman, fanno dimenticare l'abilità tecnica, le risorse innegabili della macchina spettacolare, l'eccellente interpretazione di Mala Powers (la medium) soprattutto, e di Anna Maria Alberghetti. Evidentemente Giancarlo Menotti, che ha realizzato il film nei nostri stabilimenti, conosce il pubblico americano e le cose che sono in grado di sbalordirlo.

RENZO RENZI

(Continua in terza di copertina)

A sinistra: da The Medium, *realizzato in Italia da Gian Carlo Menotti*. A destra: *un'inquadratura di* Laughter in Paradise, *film comico di M. Zampi*.

Il più interessante dei tre film a colori presentati alla Mostra è certamente Barbe-Bleue, *di cui diamo un'immagine. Il sistema adottato è il « gevacolor », che ha pregi indiscutibili.*

Niente di sostanzialmente nuovo: nessuna autentica e felice trovata, nessun elemento il quale lasci supporre che il problema si avvii verso una soluzione e risultati artisticamente validi.

FILM COLORATI E NON FILM A COLORI

CIASCUNO *dei tre film a colori presentati quest'anno a Venezia (a parte il solito disegno animato di* Disney) *era atteso dalla critica e dai tecnici con grande interesse.* The River *perché era il primo lavoro in technicolor realizzato da Renoir,* Lettera dall'Africa *e* Barbe-Bleue *perché costituivano i primi seri documenti delle reali possibilità dei due nuovi sistemi europei di pellicola a colori. Rispettivamente il Ferraniacolor, italiano, e il Gevacolor, belga. Bisogna dir súbito che l'aspettativa — almeno dal punto di vista artistico — è stata quasi totalmente delusa: ci si è trovati infatti di fronte, per rifarci ad una indovinata distinzione di Clair, ai soliti film "colorati" e non a dei veri e propri film "a colori". Niente di sostanzialmente nuovo, nessuna autentica e felice intuizione, nessun elemento che lasci supporre che il problema del film a colori si stia avviando verso la sua soluzione: si è rimasti anche in questi tre film, quando ci si è rimasti, nei limiti del buon gusto e di una corretta riproduzione della realtà.*

The River *non merita un lungo discorso: Renoir che ci ha dato negli ultimi tempi tante delusioni in "bianco e nero" non è riuscito malgrado il suo impegno, a riscattarsi, come si sperava, col colore. Puntando tutto sulle risorse della "materia" che l'India gli offriva, ne è diventato succube, riuscendo a salvarsi solo in alcuni brani ricchi di un certo clima. Il gusto raffinato e la solida cultura pittorica, se gli sono stati di aiuto, gli hanno però incatenato la fantasia. La forza e il segreto del colore, la sua funzione drammatica, psicologica e narrativa, gli sono sfuggiti. Così il suo tentativo di far propri i drammi locali è fallito. Non è rimasto che del folclore fotografato.* Lettera dall'Africa *va giudicato in modo del tutto particolare. Va tenuto conto cioè, nel giudizio, che si tratta di un "reportage" e che quindi registi e operatore sono stati notevolmente condizionati nel loro lavoro. Tuttavia è evidente che malgrado ogni attenuante, ci si poteva aspettare qualcosa di più da una così lunga lettera dal continente nero: non sappiamo di chi sia l'effettiva responsabilità, ma certo è che dietro la macchina da presa non c'è stato un occhio esperto e acuto, non c'è stata nemmeno scaltrezza giornalistica. Così i duemila e più metri di cui consta il documentario (ne sono stati girati circa quattromila) per quanto montati con notevole abilità, non prendono lo spettatore se non per la bellezza di certi paesaggi o di certi colori. Una brutta, povera, retorica lettera. Di grande interesse sono invece le considerazioni tecniche che il documentario suggerisce. Esso infatti ha confermato le solide qualità del Ferraniacolor: dalla resistenza del materiale sensibile ai climi tropicali (senza necessità di particolari apparecchiature refrigeranti), alla brillantezza e trasparenza del colore, alla mancanza quasi assoluta di grana. Tenuto conto delle condizioni in cui il film è stato girato e del fatto che l'operatore Scarpelli (l'ex aiuto di Portalupi) era alla sua prima esperienza del genere, i risultati sono stati davvero soddisfacenti e dimostrano quanti e quali passi avanti abbia fatto la Ferrania negli ultimi due anni. Rimangono ancora è vero molti difetti, come ad esempio una resa scadente dei verdi o la mancanza di mezze tinte (di cui è così ricca invece la Gaevert): ma sono difetti che potranno certamente essere eliminati, senza contare che il secondo, forse, più che una vera e propria imperfezione costituisce una peculiare caratteristica di questa pellicola, che potrà essere intelligentemente sfruttata a fini artistici.*

—>

Da The River, *di Renoir, realizzato in technicolor, con risultati nel complesso trascurabili.*

Di gran lunga il piú interessante dei tre, sia dal punto di vista tecnico che artistico, è Barbe-Bleue. *Malgrado le sue manchevolezze, di ripresa e di stampa, malgrado la evidente discontinuità tra una inquadratura e l'altra (anche l'operatore di* Barbe-Bleu, *in fondo, era solo alla sua seconda esperienza) questo film ha provato definitivamente gli indiscutibili pregi del Gevacolor, quali la morbidezza, la fedeltà di riproduzione, la estrema ricchezza della gamma dei colori. Pregi che a nostro modo di vedere permettono di classificare la pellicola belga tra le migliori oggi esistenti e che lasciano sperare tra qualche anno essa possa dare risultati nettamente superiori al technicolor. Dal canto suo Christian-Jaque ha avuto il merito di realizzare il suo film con la precisa intenzione di non subire il colore ma di metterlo al servizio di certe sue particolari idee. « Io credo », ha egli infatti dichiarato, « che i colori di un film proiettato in una sala oscura su di uno schermo luminoso non siano accettabili per l'occhio dello spettatore, se non quando siano discreti. Il film a colori non è quadro. I pittori scelgono, noi dobbiamo immaginare. Theophile Gauthier ha detto che lo scopo della pittura è di dimostrare il vero del sogno: si potrebbe dire che il film a colori deve fissare il '' sogno del vero''. Nel mio film ho applicato in pieno questa mia particolare concezione del colore, in cui predominano il nero e il bianco ». Di queste buone intenzioni — forse proprio perché troppo vaghe e in certo qual modo limitate — non è rimasto gran che in* Barbe-Bleu. *Tuttavia l'aver saputo resistere alla tentazione di sfruttare certe indubbie possibilità della Gaevert negli esterni per ottenere una continuità di clima e di colore tra esterni ed interni (bianco della neve e bianco sporco della pietra) è già una chiara prova dell'intelligenza di questo regista. Intelligenza confermata anche da altri brani del film, quale ad esempio l'assalto al castello. In questa sequenza (almeno che non attribuiamo — come può pure accadere — a una deficenza tecnica il valore di una inesistente intenzione) gli abiti dei contadini (volutamente non illuminati) acquistano per ''sottoesposizione'' omogenea una tinta magenta sporco cosicché il fascino del paesaggio ottenuto attraverso il grigio freddo del cielo, il bianco della neve e il marrone degli alberi, non viene in alcun modo alterato.*

Concludendo ci sembra di poter affermare che la ''trasfigurazione'' che nel bianco e nero seppe raggiungere fin dai primi tempi risultati cosi sorprendenti, fatica enormemente a entrare come cittadina nel regno del colore: è evidente che ancora le idee non sono chiare, che si è ancora sviati da ogni sorta di equivoci e che nessuno, nemmeno in sede teorica, è riuscito fino ad oggi a dominare il nuovo ritrovato tecnico in funzione d'arte. In parte perché tale ritrovato è veramente molto complesso, e ancora assai imperfetto, ma soprattutto crediamo per la sostanziale mancanza di fantasia che sembra caratterizzare tutta la nostra epoca. Non resta che sperare, con Béla Balázs, che '' quando la cinematografia sarà arrivata alla fedele riproduzione dei colori naturali sarà ancora e di nuovo infedele alla natura sul gradino superiore dell'arte''.

MICHELE GANDIN

Da Murder in the Cathedral *di G. Hoellering. I costumi sono opera di Peter Pendrey, un esperto di arte sacra, al quale è anche andato il premio del Centro delle arti e del costume.*

PENDREY BACIATO DA ELIOT

IL PRIMO teorico del costume è Shakespeare il quale fa dire a Polonio nell'«Amleto » che una caratteristica dell'abbigliamento ''è l'espressività''. Brummel, Carlyle, Wilde, Balzac, accettando l'assioma di Shakespeare, il quale, come dimostrerà lo stesso Wilde nelle *Intenzioni*, afferma in ognuna delle sue opere (dalle calze di Malvolio al fazzoletto di Desdemona) l'apporto drammatico del vestito o di un particolare dell'abbigliamento nell'azione, sono i ''teorici'' che non dovrebbero essere trascurati in una eventuale storia della flosofia del costume. Uno dei primi teorici del costume cinematografico, del quale ci restano testimonianze scritte indirette, piú che dirette, è l'italiano Gino Sensani, scomparso qualche anno fa, già insegnante di costume al Centro Sperimentale di Cinematografia; e fu pensando soprattutto a lui che dieci anni fa ci provammo a tracciare una prima ''estetica'' del costume cinematografico, ripresa poi e ampliata da Jean George Auriol in *L'Art du costume au cinéma*, e da noi stessi in *Moda e costume nel film*, per i quaderni della Biennale di Venezia.

L'istituzione, a Venezia, di uno speciale Centro internazionale, ha documentato gli interessi che vivono attorno al costume inteso come elemento sociale e come forma di spettacolo.

Il problema su cui avevamo posto l'attenzione era nell'aria, soprattutto per il pratico contributo, nelle proprie opere cinematografiche, di registi come Clair, Pabst, Lubitsch; primo anzi fra tutti Renoir, che ci può dare un saggio minimo di filosofia del costume nel dialogo (ripreso da Gorki) di *Les bas fonds*. Ed è naturale che la Mostra di Venezia vedesse anche in questa espressione del gusto e dell'intelligenza un motivo per ampliare il proprio già nutrito pro-

A sinistra: *da* Barbe-Bleue, *i cui costumi sono stati disegnati da Wakhevich.* A destra: *da* Murder in the Cathedral, *premiato per la scenografia.*

gramma con un Festival internazionale dell'alta moda e del costume, che è giunto ormai quest'anno alla terza edizione. L'infittirsi degli interessi attorno al costume, sia come espressività dell'individuo e delle società, che come elemento dello spettacolo, ha raggiunto oggi il suo culmine con l'istituzione a Venezia del Centro internazionale delle arti e del costume, al quale si sono dovute manifestazioni piuttosto interessanti, come sfilate di costumi storici, di modelli di alta moda italiani e inglesi, di modelli per film ispirati a donne celebri (Caterina de' Medici, Gaspara Stampa, Teresa Confalonieri, Contessa Castiglione, ecc.). Una speciale giuria, infine, ha assegnato il premio del Centro "per il film, qualunque sia il suo metraggio, i cui costumi rivelino il migliore sforzo di creazione dal punto di vista cinematografico tra quelli presentati nel corso della XII Mostra d'arte cinematografica". Il premio, della notevole cifra di un milione, è stato attribuito da René Clair, André Cayatte, Stefen Pallos, Umberto Onorato, Mario Verdone, ai costumi di *Murder in the Cathedral* (« Assassinio nella cattedrale»).

Non si può dire, quest'anno, che la partecipazione alla Mostra dei costumisti cinematografici fosse — per quel che riguarda le massime case produttrici — importante come negli anni passati. Gli inglesi, per esempio, di cui tutti ricordano i magnifici risultati conseguiti dal costume nei film di Olivier, o in quelli di Powell e Pressburger, dove si è distinta l'arte di Hein Heckroth, non hanno partecipato alla Mostra che con film ambientati ai nostri giorni, e dove non si rimarcava il particolare lavoro del costumista; eccetto un film eccezionale, la cui realizzazione ha richiesto quattro anni di lavoro, in cui scene e costumi erano stati creati da Peter Pendrey, un esperto di arte sacra. Come apporto fantastico al racconto cinematografico il lavoro di Wakhevich (che ha collaborato anche nel *Medium* di Menotti) era particolarmente rimarchevole nel *Barbe-Bleue* di Christian-Jaque; meno curate le figure di secondo piano, non sempre azzeccati i costumi della piccola Aubry, ma indubbiamente spiritosi, funzionali, giustapposti, i costumi indossati dal Brasseur nel personaggio di un burbero benefico, piuttosto che d'un ammazzasette, in cui un copricapo rosso diventa piú una cresta di gallo che un minaccioso distintivo di boia. E spesso i berretti a punta, i ricami sui giustacuori, richiamavano al mondo figurativo di un altro film in cui il contributo del Wakchevich era stato notevole: *Les visiteurs du soir*. I costumi di *Murder in the Cathedral* appartengono al genere storico. Disegnati dopo speciali ricerche nello stile normanno, realizzati prima su piccoli campioni, per giudicare l'effetto fotografico, poi portati a grandezza naturale e composti a mano e su antichi telai negli stessi laboratori dove il regista e produttore George Hoellering ha pazientemente compiuto la sua trasposizione cinematografica del dramma di Eliot, essi sono diventati, per lo speciale accordo con la fotografia, funzionali e strettamente uniti allo stile del film. Quasi sgradevoli se li esaminate dal vero, a occhio nudo, essi acquistano sullo schermo — ed è questo che conta — un peso, una autorità, che costituisce un positivo contributo alla resa figurativa dell'immagine.

La cronaca delle giornate veneziane dedicate al costume non sarebbe completa se non ricordassimo il Congresso tenutosi a Palazzo Grassi, dove registi, critici, sarti hanno dibattuto i problemi del costume nel teatro e nel cinema, proponendo anche la istituzione di una Università del costume; le varie Mostre su costumi, arredamenti, scenografie (come quella organizzata ai Giardini e dedicata al Seicento); e, infine, il gran ballo in maschera (« il ballo del secolo ») organizzato da Don Carlos Beistegui (detto dai veneziani « il Bisteghin ») a Palazzo Labia. Manifestazione " privata " che non poteva sorgere in data piú adatta, mentre il Centro veneziano di Palazzo Grassi compie sforzo sí notevole per indirizzare verso il costume l'attenzione del mondo degli intellettuali, degli artisti, e di quanti amano questa creazione dell'uomo una delle cui doti, per ripeterci, è l'espressività. Non sarà vero quel che mi disse un parigino, in occasione di una visita all' "atelier" di Christian Dior: « c'è stata un'epoca degli eroi, degli umanisti, degli inventori, dei pittori. Questa è l'epoca dei sarti »? Intanto, nella nutrita serie di manifestazioni (quella piú mancante è stata la serata dedicata ai costumi per film, con una vestaglia di Yvonne De Carlo, l'abito nuziale del film *Il padre della sposa*) si è notata una assenza importante: il gruppo delle grandi sartorie francesi, le quali si considerano come una chiesa, e che, a quanto pare, non ammettono altri riti.

M. V.

GLI INTERPRETI SUPERIORI AI FILM

FOURTEEN *Hours* («Quattordici ore») rappresenta per Henry Hathaway la grande occasione sfumata di lasciare un film veramente maiuscolo. Infatti, Robert Cosick, il giovanotto che vuol buttarsi dal sedicesimo piano di un albergo newyorkese, rappresenta solo sé stesso e le sue povere, discutibili ragioni di nevropatico. All'esame approfondito di un problema generale, il regista ha anteposto le solite divagazioni psicanalitiche da *Riders Digest*: perciò *Fourteen Hours* si riduce ad un impoetico gioco d'abilità, con limiti di censura molto severi. E' innegabile, tuttavia, che questa opera tocca a momenti qualche lato sensibile della nostra coscienza: e il merito ci sembra da ascrivere senz'altro a Paul Douglas, che interpreta il poliziotto Dunnigan. Questo vigile del traffico dal faccione chiaro e onesto, quando esalta il piacere di andare a pesca ed il sapore della birra gelata all'uomo che sta per varcare volontariamente i confini della morte, si fa portavoce dell'umile filosofia che accetta la vita per le minute gioie ch'essa offre. Rinnova il messaggio dei sepolti sulla collina di Spoon River, della *Our Town* di Thornton Wilder, di Saroyan, di Frank Capra. L'attore riscalda il film con una persuasione umanissima e uno spirito samaritano vivo e sincero. Quando, nel primo finale, Robert Cosick accetta di rientrare e, per un fatale incidente, cade di sotto, un primo piano di Dunnigan, inquadrato dal basso, il volto schiacciato contro il cornicione, riempie lo schermo di un dolore autentico. Il giochetto di Hathaway è ormai rimasto indietro: ci appare riscattato, per pochi secondi, dall'intensa emozione che Paul Douglas riesce a comunicarci.

Dalla dodicesima Mostra di Venezia gli attori escono — in generale — con tutti gli onori: anzi, in numerose occasioni siamo stati indotti a collocare gli interpreti su un piano piú alto delle opere a cui hanno collaborato. In tale senso, l'esempio di *Fourteen Hours* è tipico. A Paul Douglas si può credere, si crede senz'altro. A Hathaway, no. Un ragguardevole numero di film presentati alla Mostra fondano il loro successo sulla presenza di eccellenti complessi recitativi. Il caso limite potrebbe essere *Born Yesterday* (« Nata ieri ») di George Cukor, decoroso saggio di fototeatro che punta quasi esclusivamente sull'abilità di tre scaltri commedianti: Judy Hollyday (Billie Dawn, la ragazza un po' oca), Broderick Crawford (l' ''intrallazzista'') e William Holden (l'occhialuto Mentore democratico). La Hollyday piú degli altri si rivela ricca di risorse: ogni suo gesto, ogni sua parola portano il crisma d'una pittoresca e calcolata volgarità. Nella pantomima della partita a carte, raggiunge sensazionali effetti farseschi: impossibile trattenere il riso quando Billie rompe il silenzio per canterellare — Dio sa in quale modo — « I cann't Give You Anything But Love ». (Nell'edizione italiana di *Born Yesterday* andrà purtroppo perduta la voce di Judy Hollyday: una vocetta di testa, ricca di toni striduli e di cadenze sgraziate). Se dunque il film di Cukor rappresenta il caso limite, anche in altre opere — di ben maggiore consistenza — il contributo degli attori è decisivo. Fu il Croce a definire, con una certa sufficienza, *Cosí è (se vi pare)* di Luigi Pirandello ''un dramma dello stato civile'': che dovremmo dire noi del *Rasho Mon* (« Nel bosco ») di Achira Curosawa, se non che si tratta di ''un dramma della Corte d'Assise''? Le quattro versioni differenti del medesimo episodio rivelerebbero, con la loro macchinosità, la debolezza dell'assunto, se a sostenere le diverse azioni non ci fossero attori di eccezionale bravura, abilissimi nel presentarsi con atteggiamenti e intonazioni diverse a ogni ripresa del misterioso dramma. In questi casi, è d'obbligo citare Diderot: ed effettivamente gli attori di *Rasho Mon* sembrano impegnati in una plastica dimostrazione del famoso *Paradoxe*. Un concertato memorabile è quello organizzato da Elia Kazan per *A Streetcar Named Desire* (« Un tram che si chiama Desiderio »). Attore egli stesso, rivelato da Clifford Odets ai tempi del ''Group Teathre'', Kazan è rimasto uno fra i piú accorti direttori della recitazione. E se non può costituire sorpresa l'impegno assoluto e l'intelligenza sottile con cui la premiata Vivien Leigh ci dà Blanche, la mano del regista si riconosce nella misura espressiva di una Kim Hunter (Stella ora dimessa e casalinga, ora fremente d'impulsi sessuali) o di un Karl Malden (che delinea con discrezione la timidezza e la cortesia un po' ''vecchia Vienna'' di Harold Mitchell). Ma per noi, che ancora non conosciamo *The Men* di Zinnemann, l'autentica rivelazione dello *Streetcar* è Marlon Brando nel ruolo di Stanley Kovalsky. Questo giovanotto dai grossi bicipiti e dall'aspetto taurino sembra balzato fuori dalla copertina di *Muscle Power* o di qualche altra fra le tante riviste di bellezza maschile che si pubblicano negli Stati Uniti. Quando appare sullo schermo, in una maglietta bagnata di sudore sul petto e sulle spalle, i bicipiti poderosi ben scoperti, vien fatto di pensare che Kazan abbia scelto l'atletico interprete per le sue singolari qualità fisiche. Viceversa, alcuni anni di palcoscenico hanno impresso a Marlon Brando una compiuta fisionomia d'attore. In mani sue, gl'inconsulti furori e le debolezze improvvise di Kovalsky diventano plausibili, si legano a quell'immagine ideale di New Orleans che il regista ha cercato di suggerire nel film. La figura di Brando e la sua recitazione — esplosiva ma controllata — sono uno degli elementi che permettono a Kazan d'inquadrare il testo di Tennessee Williams in un ambiente storicamente e socialmente attendibile: fanno

Dalla XII Mostra di Venezia gli attori escono con tutti gli onori: anzi, in numerose occasioni siamo indotti a collocare gli interpreti su un piano piú alto delle opere cui hanno collaborato.

Padre John Groser

Kirk Douglas

New Orleans come le folate di "jazz" e le grida dei venditori ambulanti che percorrono, quasi sempre in sordina, la colonna sonora. Abbiamo, in questo caso, un esempio di perfetta collaborazione fra regista ed interprete. Ma la rassegna veneziana ce ne ha offerti degli altri, altrettanto convincenti. Citeremo, al posto d'onore, Claude Laydu, il " curé de campagne " del film di Robert Bresson. Quando ancora si dilettava di pittura, Bresson avrebbe certo ritratto il "piccolo santo" di Bernanos con le fattezze di Laydou: la maschera dell'attore ventiquattrenne aderisce in effetti con miracolosa simmetria al disegno stilistico del regista. Sappiamo che Laydou ha lungamente maturato la sua interpretazione: si parla persino di un soggiorno in seminario a cui l'attore, memore degli insegnamenti di Stanislawsky, si sarebbe sottoposto. Ammirato l'esito di un tale sforzo, resta sospeso il giudizio sulle possibilità future di Claude Laydu, è stato, quello con Bernanos e con Bresson, un incontro fortunato e solitario, oppure vedremo l'attore mettere lo stesso religioso impegno ed ottenere risultati altrettanto pregevoli in nuove, differenti incarnazioni? Un fatto eccezionale è, senza dubbio, la partecipazione di un autentico sacerdote, il Padre John Groser, a ***Murder in the Cathedral*** (« Assassinio nella Cattedrale ») di George Hoellering. Il bravo prete s'investe con molta foga della dignità arcivescovile e trova nobili accenti nello scandire i versi di Eliot: ma il freddo accademismo del film costituisce una barriera anche per l'interprete. Ora il Padre Groser è tornato ai suoi parrocchiani del East End londinese, con grande vantaggio delle opere di carità e senza troppo danno per l'arte del film.

Regista e interprete marciano di conserva anche in *Big Carnival* (« L'asso nella manica »). Billy Wilder e Kirk Douglas c'dànno in questo film il ritratto realistico di un tipico eroe del nostro tempo, il giornalista della stampa gialla. Tatum è una sorta d'apprendista stregone, che scatena intorno alla tomba del povero Leo Minosa il "gran carnevale" e non può fermarlo nemmeno in cospetto alla morte. Spesso, il personaggio si risolve in un atto d'accusa: come quando Tatum, nella caverna, intona a gran voce una canzone di guerra, per tener su il morale del sepolto vivo che si prepara a tradire. Ma la polemica non esclude una realizzazione umana, in tre dimensioni, dei personaggi di Tatum: la nostalgia per New York, gli ambiziosi progetti di rivincita, il miraggio del Premio Pulitzer e la rovina finale gettano su Tatum una luce curiosa, lo fanno diventare un personaggio complesso. Kirk Douglas si slancia in una recitazione estremamente vivace e variata, piena di colore. Ma in Billy Wilder, troppo spesso definito sadico e crudele, si sente pietà per Tatum, come già per la Norma Desmond di *Sunseet Boulevard* (« Viale del tramonto »). A Peter Lorre attore si è associato, una volta tanto, Peter Lorre regista. Il dottor Rothe di *Der Verlorene* (« Lo sperduto »), assassino suo malgrado, è un nuovissimo *M* nella cui psicologia malata Lorre, vecchio nemico di Hitler, denuncia i portati d'un regime di terrore. « Non ho voluto presentare il nazismo come hanno fatto tanti registi », ci ha detto, « non ho voluto far vedere questo (ed ha sollevato il braccio nel saluto fascista), né parate stradali, né divise, né bandiere. Ho mirato ad una verità interiore, rivelata su un piano psicologico ». Come attore, Peter Lorre ha dato vita al suo personaggio piú ricco, anche se discutibile è il ricorso ad un elemento di caratterizzazione piuttosto comune: l' "ennesima sigaretta" del dottor Rothe vale quella, ormai proverbiale, del portoghese Yanez di Emilio Salgari.

Abbiamo detto: interpreti superiori ai film. E' ancora il caso, ci pare, di Alec Guinnes in *The Lavender Hill Mob* (« Il troppo onesto signor Holland ») di Charles Crichton, " Quelli delle mezze maniche " hanno dato origine a tutta una letteratura sui falliti, ma Holland, nella dimensione umoristica stabilita da Guinnes, non è imparentabile al tragico *Cancelliere Krehler* di Kaiser o al *Monssú Travet* di Vittorio Bersezio. Il maturo e irreprensibile funzionario di banca che trasferisce la propria tranquilla pignoleria nel campo del delitto è piuttosto vicino a Phileas Fogg, l'olimpico "gentleman" di Jules Verne che compie il giro del mondo in ottanta giorni solo perché il *Times* ha dato l'impresa per effettuabile. L' "humour" e la divertita bravura di Guinnes superano alquanto i limiti di questa piccola e piacevole farsa. Divertente quanto Alec Guinnes è Pierre Brasseur in *Barbe-Bleue* (« Barbablú »). Il travestimento ironico della favola di Perrault non poteva trovare protagonista piú autorevole: il gestire di Brasseur è fantasioso, le battute pungenti di

TULLIO KEZICH

(Continua in terza di copertina)

1) M. Mori. - 2) Marlon Brando e Kim Hunter. - 3) Claude Laydu. - 4) Paul Douglas. - 5) Judy Holliday. - 6) Anna Maria Pierangeli. -7) Alec Guinness. -8) Jean Gabin. - 9) Richard Wright e Gloria Madison. - 10) Madeleine Robinson.

LE INTERVISTE DI "CINEMA"

BRESSON: IL CINEMA NON È ANCORA NATO
LORRE: "M" TORNA CON "LO SPERDUTO"

AL LIDO *di Venezia, se volete incontrare qualcuno, dovete recarvi nella* hall *dell'Excelsior: immenso capolavoro di cattivo gusto e di babilonese pacchianeria. Vi troverete attrici e "divette", appariscenti quanto inutili; giornalisti e fotografi; produttori e soggettisti in cerca di argomenti e di contratti; registi, anche. All'Excelsior ho intravvisto uomini dal passato invidiabile quali René Clair e G. W. Pabst, e altri da cui è ancora lecito attendere importanti cose, De Sica a esempio. Ma li ho lasciati ai propri pensieri e ai progetti che li animano. Ho parlato invece con due cineasti la cui attività mi è parsa in questo momento significativa, e i cui film figuravano nel programma della Mostra veneziana.*

Robert Bresson, ancor prima di mettersi a sedere, mi preannuncia un'intervista interessante: « Guardi che dirò alcune cose che forse la colpiranno e la faranno pensare di trovarsi di fronte a un presuntuoso. Le voglio subito dire questo: ritengo che fino a questo giorno il cinema non abbia fatto nulla che lo possa instradare sulla via dell'arte. Tutto ciò che lei ed io abbiamo visto in cinquanta e più anni di cinematografo, è il frutto di una concezione profondamente errata. I registi, a tutt'oggi, si sono preoccupati di una sola cosa: fare dello spettacolo. E quando dico registi, badi, intendo i registi migliori, anche quelli più sensibili e attenti al progresso del nostro mestiere. Il cinema, purtroppo, nei suoi pochi decenni di vita, è riuscito a ottenere un solo risultato: creare una perfetta registrazione di uno spettacolo ». Chiedo a Bresson di approfondire questo concetto. Egli mi spiega che il creare, nei film, emozioni violente e azioni movimentate, cioè attribuire importanza al soggetto e ai suoi sviluppi narrativi, altro non è se non prendere i concetti basilari di uno spettacolo teatrale e registrarli su una pellicola di celluloide: "spettacolo registrato", egli definisce questa operazione; una definizione che vale anche quando, apparentemente, si sono abbandonate le leggi caratteristiche del linguaggio teatrale, e ci si è espressi in termini puramente visivi. « Prendete un qualsiasi film d'azione: un film "gangster", a esempio, o una drammatica vicenda d'amore. Vi troverete emozioni "bouleversantes" e psicologie tormentate; vi troverete, magari, un ritmo efficacissimo. Ma non avrete ancora fatto del cinema. Il cinema deve essere tutto azione interiore, anche se ciò significa immobilità assoluta del racconto e dei personaggi. Meglio un film con un solo primo piano, ma che ci dica tutto sul personaggio, di un lavoro in cui accadano dieci cose, anche le più interessanti e le più serie, anche le più ricche drammaticamente. La strada che ho inteso seguire in Le journal d'un curé de campagne *è questa. Ho certamente commesso degli errori, perché la strada dell'arte è lunga e difficile. Ma secondo me, se domani si vorrà fare del cinema che sia arte nel vero senso della parola, bisognerà seguire la via che ho cercato di indicare nel* Curato. *E che, in fondo, io cerco faticosamente di seguire fin dai tempi ormai lontani di* Les anges du péché ».

Faccio ancora a Bresson qualche domanda sul suo ultimo film: « Crede di aver conservato lo spirito dell'opera di Bernanos, e di aver lasciato al giovane curato i caratteri interiori previsti dallo scrittore? ».

— « Qui il discorso si complica, perché si entra nel campo molto vasto dei rapporti tra opere letterarie e cinematografo. Ma le posso dire questo: il riduttore di un romanzo non dovrebbe preoccuparsi di conservare l'identità d'azione tra libro e film. Possono anche accadere fatti diametralmente opposti: l'importante è che la vita interiore dei personaggi non subisca trasformazioni di rilievo. È quello che ho tentato col Curato. *Non so che cosa ne avrebbe pensato Bernanos, purtroppo non ho fatto in tempo a conoscerlo: è morto una settimana prima del giorno nel quale era fissato un nostro appuntamento. Se lo avessi incontrato, avrei chiesto a Bernanos una cosa soltanto: di lasciarmi lavorare in pace. Il lavoro in collaborazione distrugge le possibilità creative dell'artista. Anzi, vuol sapere una cosa? Il cinema fino ad oggi non è cinema, ma solo spettacolo registrato, appunto per colpa del lavoro in collaborazione. L'autore deve essere uno solo, anche se per avventura il soggetto fosse di un altro ».*

Chiedo a Bresson qualche particolare sulla sua attività futura. Ma è esplicito e netto nel suo diniego. Non vuol dire nulla. Lavora a un nuovo film, di cui sta scrivendo il soggetto. « Chissà, forse ci metterò un anno e più prima di poter iniziare le riprese. Non le dico nulla, perché potrei cambiar idea dieci volte ». Ringrazio Bresson per la chiarezza con cui ha esposto il suo pensiero. Pensiero interessantissimo, ma pericoloso. Distruggere così, d'un colpo, tutto ciò che s'è fatto in mezzo secolo di cinema, è cosa che non si dovrebbe fare

Bresson

tanto impunemente, anche se si possiede l'intelligenza e la sensibilità di un Robert Bresson.

Intervista con Peter Lorre, subito dopo la proiezione di Der Verlorene. *È molto stanco, essendo reduce da un lunghissimo viaggio da Amburgo. « Prima che mi rivolga una qualsiasi domanda », egli mi dice, « desidero spiegare, in poche parole, cosa ho inteso dire e fare con questo mio primo film* (di cui, per inciso, egli è soggettista, interprete e regista). *La storia, innanzitutto, è una storia vera: l'ho appresa da un giornalista americano al suo ritorno da un viaggio in Germania. L'argomento mi interessava troppo perché non facessi di tutto per trovare i mezzi necessari. Pensi: avevo a disposizione una storia che mi permetteva di dare uno sguardo critico alla Germania nazista senza dover ricorrere a sfilate, a passi dell'oca, a bandiere e adunate. C'è soltanto un medico, il quale diviene nevrastenico e assassino perché il disordine morale di un'epoca disgraziata gli ha distrutto l'equilibrio interiore. Naturalmente, non ho voluto affrontare il tema politico e sociologico direttamente; l'ho preso un po' alla lontana, ho inquadrato personaggi e situazioni con tatto, senza dar l'impressione di insultare rabbiosamente i colpevoli. Ecco, è questo che mi premeva rilevare. Ora sono a sua disposizione ».*

Faccio notare a Lorre come lo sfondo ideologico di Der Verlorene, *a parte le diversità di stile e di contenuto, si possa riallacciare abbastanza da vicino a quello di* M - Eine Stadt sucht einen Mörder, *realizzato vent'anni prima, e da lui interpretato. Domando se tali analogie siano casuali o no. « Non sono casuali, lo dica pure a gran voce. La Germania del 1930, e la Germania di Hitler e della seconda guerra mondiale sono le stesse, si passa dall'una all'altra senza frattura di continuità. Senza il "totmacher" di Düsseldorf non sarebbe ammissibile il "totmacher" di Amburgo. In fondo, entrambi rappresentano due incarnazioni diverse del medesimo male. I quindici, i vent'anni che ci sono di mezzo non hanno davvero alcuna importanza. Comunque, per quello che riguarda il significato di* M *chieda maggiori delucidazioni al signor Lang, o alla ex-signora Lang (Thea von Harbou) ».*

— « Oltre che allo scopo di realizzare questo film in Germania, che evidentemente altrove non si poteva fare, lei ha abbandonato Hollywood per altri motivi? A esempio, perché si è reso conto che laggiù è estremamente difficile lavorare con idee proprie? ».

— « So che voialtri europei amate gettare abbondanti dosi di fango sulle cose di Hollywood. Io però non posso lamentarmi: ho trovato ottimi amici, e persone che hanno avuto fiducia in me: non unirò quindi la mia voce al coro di proteste anti-hollywood. Con ciò non voglio dire che non vi sia del marcio anche lì: semplicemente, che io non ho mai trovato opposizione alcuna alle mie attività ». Sarà, forse, perché non ha mai provato a fare un film come regista in America, gli faccio notare. Preferisce non rispondere, ma comprendo che il discorso, su questo argomento, comincia a imbarazzarlo.

— « Due ultime domande: si è trovato in difficoltà, nella sua prima esperienza registica? e quali sono i suoi progetti per l'avvenire? ».

Lorre

— « Nessuna difficoltà. Quando uno è stato per 23 anni davanti alla macchina da presa, se al ventiquattresimo anno decide di mettersi dietro alla "camera", non accade nulla di straordinario o d'imprevisto. Una volta scritta una buona sceneggiatura e preparati buoni dialoghi (dica pure che il dialogo avrà un'importanza considerevole, in tutti i miei film, assai più delle immagini e del cosiddetto stile), il film viene fuori quasi da sé. I miei progetti? Innanzitutto gettare le basi per la creazione di una società di co-produzione tedesco-americana. Fatto questo, pensare al prossimo film: vorrei tanto fare un Macbeth *in abiti moderni. La tragedia di MacDuff, di Malcolm, di Duncan, di Macbeth, ambientata nella tormentata Germania del 1952 mi affascina. Così come mi affascinano tutte le vicende al cui centro stia l'uomo, con i suoi drammi interiori e le sue sofferenze ».*

Peter Lorre mi tende la mano, scusandosi di dover interrompere il colloquio. Il suo volto accenna un sorriso mite e un po' stanco; poi egli si allontana, con passo lento e affaticato. Volete che vi confessi una cosa? Se avessi incontrato Lorre, così senza preavviso, in una via e in un momento qualsiasi di una grande città, probabilmente avrei stentato a riconoscere l'indimenticabile assassino di M *o il caratterista preciso ed enigmatico di* The Maltese Falcon, *di* Casablanca, *di* Confidential Agent. *Piuttosto, l'avrei confuso per uno dei tanti anonimi commessi viaggiatori o impiegati di banca che trascinano a loro stereotipa personalità lungo le vie affollate d'una metropoli.*

TOM GRANICH

A sinistra: *da* Bahia la sainte, *di Roger Moride.* A destra: *dal documentario inglese* Caribbean, *di G. Wallace, eccellente nella colonna sonora.*

FESTIVAL MINORI

Signori, chi sono i premiati?

VI SONO, in Italia, tredici documentari degni di essere premiati in una rassegna internazionale? Per il concetto che abbiamo di una Mostra d'arte cinematografica o, meglio, di una Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, come è ormai il nome di uno dei due festival minori che si effettuano prima della grande competizione veneziana, non possiamo rispondere che con un deciso no. E' vero che, anche nelle nostre cronache, abbiamo usato una certa larghezza nel giudicare i documentari della piú recente produzione locale; ma con tutti i meriti che abbiamo rilevato in molti film, non ci sentiremmo di puntare su ognuno di essi per una affermazione internazionale. Un conto è incoraggiare un cineasta dotato e intelligente, una casa di produzione seria e che rifugge dalle speculazioni, e un altro è dar loro distinzioni in quella che aspira ad essere la massima Mostra mondiale della annata. Lascio agli scienziati la responsabilità di una conferma dei meriti di *B.L.98* di Pino Donizetti, e di *Neoplasia del mascellare* e *Prostatectomia suprapubica* di Piero Lamperti, che pure sono apparsi corretti. I primi premi toccati a *Ricerche del metano e del petrolio* di Sabel, a *Biccherne di Siena* di Gandin, a *Sport minore* di Maselli, già presentati ai nostri lettori, ci trovano concordi. Ma perché sminuire il valore di tali vittorie, affiancando a questi, e a qualche altro documentario, di cui verremo parlando, anche esercitazioni piú modeste, come *Viaggio sentimentale a Roma* di Macchi e Moffa (sottosezione documentari d'arte di genere vario), che non è esauriente neppure dal punto di vista cromatico, o come *Vivo di te* di Partesano (sottosezione cronache del costume), che è una riuscita esercitazione, un saggio d'esame, di un allievo del Centro Sperimentale, sul tema, già affrontato da Emmer, delle cartoline d'amore, non un pezzo da porsi accanto ai McLaren, ai Wright, ai Rouquier, ai Gras? Anche *Sicilia barocca* di Vittorio Carpignano, di cui avevamo messo in risalto i meriti, ha avuto una menzione. Ma il piú bel successo di Carpignano è stato ottenuto con il ferraniacolor *Quando le Pleiadi tramontano*, che descrive in 660 metri, che constano di due parti distinte, la caccia del pesce spada e la pesca del tonno. Sono motivi ed episodi già studiati ed espressi da qualche artista. Guttuso, per esempio, ha riprodotto i "falieri" — uomini appollaiati sulla punta degli alberi delle imbarcazioni per scoprire i passaggi degli isolati pesci spada — in un gruppo di disegni che costituiscono forse la piú significativa "serie" della sua opera piú recente. La "mattanza" dei tonni, poi, è già stata notata tra le sequenze piú riuscite di alcuni film detti neorealisti. Nelle *Pleiadi*, essa raggiunge il tono di un sacrificio: è il "rais" che guida il rito come un sacerdote; e le donne sulla costa assistono come dai matronei di un tempio che ha per tetto l'azzurro. Le vittime irrorano di sangue lo specchio d'acqua, in un crescendo corale, dove è impressionante il contrasto che scaturisce tra i pesci impigliati nella rete della tonnara, indifesi e predestinati, e la crudeltà, fatta di necessità, dei gesti degli uomini, in un fenomeno ricorrente ogni anno, e quindi collegato, come dice il titolo, e come spiega l'autore, « con il metodico movimento dei mondi che popolano l'infinito universo ». E' tra i premiati anche Blasetti, avendo presentato il documentario *Quelli che soffrono per noi* (che svolge lo stesso tema di *Gli animali soffrono per l'uomo* di Michele Gandin). Blasetti non è certo un regista in cerca di successi, anzi è cosí generoso da lasciar volentieri il passo ai piú giovani. Forse disapproverà anche lui che per il suo film di divulgazione scientifica sia stata creata una apposita « sottosezione animali da laboratorio »: anche perché, di questo passo, potremmo trovare altre sottosezioni, che nella terminologia internazionale del documentario non sono state, finora, previste: e cioè «sottosezioni animali da cortile», «animali da pelliccia», ecc. Perdipiú, mentre la parte visiva è rimarchevole, il commentatore di *Quelli che soffrono per noi* ha giuocato al

Sport minore, *di F. Maselli, presenta alcuni aspetti interessanti dei giuochi giovanili.*

Alcune immagini di film per l'infanzia, presentati nel corso dell'apposito festival «minore». A sinistra: da The Magic Marble *di Darrel Catling.* A destra: The Case of the Missing Scene, *diretto da Don Chaffrey. Sotto: dal disegno animato francese a lungometraggio* Jeannot l'intrepide.

regista un pessimo scherzo: assunta la opportuna formula di un dialogo alla buona, l'ha rovinato con battute come queste: « Si tratta di un fenomeno di atassia ». « Di che? ». « Sarebbe troppo lungo spiegare. Andiamo avanti »; oppure è divenuto sentenzioso come nel finale, che passa da una nidiata di topi a una folla di piccoli uomini, visti come da un microscopio: « questi minuscoli esseri che ormai si è convenuto di chiamare uomini... » Leonardo Cortese, debuttante come regista, ha portato a Venezia, ottenendo un premio, il suo *Signori, chi è di scena?* Tecnicamente è la descrizione delle "prime" romane, con i suoi personaggi rituali (manca soltanto Onorato), e l'arguta presentazione del "giovane maestro" Orazio Costa, che poi deve essere vicino ai quaranta anni, nonché dei suoi attori, valorosi o gigioni, catalogano il cortometraggio tra i piú divertenti della stagione.

Passando alla partecipazione straniera, non pretenderemo di ragguagliare il lettore su tutti i centocinquanta cortometraggi proiettati, di alcuni dei quali dicemmo nella precedente cronaca. Alla sezione film sull'arte, già trattata, apparterrebbero anche altri documentari, presentati in diverse

sezioni. *Images de la folie*, di produzione francese, realizzato da Enrico Fulchignoni, è occasionato da una mostra organizzata per il Primo congresso mondiale di psichiatria, tenutosi a Parigi nel 1950. Le opere riprese sono dovute ad ammalati mentali che le hanno eseguite in ospedali e cliniche private ignorando completamente la pittura. L'interesse dei vari quadri e dei rispettivi soggetti (tra i quali ricordiamo il tema di un orologio che nei momenti di follia viene ossessivamente trattato da un malato, il quale dipinge, al posto dei numeri, dei teschi di morto, e il tema del gatto, che un altro malato, in fase di peggiorate condizioni mentali, muta da naturalistico a surrealista ed astratto, non restando, come unico disegno costante, che quello degli occhi, divenuti come stelle incastonate e fuse in una selva di segni ormai distanti dalla realtà) si presenta, secondo la intenzione del realizzatore, come duplice:

←

Da Cristo tra i primitivi, *interessante documentario italiano diretto da Luigi Chiarissi.*

illustra il rapporto fra malattie mentali ed espressione grafica, ed apre — come afferma il Fulchignoni — inattesi orizzonti in materia di alcune estetiche moderne (dadaismo, surrealismo, ecc.) che attribuiscono valore allo psichismo incosciente nella creazione dell' opera d' arte. *L' erbe à la reyne* di Pierre Gaspard-Huit (autore di *Utrillo*) è la storia del tabacco. Evitando gli aspetti tecnici del tema, il realizzatore, aiutato anche dal cineasta belga Haesaerts, ha ricostruito la storia della diffusione del tabacco, valendosi di documenti e opere d'arte (Manet, Courbet, Cézanne), nonché di ricostruzioni di episodi, caratteristici o divertenti: tra questi, quello di Sir Walter Raleigh, inondato di birra da un servo che, vedendolo fumare, aveva creduto che prendesse fuoco. *Bourdelle* di René Lucot e *L'affaire Manet* di Dauman e Lifchitz sono stati presentati coi film biografici. Il primo accomuna documenti, materiale di repertorio, opere dello scultore, discepolo di Rodin, senza risultati unitari; il secondo tratta esaurientemente un pro-

Comment construire votre iglou: *cortometraggio canadese a colori prodotto da M. Spencer.*

blema critico che, si può dire, appassionò un'epoca, inquadrandolo nel costume della Parigi di Napoleone III, e avvalendosi di una dimostrazione efficace, di fonti selezionate, e di un commento perfetto, detto impeccabilmente, che pone in risalto l'arte esuberante e tenera, la "gourmandise sensuelle", del primo impressionista. La Francia ha ben figurato anche tra i film tecnici, insieme alla Gran Bretagna che presentava *Waters of Time* (« Il vecchio Tamigi ») di Wright e Launder — una ritmata evocazione del passato e del presente del porto di Londra — e all'Italia, che annoverava *Ricerche del petrolio e del metano* e *Quando le Pleiadi tramontano*. Lirico è *Mon ami Pierre* di Paula Neurisse, sui pescatori che navigano al largo della Scozia: il film è accompagnato da una canzone di Chabrol e Kosma, cantata da Yves Montand. Sensibile alla fatica dell'uomo, alla selvaggia bellezza della natura, *Le sel et la terre* di Georges Rouquier, dedicato alla Camargue, terra di alluvioni. Interessante come nudo reportage tecnico, non come documentarismo d' arte, *L'or du Rhône* di François Villiers. Tra i documentari sul folclore e il paesaggio sono da ricordare un maestoso, e spesso anche scherzoso, *Rajasthan* di Bovhnani, presentato dalla India; *Carribean* di Graham Wallace, sulle popolazioni delle terre bagnate dal Mar dei Caraibi, eccellente anche nella colonna sonora; *Bahia la sainte* di Roger Moride (che aveva presentato anche *Reptiliana*), in cui il folclore musicale potrebbe registrare una processione a passi di samba; *Ette hörn i norr* (« Giornata scandinava ») con vive pagine poetiche di Arne Suchsdorff. Parolaio e megalomane lo sguardo su *Buenos Aires* di Rives, che ripete una dozzina di volte "mundial", "mejor del mundo", e via di seguito. *Coney Island* di Valentine Sherry, dedicato al celebre parco di divertimenti di New York, è stato passato, e premiato, tra i film sperimentali, per il suo montaggio frenetico, per la ebbrezza selvaggia, al di là della realtà, che esprime. I film storici e geografici han posto in evidenza i britannici *Forward a Century* di Napier Ball e *Story of the Helicopter* di Sarah Frulkar: rispettivamente, un confronto occasionato dalle esposizioni londinesi del 1851 e del 1951, e la storia degli apparecchi aerei ad elica; nonché l'uruguayano *Artigas* di Enrico Gras, film abile, anche se la bravura talvolta è scoperta, e che merita un esame a parte, insieme ai precedenti *Pupilla al vento* e *Turay*, ed a tutte quelle opere che Gras ha realizzato insieme ad Emmer.

I maggiori premi per i film documentari sono stati attribuiti a *Nature's Half Acre* (« Mezzo acro di terra ») di Walt Disney ed a *Abenteuer in Roten Meer* (« Pescatori nel Mar Rosso ») di Hans Hass che hanno avuto una simpatica accoglienza anche nelle proiezioni del pomeriggio dedicate ai fanciulli. La storia del regista e della protagonista di *Abenteuer* — che sono marito e moglie — è piuttosto poetica, e merita di essere raccontata. Il loro amore è sbocciato, per così dire, negli abissi del mare, tra una caccia subacquea e l'altra, tra una pesca di coralli e una fuga davanti ai pescicani. Ora il loro sogno è di acquistare una nave e compiervi un giro del mondo, riprendendo un grande documentario subacqueo, dal Mediterraneo alle Hawai. Inutile spiegare, ciò detto, quale sia il tema del lungometraggio *Abenteuer*, che presenta spunti molto interessanti, e che sarebbe assai avvantaggiato da un più accorto montaggio. *Nature's Half Acre* di Walt Disney è un piccolo poema dedicato alla natura. La lotta per la vita degli animali, anche e soprattutto i più piccoli, il fiorire delle piante, in perfetto accordo con la musica di Paul Smith, la cui intuizione cinematografica avevamo rilevata anche in *La valle dei castori* (ricordate il concerto delle rane), si compongono in un canto che costituisce il migliore invito a capire il miracolo del creato, anche in una esigua porzione come questo "mezzo acro". La presentazione dei personaggi — bruchi, camaleonti, ragni, farfalle — e lo sbocciare dei fiori, costituiscono pagine che ben si affiancano allo scivolino delle lontre, alle fatiche dei castori, al suicidio dei salmoni, di *La valle dei castori*, o al favoloso appuntamento d'amore di *L'isola delle foche*. Questi due film, non concepiti per i ragazzi, ma proiettati anche nel loro speciale Festival, hanno un po' ravvivato la stanchezza della manifestazione, che in tre edizioni ha ormai esaurito quanto di meglio si è fatto nel campo della produzione cinematografica destinata ai fanciulli: produzione quest'anno ancor più rara e languente per il forzato arresto della Children's Entertainment Film, e per la prudente attesa dei produttori italiani, che non prenderanno iniziative finché non sarà loro donata una conveniente legge protettiva. A ciò aggiungasi l'assenza delle cinematografie dell'Europa orientale, fra le quali, come è noto, la cecoslovacca conta un gran numero di specialisti. Forse, se la situazione dovesse restare ancora stazionaria, sarebbe meglio trasformare tale Festival da annuale a biennale e magari anche a triennale; e ciò proprio allo scopo di non svilirlo per la mancanza di film. Il primo premio per i disegni animati è andato a *Jaennot l'intrepide* di Jean Image, che non è — per disegno — tra i perfetti. Gli inglesi sono stati apprezzati per due programmi completi, comprendenti cinegiornali, film lunghi di avventure (di circa un'ora) come *Viaggio a Mashomba* di Vernon Sewell e *La scena che mancava* di Don Chaffey, e due cortometraggi senza parole: *La pallottolina magica* e *Il ritorno della pallottolina* di Darrel Catling, dove, utilizzando vari trucchi, viene presentata una pallina che, sfuggendo dalle mani di un idolo cinese di ceramica, compie vari e divertenti scherzi alle spalle di uno scrittore e del suo bambino, facendo sparire oggetti o spostandoli, finché la pallottolina torna in mano all'idolo, e l'ordine si ristabilisce fra le persone e le cose. Il primo dei due cortometraggi è abbastanza divertente, anche per l'originalità della trovata; il secondo è meno spiritoso e più stanco.

Gli italiani erano pressoché assenti, partecipando con due cortometraggi che non si potevano dire per fanciulli, e con un filmetto di Padovini — *Un piccolo uomo* — che ricorda, per lo sdolcinato soggetto, il precedente *L'altra mamma*, dello stesso autore. Riconosciamo al Padovini molta passione e buona volontà; ma il fatto di voler portare sullo schermo le proprie novelle, il cui sentimentalismo apparirebbe grottesco anche a un imitatore di De Amicis, gli vieterà sempre di compiere una esperienza fruttuosa, e tale da ricompensare le sue fatiche di pioniere. Nel grigiore del piccolo festival due piccole perle hanno brillato: anzitutto *Kermesse fantastica* di Joseph Nisih, realizzato in Olanda, nell'ambiente creato da George Pal, per il mecenatismo della Philips. E' un grazioso film in technicolor con pupazzi, ed è pieno di buon gusto, di felici trovate, oltre che realizzato con una abilità sorprendente, specie quando l'azione si ambienta tra giostre, montagne russe e baracconi di una fiera. Infine *Lo scolaro e la sua cattiva pagella* di Vera Jocic, che si avvicina ai pupazzi ceki, ma si esprime spesso con una sensibilità non distante dai latini. Sarebbe difficile, oltre questi film, elogiarne altri, anche se hanno ottenuto qualche premio.

MARIO VERDONE

RETROSPETTIVE

L'ESEMPIO DEL POETA

Gide e Robert Flaherty a colloquio. La morte dei due artisti ha lasciato un vuoto considerevole.

OMAGGIO A FLAHERTY

ACCANTO *alle figure e alle opere di cui si nutre il quotidiano svolgersi della vita anche nello spettacolo, appaiono momenti isolati e brevi illuminazioni che spesso vengono ignorati o dimenticati. Misurando il peso che lo spettacolo cinematografico ha sugli sviluppi della coscienza collettiva contemporanea, la parte di Flaherty prende un rilievo quasi trascurabile, per quello che fu almeno il suo diretto influsso. Eppure è la sola, o quasi, che esce indenne da ogni prova del tempo. La retrospettiva, che di solito assolve a un compito d'archiviatore, per l'opera di Flaherty ha invece un compito di giustizia storica e al tempo stesso di indicazione. Fra i tanti esempii che si porgono all'attività cinematografica, il suo è quello che piú chiaramente e piú agevolmente ci invita a seguirlo. Flaherty non dispone di un temperamento mimico eccezionale come Chaplin, né di una sensibilità tesa e quasi supernaturale come Dreyer, né balza in una situazione storica rivoluzionaria come Eisenstein. Egli non ha con sé che una coscienza retta, un bisogno morale che non può mai deviare. Questo gli basta, per sentire un preciso cammino da percorrere nella sua vita e nella sua opera. Per indicarlo, senza aver a suo vantaggio privilegi di qualsiasi genere concessigli dalla natura alla sua personalità o da una favorevole situazione pratica.*

Viene naturale di chiedersi, anche se poi resta come un senso di rimorso, quale atteggiamento si debba assumere nelle contingenze che si presentano lavorando in un'industria come quella cinematografica di cosí largo impegno finanziario e quindi cosí strettamente legata ai gruppi oligarchici finanziarii o statali. Da un lato si manifestano e si fanno valere le esigenze del pubblico per giustificare le qualità cosiddette commerciali che si debbono conferire al prodotto cinematografico. Dall'altro, nell'ambito cioè della burocrazia statale, si parla di interessi della collettività, si fanno divenire preponderanti le necessità didattiche, ci si afferma portatori della volontà popolare e del suo destino. Nell'un caso e nell'altro si sacrifica l'apporto concreto dell'autore del film e quindi si rende in definitiva inoperante la sua apparizione se non agli effetti strettamente finanziari, oppure didattici nel solo senso di inculcare la necessità di una linea politica quindi di una piena soggezione a chi la rappresenta e si assume il diritto di realizzarla. Flaherty, da un capo all'altro della sua vita e della sua opera, ha navigato tra questi due scogli, spesso andandosi a infrangere contro la speculazione industriale o contro i servaggi ministeriali, mai cedendo però a mani estranee la guida della sua scialuppa (e non è stato davvero generoso da parte della Mostra veneziana proiettare Elephant Boy, *un film che si valse della sua collaborazione per avallare le volgarità spettacolari di Korda, e di cui egli respingeva qualsiasi responsabilità). Da parte di Flaherty questi rifiuti alla collaborazione non sono mai stati gesti di sfida in nome dell'arte e dei suoi sacri diritti, in nome di utopie o di sette. No, ma semplicemente previste reazioni di un'inflessibile e naturale norma morale che impone alla coscienza di testimoniare sinceramente su ciò che vede, che sente, che prova, nel modo che le si porge. Flaherty non ha mai taciuto volontariamente. Ne fa prova l'ultima sua grande opera,* The Land (1942), *a cui il ministero che l'ha commissionata vieta di apparire sullo schermo. La volontà di un burocrate, pensiamolo pure "alto", impedisce e ha impedito di far conoscere il risultato di due anni di sforzi, di fatiche, di divinazioni, di uno dei maggiori rappresentanti dell'arte piú popolare di questo secolo. E quale ne è il motivo? Gli abitanti del paese dove Flaherty ha lavorato — un altro dei tanti paesi dove si è obbligati ad essere felici — vi apparivano in una situazione di grande miseria e di grande abbandono sia morale che fisico. Non è possibile, non se ne deve parlare: e Flaherty viene messo a tacere come un "gaffeur". Sono sistemi in uso presso qualsiasi ministero e qui c'è soltanto da stupirsi come gli sia stato consentito di portare a termine il film. Probabilmente per inavvertenza. L'industria di Hollywood sa meglio sfruttare i suoi uomini: ed ecco Flaherty messo al servizio di Van Dyke e del grosso melodramma di* White Shadows in the South Lear (1928). *Come conclusione,* Louisiana Story, *l'ultima opera, viene girata a passo ridotto e sincronizzata su dischi. Tuttavia, nel suo lungo cammino aveva incontrato la « Revillon Frères » che gli aveva commissionato* Nanook of the North (1922), *e John Grierson che a capo di un ente parastatale britannico era riuscito a produrre con la sua regia*

La retrospettiva ha un compito di giustizia storica e di indicazione. Fra i tanti esempi che si porgono all'attività cinematografica, l'opera di Flaherty, è quella che piú chiaramente ci invita a seguirlo e a meditare sui suoi valori.

Da sinistra a destra: George Rouquier (l'autore di Farrebique), Robert Flaherty, il critico Lo Duca e Howard Vernon. Questa rara fotografia è stata scattata in Germania circa un anno fa.

« *Industrial Britain* » *e gli aveva poi fornito l'occasione di realizzare* Man of Aran (1933-34). *Anche Hollywood del resto si concesse una breve vacanza lasciandogli girare* Moana (1925). *Si prevedeva a ragion veduta che sarebbe stato il capostipite di una lunga serie di film a forte rendimento commerciale. Ma* Tabú (*diretto da Murnau con i consigli e la guida di Flaherty*) *che pure a noi lontani da quel mondo, sembra così puro e denso, era già per Flaherty un tradimento verso la verità: così che egli ritirò la sua partecipazione dai titoli del film. Il suo rigore non ammette per tutta la vita un solo caso di cedimento.* The 24 Dollars Island (1925) *verrà addirittura distrutto dopo essere servito a proiettare fondalini in un music-hall.*

Ma non occorre forse patteggiare col nemico, pur di aprire una breccia qualsivoglia e di farvi penetrare quella verità che egli intende mettere al bando? Secondo la rappresentazione di Bertolt Brecht, Galileo Galilei ha ceduto di fronte alle minacce dell'inquisizione, purché gli fosse consentito di vivere e di portare a termine la sua opera e le sue ricerche. Bisogna agire così, confida Galileo ad un discepolo, pur di poter giungere allo scopo che ci si è prefissi. Ammettere anche una sconfitta temporanea, pur di ottenere una vittoria definitiva. Flaherty ha avuto torto nel non seguire questi principii, e nel voler sempre combattere, per di più con armi tanto più deboli? Nel non voler considerare il senso del relativo, nel tendere solo all'assoluto? Non lo si può affermare. C'è chi ha la forza morale di agire con la costanza e la tenacia che Brecht drammatizza in Galileo. C'è chi sente di difendersi soltanto opponendo un netto rifiuto, come Flaherty. C'è infine, e vi appartiene la stragrande maggioranza che giustifica le proprie concessioni con il pretesto di poter giungere ad affermare ciò che vuole, ma che poi finisce per accettare ogni compromesso e per rinunciare ad ogni velleità. Nell'arte cinematografica, dove ogni gesto d'accomodamento, per i motivi che abbiamo sopraesposto, viene lautamente ricompensato, è regola servire o le necessità dell'industria o quelle dei governanti. Naturalmente i risultati artistici e umani ne vengono ad essere irrimediabilmente avariati. Ma in un'arte così labile e così legata al tempo, ciò appare assai meno grave che altrove, e poi c'è sempre il modo, pur di avere la percezione esatta e tempestiva degli umori del pubblico, di correre rischi che non siano più rischi. Flaherty non ammette nulla di tutto questo. La sua figura resta integra ad ogni costo. Il suo cinema, pur avendo conosciuto una larga rinomanza, ha servito soprattutto a fornire spunti alla produzione industriale. Ma non è questo che può togliergli significato. Se non altro, avrà servito a porla su di un livello maggiore. Conta soprattutto il fatto che egli abbia insegnato la possibilità, anzi la necessità, di lavorare con l'apporto dato anzitutto dalla propria coscienza, in autonomia morale. Il solo modo per assumere un ruolo autentico e attivo nella coscienza collettiva.

VITO PANDOLFI

L'AMORE DELL'IGNOTO

BUDD SCHULBERG è certo il più autentico testimonio degli Stati Uniti d'America. Avevo dubbi leggendo la sua biografia trasfigurata di Scott Fitzgerald (almeno che Manley Hallyday non sia il simbolo dell'arte comprata da Hollywood): il modo statunitense d'annunciare la morte di colui che André Gide dichiarava "il più grande regista del mondo" dà a Schulberg nuovi titoli di credibilità. Ormai possiamo attenderci di leggere la notizia della scomparsa di Charles Chaplin in questi termini: « Charles S. Chaplin (scommetto che senza la seconda iniziale i giornali rifiuterebbero di parlarne; è una civetteria americana che ha obbligato Truman a *inventare* una S nelle sue iniziali) è morto a Los Angeles all'età di 99 anni. Era celebre per i suoi divorzi e per non aver voluto rinunciare alla nazionalità inglese. In gioventù fu attor comico e girò qualche pantomima ». E quando ricordo la risposta sorridente e accorata che Flaherty diede ai critici — dopo il trionfo internazionale di *Louisiana Story* a Venezia, a Knokke-Le Zoute, a Parigi, a Londra — alla domanda:

— *E ora, cosa preparate?*

— *Aspetto che mi si proponga di girare un film.*

Quell'*aspetto*, sulle labbra d'un uomo di sessantacinque anni — e che non fu seguito d'altronde da nessuna proposta — mi colpì come una sentenza. Insomma, l'ordine regna. Non v'è che augurarsi la venuta di un uomo come lui, e come lui capace di prendere in Wall Street lo spunto del volo di *Man of Aran*. E' il mio primo ricordo di Flaherty. I cento circoli del cinema tedeschi riuniti nello "stage" di Schulchsee, nella Foresta Nera, avevano visto la trilogia *Nanook*, *Man of Aran* e *Louisiana Story* (ed eccezionalmente, mentre i rappresentanti dell'occupazione americana fermavano gli occhi, anche *The Land*, proibito dal Ministero dell'Agricoltura di Washington). Non tutti capirono. Basterà dire che dopo *Man of Aran* certi dotti locali non ebbero altra curiosità che chiedere a Flaherty il *peso* dei più grossi pescicani delle isole d'Aran, e il nome scientifico (e il peso, per far buona misura) del coccodrillo o caimano di *Louisiana Story*: certe cose non s'inventano. Ma avevamo dieci giorni da passare insieme con Flaherty, nello stesso albergo murato nella neve. E Flaherty era mattiniero. Alle otto del mattino mi raccontò la nascita di *Man of Aran*, tra un bicchiere e l'altro, poiché Flaherty beveva come i suoi antenati irlandesi.

« Millenovecentoventinove, subito dopo il crollo di Wall Street. Il transatlantico che ci riportava in Europa sembrava una succursale del Muro del Pianto. — *Poveri noi*, diceva uno. *Dopo il fallimento, la miseria.* — *La miseria! La fame, piuttosto, e il suo corollario, la rivoluzione...* — *Essere poveri è nulla, quando si è abituati. Ma avere migliaia di dollari convertiti in carta straccia...* — *Non potrò mai adattarmi alla povertà*, aggiungeva convinta una di quelle solide e possenti figlie della Repubblica che ornano la società americana. In questo coro di lamenti, più o meno compiaciuti, una voce si levò, piena di sarcasmo: — *Voi mi fate ridere con la vostra "povertà". Che direste allora d'un paese così povero dove gli abitanti non posseggono nemmeno un pugno di terra? — Un pugno di terra? — Letteralmente: e quando lo trovano, lo raccolgono meticolosamente e vi mettono un seme.* L'accento dell'uomo rivelava l'irlandese. E gli irlandesi sono un poco i meridionali del settentrione. L'uomo ci disse il nome di questo luogo incredibile, ove non c'era un pugno di terra per gli uomini che l'abitavano: le isole d'Aran, al largo della Baia di Galway. Due mesi dopo sbarcavo nelle isole, e vidi coi miei occhi grattare nelle anfrattuosità delle rocce qualche pugno d' "humus". Vi tornai e vi rimasi due anni con Frances, mia moglie, e David, mio fratello. E così nacque *Man of Aran*, la storia di qualche famiglia che vive a dodici ore da Londra ».

Georges Rouquier che era con noi, e al quale Flaherty dopo *Farrebique* fece dono d'un accendisigarette con inciso la parola francese "humble" ("umile", che non era altro — malizia del caso — che il nome della casa costruttrice del pontone dalla gigantesca perforatrice), parlava delle proprie esperienze di regista, come aveva fatto esprimere i contadini del suo film. « Già », diceva Flaherty, « la semplicità della gente. Più l'uomo è semplice, meglio è. Ho sempre preferito affidare una parte qualsiasi a un indigeno. Spontaneamente, l'indigeno è un attore nato perché non recita. E' il gesto incosciente, o meglio il gesto naturale fatto incoscientemente, che veramente conta sullo schermo. Il che spiegherebbe perché i grandi attori autentici sembra non recitino mai; ma nessun grande attore sarà tanto indifferente al mondo che lo circonda quanto un bambino o un animale: un indigeno dei Mari del Sud, un eschimese, un irlandese perduto su uno scoglio dell'Atlantico non hanno dinanzi all'apparecchio di presa più affettazione di quanto ne abbia un bimbo o un gattino ».

Avevamo appena visto *Ladri di biciclette*. Parlavamo del cinema italiano e delle sue fortune. « Tutta la mia vita, interruppe Flaherty, cercai di convincere i grandi produttori che è possibile — e a volte interessante — realizzare film con autentici sconosciuti, al posto dei personaggi artificiali, troppo visti e troppo pagati che conosciamo. La risposta era sempre la stessa: "Impossibile produrre un film per il gran pubblico senza un nome celeberrimo nel cast". Provai timidamente in *Elephant Boy* che lo sconosciuto Sabú, palafreniere d'un Maharadjah, poteva interessare il pubblico più delle "stelle". E' un'eccezione, mi fu detto. L'eccezione s'è moltiplicata, e son contento di salutare i registi italiani che hanno avuto il coraggio di passare il Rubicone dei produttori competenti che conoscono il loro pubblico ». Di *Ladri di biciclette* Flaherty amava i due protagonisti, il padre e il figlio, e — moltissimo — la struttura dello scenario. Di *Sciuscià* amava meno lo sce-

A nostra vergogna, l'opera di Flaherty non è molto folta. Mettiamola a punto; tiriamone per le grandi cineteche e le grandi università una « opera omnia » che sia una istruttiva lezione per le generazioni future.

Un'inquadratura di Tabu *(1931). Questo film, realizzato in collaborazione da R. Flaherty e F. W. Murnau, non è stato inserito nella «retrospettiva» organizzata per commemorare il regista scomparso.*

nario ma ammirava i piccoli attori, tutti, e la regia, che definiva magistrale. L'entusiasmo d'un uomo come Flaherty per l'opera di De Sica, di Rossellini, di Zavattini (aveva gentilmente seguito un mio breve corso su « Cesare Zavattini padre spirituale del cinema italiano ») mi spinse a mettergli sotto gli occhi una sua vecchia dichiarazione del 1928: « Nei film non c'è abbastanza verità. Il loro difetto è tutto qui. Sono pieni di artifici, di falsi e di luoghi comuni. Anche il pubblico piú ignaro può rendersene conto, magari senza poter dire perché... Un giorno, di questo passo, non andrà piú al cinema, semplicemente. Un giorno nasceranno film veramente grandi, ricchi di verità e d'arte. Ho l'impressione che non saranno il frutto di potentissime ditte o di registi famosi. Forse saranno opera di dilettanti, e la parola "dilettante" va intesa nel suo vero senso. Un "dilettante" è una creatura appassionata di quel che fa, e che realizza per il solo piacere di realizzare ». Malraux era dello stesso parere dieci anni dopo. Ma *Espoir* è meno d'una rondine nel cielo cinematografico europeo. Rossellini e De Sica han fatto poi la primavera, quasi dieci anni dopo Malraux. Flaherty beveva, fumava a rapide boccate, ascoltava, parlava. Citammo tutta la sua opera. Flaherty approvava o rettificava di buon umore. Parlavamo dell'intrigo, incubo di produttori e di scenaristi consapevoli. « La caccia ai drammi» , disse sorridendo Kurt Œrtel, l'autore del *Michelangelo*. « Il dramma è nella vita reale », interruppe Flaherty, ed è piú facile mostrarlo nella vita primitiva. L'uomo alle prese con la natura minacciosa: ecco il piú possente conflitto del mondo! E' quel che ho sempre cercato d'evocare nei miei film: la lotta nella vita quotidiana degli esseri, seguendo un crescendo drammatico secondo la ricetta dei migliori film. In *Nanook*, il "nemico" era la bufera di neve; nel *Man of Aran* era il mare: in *Louisiana Story* la palude... In *The Land* l'uomo incontra un nemico che potrebbe vincere se... Ma nessuno — salvo voi — conosce questo film, il solo film "ufficiale" della mia vita. Realizzai *The Land* per Washington, che voleva un documentario che invitasse gli americani a interessarsi alla terra che abbandonavano per le città. Mostrai le due piaghe del mondo moderno, del mondo "prospero": da un lato, i disoccupati, lebbra delle città; dall'altro, la terra abbandonata all'erosione del cielo e ai capricci del vento. Ma il Ministero non volle sentir ragioni: sebbene la Casa Bianca annunciasse ufficialmente dodici milioni di disoccupati, il Ministero giurò che *mostrarne* un centinaio avrebbe disonorato l'America agli occhi del mondo. E' un argomento — riprese Flaherty guardandomi con ironia — che ho sentito tale e quale sulla bocca d'un vostro personaggio diplomatico, seccato dal successo dei film italiani a New York ».

La Cinémathèque Française ha per fortuna una copia di *The Land* e almeno qualche migliaia di specialisti potranno conoscere quest'opera minore — come metraggio — di Flaherty. Capiranno da dove vengono, stilisticamente parlando, quei piani di terra secca dopo l'inondazione che fecero tanto effetto in un bel documentario polacco di due anni fa. *The Land* è insomma in un limbo col quale si può trattare.

Altri film non usciranno mai dalla scatola dei ricordi, e nemmeno codesti funzionari che si attribuiscono il diritto di nascondere un'opera potranno intervenire. Il primo film girato nella Terra di Baffin bruciò, per caso, a Toronto. Dopo le grandi evasioni nel Nord e nei Mari del Sud (*Nanook, Moana*), Flaherty volle trattare nello stesso spirito Manhattan, in una sinfonia che chiamò *The 24 Dollars Island* (1925) che sarebbe stata, forse, il "pendant" ideale di Cavalcanti, di Ritcher e di Ruttmann. « New York visto da aquile stupefatte », commenta Flaherty, « di vedere creature piccole come formiche costruire una città così gigantesca... ». Il produttore non volle saperne. Le scene girate furono vendute ai varietà piú poveri che rimpiazzavano la scenografia con proiezioni su uno schermo camuffato. C'è poi il dramma di *Tabú* di cui non esiste piú un negativo, nè una copia positiva direttamente tirata sull'originale. Esiste qualche controtipo che utilizzate dipinte ove il film manca e che non dà che una pallida idea di quel che fu *Tabú* nelle mani di Murnau e di Flaherty. Eppure il film è ancora pieno di forza e d'impeto. Il resto dell'opera di Falherty è teoricamente sottomano. Personalmente so che, dovendo inaugurare il "Cinéma d'Essai" (1950) con *Nanook*, non riuscii ad averne che una copia "controtipo" e sonora. So che, volendo presentare al pubblico l'opera integrale — che questo pubblico aveva visto quindici anni or sono ridotta a 1000 m. e ornata dal titolo *Capo delle Tempeste — Man of Aran*, dovetti supplicare l'Organizzazione Rank per averne il diritto, scovarne una copia, farne togliere a macchina le rigature di mille proiezioni avventurose, corredarla di qualche sottotitolo.

A nostra vergogna, l'opera di Flaherty — quanti anni lo fecero "aspettare" i nostri baldi fabbricanti di figurine per eccitazione a scartamento ridotto! — non è molto folta. Mettiamola a punto, tiriamone per le grandi cinemateche e le grandi università una "opera omnia" che sia una lezione per le generazioni future. Altrimenti avremo un bel parlare di esametri descrivendo la tempesta dell'*Uomo d'Aran*, non avranno maggior eco degli esametri scomparsi nell'antichità.

« Tutti i miei film », ha detto Robert Flaherty, « li ho fatti con in cuore l'amore dell'ignoto. Non sono mai partito — o quasi mai — con idee preconcette, con l'intenzione di girare un film sull'Alasca, su Tahiti, su Aran o sulla Luisiana. Per prima cosa ho vissuto i miei film ». Poi, lo sappiamo, ne ha fatto arte, poesia, cinema.

LO DUCA

A sinistra: *da* Louisiana Story, *l'ultimo film che porta la firma di Flaherty quale regista*; a destra: *un'inquadratura di* Man of Aran. *Entrambi sono stati proiettati con successo a Venezia.*

"A NOUS LA LIBERTÉ"

GLI AMMIRATORI di Clair dividono in genere le proprie preferenze tra *Le million* e *14 juillet* (« Per le vie di Parigi »). Non a torto di certo, ove si ponga mente alla straordinaria e forse a tutt'oggi ineguagliata fantasia dei due film e, per giunta, al non meno esemplare rigore stilistico di essi. *A nous la liberté* (« A me la libertà»), la cui data di realizzazione (1932) si pone tra quelle dei due film citati, ha però un'importanza tutta particolare, in quanto piú e meglio di ogni altro, precedente o successivo, indicativo dei limiti entro cui si muovono l'ispirazione ed il mondo clairiani. La "story" del film contiene in sé evidenti spunti sociali, che tutti gli scrittori di Clair hanno sottolineato, quasi sempre sopravalutandoli, dando ad essi un significato di vera e propria critica sociale. Basta citare E. M. Margadonna (« Violenta e decisiva polemica contro la nostra società industriale»); Alberto Consiglio («virulenta satira sociale »). Le cose stanno diversamente e già Glauco Viazzi (*René Clair*, ediz. Poligono) ebbe modo di precisarle, come aveva fatto Juan Piqueras (« *A nous la liberté* non è opera sociale ») e, piú tardi, Georges Sadoul (in *Histoire d'un art: le cinéma*). Che Clair avesse sincere ambizioni in questa direzione può anche darsi, che tutto il film abbia una spiccata intonazione satirica è un dato di fatto: c'è già evidente una presa di posizione precisa nel far derivare la ricchezza e l'affermazione di Louis da un furto; il che è come dire che l'arricchimento è possibile solo in violazione di princípi morali (furto o sfruttamento del lavoro altrui). Anche evidente è l'oggetto della sua satira: l'annoiata ed ipocrita ricca borghesia (ricordare la sequenza degli invitati di Louis che criticano il loro ospite per poi prostrarsi in inchini quand'egli entra; la successiva Cena con l'imperturbabile cantante che, mentre gli invitati banchettano, eseguisce canzoni romantiche). Ma mentre l'iniziale forte presa di posizione contro il denaro come capitale, cioè come oggetto di concreta critica sociale, si trasforma immediatamente in una vaga visione del denaro come elemento incapace di per sé di dare la felicità (Louis ne è oppresso e se ne libera volentieri — il suo denaro non riesce a fare ottenere all'amico Emil l'amore della fanciulla della quale questi si è invaghito), nessun fattore positivo è contrapposto a siffatta concezione. Non il lavoro, comunque; non cioè l'altro termine sostanziale del conflitto che agita la società borghese. Si può facilmente osservare che per Clair il denaro, nella concezione ch'egli ne ha, ed il lavoro sono su un identico piano: come il denaro anche il lavoro è da lui considerato elemento non producente agli effetti dello sviluppo della umanità e del conseguimento della felicità. Il suo eroe è Emil, uno che *non vuole* lavorare, non che non vuole lavorare in quella determinata maniera e a quelle determinate condizioni (lavoro alla catena, equiparato al lavoro forzato). Viazzi ha còlto adeguatamente anche questo aspetto del film di Clair: « L'analogia tra la prigione e la fabbrica non è soltanto un dato portato dall'esterno, basato su di un rapporto reale, ma deriva anche — e principalmente — dalla posizione personale di Louis: egli istintivamente traspone nella propria industria la condizione della prigione dove visse ». Viazzi ha detto: « e principalmente ». Sarebbe forse piú esatto ancora dire "esclusivamente": la nessuna importanza sociale annessa da Clair al sistema di lavoro (sfruttamento intensivo) e, quindi, la rappresentazione del sistema in pura e semplice funzione del personaggio che dovrà contrapporsi ad esso, traspare decisamente dalla mancanza assoluta di simpatia con cui egli descrive gli operai. L'azione si anima, prende calore e vita solo nel momento in cui nella fabbrica entra Emil. Emil è il solo degli operai che non si preoccupi del lavoro, tutto preso dalla sua chimera sentimentale; il solo che non tema il licenziamento (corrispondente — osserva Viazzi — alla pena di morte, mantenendo l'analogia fabbrica-prigione), per il semplice fatto che non s'è mai posto il problema di vivere lavorando: nella specifica, famosa sequenza del *tapis-roulant*, il comico nasce appunto dall'imbarazzo degli operai, che a causa di Emil perdono il tempo, in quanto messi improvvisamente e senza loro colpa di fronte al rischio del licenziamento.

« Clair », ha scritto Piqueras, « è un grande regista, un grande umorista, un creatore di satire contro la borghesia. Ma la borghesia invece di accanirsi contro Clair, lo loda e lo protegge. Prova evidente che non ne ha paura ».

La sequenza non è, dunque, in relazione alla denuncia di un problema sociale (il super sfruttamento), ma un pretesto, da un lato per una "gag", dall'altro per affermare la personalità di Emil, la superiorità del concetto della vita che rappresenta. Ecco il punto. Qual'è il concetto della vita che Clair tende a comunicare agli spettatori attraverso il comportamento di Emil e di Louis, elevati a simboli palesi di due condizioni umane? E' un fatto, intanto, che tra Louis ed Emil non esiste alcun conflitto. Solo per un istante essi vengono separati ed è quando Louis, equivocando nelle intenzioni dell'amico, gli offre "tutto ciò che vuole" per comperarne il silenzio: ciò rientra perfettamente nella concezione clairiana del denaro, seminatore di diffidenza e di discordia Però è sufficiente che Emil strizzi l'occhio a Louis, come faceva quando entrambi languivano in carcere, perché Louis riacquisti fiducia nell'amico. Ecco nuovamente ristabilita l'equivalenza fabbrica-carcere e questa volta non in rapporto agli operai, bensí al padrone. Nessuna importanza ha, dunque, per Clair il fatto di comandare o di essere comandati: entrambi le condizioni rappresentano una limitazione della libertà. E' questa una concezione della libertà tipicamente anarchica, che contiene termini validi se rapportati alla collettività: tant'è vero che non comporta la lotta, ma la rinuncia. Acutamente, Georges Sadoul ha paragonato il finale di *A nous la liberté* al finale di *L'eterna illusione* di Frank Capra. Tenuto il debito conto della diversa statura dei due registi, a tutto vantaggio — com'è pacifico — di Clair, il paragone non sembra ardito; è ben appropriato anzi, ché nessun altro significato ha, né piú vasta portata, il finale di Clair: a che logorarsi l'esistenza per il denaro se poi non te lo puoi portare appresso? Una soluzione di un lancinante problema sociale, che ha il solo difetto di dimenticare che milioni di uomini devono lavorare per vivere e per far vivere anche Louis ed Emil, poiché, per tornare ad *A nous la liberté* e, precisamente, al prefinale, è puerile credere alla possibilità di macchine che non richiedano, per lo meno, la sorveglianza degli uomini. E' puerile e facile e, come tale, non suscettibile di provocare turbamenti nell'ordine costituito. « Indubbiamente Clair — ha scritto a suo tempo Juan Piqueras — è un grande regista, un grande umorista, un creatore di satire contro la borghesia. Ma la borghesia internazionale invece di accanirsi contro Clair, lo loda e lo protegge. Prova evidente che non lo teme ».

Certo le doti di Clair, le sue capacità e il suo talento non possono essere negati. Egli ne fa sfoggio, a colpo sicuro, anche in *A nous la liberté*, del quale è senz'altro superfluo ricordare le estrose trovate come la vigorosità dello stile. Ma a differenza degli altri suoi film, diciamo appunto di *Il milione* e di *Per le vie di Parigi*, in cui egli

Da A nous la liberté, *il film di Clair che è stato proiettato fuori concorso al festival veneziano.*

si è autoimposto di non uscire dai confini della critica di costume, in *A nous la liberté*, Clair ha tentato l'arduo passo di estendere il proprio interesse verso temi evidentemente superiori ai suoi mezzi. Ed ha rivelato i limiti della propria ispirazione, manifestando senza possibilità di equivoci la propria natura sostanzialmente anarchica, incapace — come ha definitivamente dimostrato allorché s'è provato, con *L'ultimo miliardario* di satireggiare la dittatura — di afferrare gli elementi concreti dei problemi cui ha rivolto l'attenzione. L'importanza di *A nous la liberté* è soprattutto in questo sostanziale contributo che reca alla comprensione ed alla qualificazione della personalità sociale di Clair: per il resto nulla aggiunge ai risultati di *Il milione* e di *Per le vie di Parigi*, i quali possono vantare una purezza ed una freschezza ben maggiori, un clima poetico ben piú elevato e denso, proprio perché privi di qualsiasi utopistico intendimento sociale e ben piú validi, pertanto, anche sotto questo specifico riflesso. Non a torto, dunque, gli ammiratori di Clair li preferiscono a *A nous la liberté*.

LORENZO QUAGLIETTI

Louis Jouvet in Drole de drame *di Marcel Carné. Una retrospettiva di* La kermesse héroïque *è stata organizzata dalla mostra per onorare il grande attore francese, scomparso recentemente.*

OMAGGIO A JOUVET

C'E' UN'OPINIONE, *abbastanza diffusa, tra la critica, che tende a staccare nettamente, in Louis Jouvet (parlo dell'uomo di teatro), il regista dall'attore. Grande il primo, mediocre il secondo. Apostolo di un gusto raffinato e pur rigorosissimo il regista, istrione di classe, ma privo di un sicuro freno, l'attore. A questa distinzione mi sono sempre ribellato. E mi sembra il caso di ricordarla ora, in morte di Jouvet, col proposito di ricapitolare i tratti di questa figura, dall'incalcolabile peso nella storia dello spettacolo contemporaneo. Purtroppo la mia conoscenza diretta dell'attività scenica di Jouvet è stata assolutamente episodica. Ma mi è bastata per giungere alla conclusione che scindere in lui l'attore dal regista è arbitrario, tanto l'uno appare in funzione dell'altro. Non vedo proprio in che cosa il graduato e lucidissimo disegno caricaturale del suo Arnolphe nell'*Ecole des femmes *contradica al gusto squisitamente ironico di una messa in scena prodigiosamente sottile. L'istrionismo, così detto, dell'attore Jouvet era il frutto di una meditazione, propensa talora a espandere nella deformazione i contorni del personaggio; ma questo avveniva in conformità con una concezione unitaria e coerente dello spettacolo. Del resto, a contradire l'opinione di un Jouvet "gigione" sta la sua predilezione discreta per certe piccole figure marginali, da lui tante volte riservatesi nei lavori allestiti. Pur affrontando spesso, specie nell'ultima parte della sua carriera, personaggi di grande statura, personaggi da mattatore, Jouvet ha sempre concepito un teatro non in funzione diretta di se stesso. Il quadro, la struttura dello spettacolo innanzi tutto (e qualche volta a costo di cadere in sovrabbondanze raffinate; sebbene in Jouvet la lezione di Copeau, sia pure rivissuta e filtrata attraverso uno spirito altrimenti sensuale nel suo rigore cartesiano, fosse sempre avvertibile: valgano, per tutte,* Les fourberies de Scapin, *che sono una delle sue ultime e più perfette fatiche).*

Jouvet come appare in La kermesse héroïque.

La riprova di questo ragionamento mi piace andarla a cercare nell'attività cinematografica di Jouvet, che abbraccia quasi tutta la parabola del cinema sonoro francese, lungo la quale il suo nome ricorre con

Un'altra significativa espressione di Jouvet.

Jouvet e Christian Bérard colti mentre discutono attorno a una commedia di Jean Giraudoux.

frequenza e carattere di "indispensabilità". Il cinema sonoro francese non sarebbe stato, senza Jouvet, quello che è stato. E ciò malgrado che egli, in fondo moderatamente affettuoso verso l'arte delle immagini, si sia astenuto dal trasferire in essa anche la sua esperienza registica. Cosa che, ritengo, avrebbe potuto invece fare con profitto, grazie al dono di una luminosa chiaroveggenza e di un raro potere di assimilazione. Tale potere risulta appunto dal fatto che Jouvet, contrariamente a tanti suoi colleghi di teatro, nasce attore di cinema compiuto, con un pieno dominio dei diversi mezzi di espressione richiesti dallo schermo. Ed è questa per me la riprova della sua natura di attore esemplarmente essenziale. Se Jouvet fosse stato, come si vuol sostenere, una natura esuberantemente istrionica, il cinema avrebbe immediatamente e inesorabilmente denunciato, assai meglio che la ribalta, le scorie sovrabbondanti. E invece la recitazione cinematografica di Jouvet è un modello di asciuttezza — quasi scarna, quasi, per un occhio distratto, opaca talvolta, — di concretezza, di quelle virtú, cioè, che per l'interprete di cinema sono indispensabili. Lo schermo, si sa, ingrandisce tutto, rende retorico quel gesto, quella smorfia che la ribalta attenua e trasmette proporzionata al pubblico lontano. L'occhio della macchina è spietato, fruga, avvicinandosi, in profondità. Ebbene, certi primi piani di Jouvet rivelano il segreto di un'arte capace di attingere le sfumature piú segrete di una psicologia col semplice muovere di un muscolo facciale o con la piega ironica di un labbro o con il significante inarcarsi di un sopracciglio. La recitazione cinematografica di Jouvet è, nei casi migliori (ma il rendimento dell'attore è di rara costanza), esemplare, nel senso letterale, di una sua proponibilità manualistica in sede di scuola. Ed è sempre e sopra tutto il viso a giuocare, quel viso che gli spettatori di teatro vedono solo a distanza e senza poterne cogliere, come fanno quelli del cinema, le piú sfuggenti peculiarità espressive. Non credo che i primi piani dell'attore Jouvet potrebbero prestarsi alla dimostrazione del paradossale assunto, per cui Pudovkin si valse di primi piani di Mosjukin (essere cioè il senso di un'espressione facciale "costruibile" per pura virtú di montaggio).

Dicevo che Jouvet attore cinematografico nasce perfetto. Può valer di riprova La kermesse héroïque, *che sta agli inizi della seconda carriera di Jouvet e che la Mostra veneziana ha riesumato in sua memoria. Il suo elemosiniere del duca d'Olivares rimane a tutt'oggi tra le pietre miliari d'una parabola interpretativa. Con quella sua aria sorniona (penso alla scena del finto morto, in cui il frate finge condiscendentemente di stare al giuoco, pur dando chiari segni di aver mangiato la foglia, e, allorché al "morto" scappa uno sternuto, si affretta con una coscienziosa premura, percorsa da un lampo di ironia, ad augurare: « Dieu vous benisse »), con quella sua controllata ma avvertibile vena di sensualità, cosí in linea con gli umori grassocci e rinascimentali di un'epoca e di un ambiente. Nel film di Feyder* — 1935 — *c'era già intero Jouvet, capace, come sulla scena, di portare con discrezione una figura marginale sul piano del ritratto compiuto. Ricordare i film successivi sarebbe fatica notevole, tanti furono. E d'altronde* Cinema *ha da non molto dedicato a Jouvet un profilo. Si può invece compiere una corsa rapida e disordinata attraverso la galleria stupenda dei caratteri da lui consegnati alla storia del cinema, per isolarne qualcuno. Come l'ispettore di* Alibi (*Pierre Chenal*, 1938), *cosí denso e secco e tagliente, nella sua schermaglia d'intelligenza con un criminale d'eccezione* (*von Stroheim*), *ch'egli è sicuro di condurre in trappola al giusto momento. O quell'altro poliziotto in* Quai des orfèvres (*H. G. Clouzot*, 1947), *cosí inedito e sugoso, nel contrasto tra una esteriore, ruvida decisione e quel suo profilo privato, trascurato e ciabattone, ma illuminato dalla nota umanissima del figlio adottivo di colore, allevato teneramente. Come l'istrione illuso e illudente e melanconicamente fallito di* La fin du jour (*Julien Duvivier*, 1939), *come l'aristocratico "paria" di* Les bas fonds (*Jean Renoir*, 1936), *come l'obliquo briccone di* Un carnet de bal (*Julien Duvivier*, 1937). *L'esemplificazione potrebbe proseguire a lungo. Ma forse non è necessario. Basta rileggere i nomi: da Feyder a Renoir, da Chenal a Duvivier, fino a Clouzot. C'è gran parte del grande o del buon cinema francese dei famosi "dieci anni", che si salda con il nuovo cinema francese, diverso e pur tributario dell'antico.*

Ed è ancora con l'avallo di Clouzot che abbiamo, di recente, ammirato Jouvet in un eloquente "tour de force": la caricatura del guitto in Miquette et sa mère (1950), *sostenuta con una acre impietosità di osservazione e di deformazione. Solo un magnifico attore — il discorso si chiude dove si è aperto — può in tal modo fingere di essere un deteriore istrione.*

GIULIO CESARE CASTELLO

IL PUBBLICO NELLA CATTEDRALE

Caro Aristarco,

vorrei scriverti qualcosa sul pubblico della Mostra, ma come si fa? La prima e piú facile tentazione sarebbe di descrivere con grazia e non senza una punta di superiore, annoiato dileggio, il multicolore corteo degli "shorts", dei calzoncini a mezz'asta, delle magliette nere o azzurine ma stinte ad arte che ogni giorno inguainavano i giovani seni o gli adiposi toraci della "gente per bene" sino al tardo pomeriggio: bisognerebbe farlo avendo l'occhio alle minime variazioni della moda e dei modi di quest'anno, dico, per concludere che ogni sera quei capi d'abbigliamento, divenuti candide giacche o rutilanti "toillettes", andavano a giudicare i film del Festival al Palazzo del Cinema. Sarebbe una tentazione facile, ripeto; e convalidata inoltre dall'autorità di Sandro Pallavicini il quale — dalla colonna sonora d'uno di quei deliziosi cortometraggi "sulla Mostra" che ogni sera ci venivano puntualmente ammanniti — riuscí una volta a parlarci delle medesime giacche bianche e delle medesime "toilettes" (divenuti, la mattina seguente ad ogni proiezione, loquaci calzoncini e costumi da bagno sulla spiaggia del Lido) come dei veri, naturali e inappellabili giudici dei fim. Tuttavia la tentazione sembra da rifiutare anche e soprattutto in considerazione del fatto che professionisti del "genere" come Irene Brin o Ercole Patti, a esempio, sono da anni sulla via d'esaurirne ogni piú riposta possibilità; e allora bisognerà pur fare un altro discorso, caro Aristarco, decidendosi a prender veramente sul serio "shorts" e giacche color vinaccia, cravatte nere a farfalla e "creazioni" di Fath.

Ma ecco súbito un altro dubbio: sono state uniformi le reazioni di questo pubblico ai tanti e vari film in programma? Uniformi, voglio dire, per quel poco che basti a un osservatore desideroso di segnalarne gli umori, le preferenze, il livello di gusto e (diciamo pure la grossa parola) di spiritualità? Tutto sommato verrebbe voglia di rispondere di sí; ma proprio in grazia delle manifestazioni negative di quelle preferenze e di quel gusto — vedi caso! — come a esempio han dimostrato da una parte le liete accoglienze rese al superficialissimo *Born Yesterday* di Cukor, dall'altra la noia nerissima e quasi lo sdegno riservati alle stupende figurazioni dell'eliotiano *Murder in the Cathedral*. Anzi mi pare che proprio le reazioni del pubblico a quest'ultimo film possano rappresentare il caso limite per i giudizi generali di quel nostro osservatore; e vorrai quindi giustificarmi se manterrò il discorso nei limiti d'un breve commento ad esse solo. Difatti ricorderai che dopo i primi tre quarti d'ora della proiezione del *Murder* la grande sala si vuotò rapidamente, come per una parola d'intesa; e che restammo una ventina di spettatori, a farne motti, attenti a quell'opera cadenzata e solenne. Tuttavia, se il pubblico avesse manifestato il suo parere semplicemente con la muta protesta di quell'esodo in massa, si sarebbe potuto trovargli forse qualche umana giustificazione. Poiché nel *Murder in the Cathedral* circola un'aria molto rarefatta, molto simile a quella di certi passi del *Paradiso* o della seconda parte del *Faust*: ed è comprensibile che non sempre ci si trovi nelle condizioni di spirito piú adatte a respirarla, anche se il nostro rispetto per Dante o per Goethe, sostanzialmente e in generale, rimanga immutato. Ma il pubblico, nei tre quarti d'ora durante i quali concesse al film la sua alta presenza di giudice, non si sottrasse in alcun modo al concreto e dinamico esercizio delle funzioni che Pallavicini gli attribuisce "ex-professo": anzi cercò in ogni modo di farle valere con sibili discreti, ironiche interruzioni e prolungati zittii, cosicché l'esodo di cui s'è detto raggiunse il significato d'una rabbiosa e definitiva condanna (d'altronde è noto che il pubblico presente alla contemporanea proiezione dello stesso film nella prossima Arena — un pubblico ugualmente borghese ma meno "di classe", meno "poli" — fischiava senza ritegno e batteva i piedi in terra con reale furore). « Non vedo l'ora che lo accóppino, e non se ne parli piú », cinguettava graziosamente dietro la mia poltrona una dama ingioiellata riferendosi al monaco John Groser che nelle vesti dell'arcivescovo di Canterbury, alle

La Mostra del Tiepolo, che ha luogo a Venezia, non ha mancato di attrarre molti dei critici presenti al festival. Ecco un particolare di Ulisse che scopre Achille tra le foglie di Licomede.

prese con la sua prima tentazione, guardava anche lei dallo schermo con la remota, l'intrepida nobiltà d'un ritratto di Memling; e il compagno di questa dama, irreprensibile nel bianco e nero dell'abito di società, incalzava sottolineando "l'ignobile bruttezza" delle donne del coro, "l'orrendo" di quei volti in cui tremava la stessa passione angosciata, lo stesso ansioso fervore che straziano il gruppo delle dolenti nella Deposizione di Niccolò dell'Arca. Altri qua e là per la sala ridevano a bocca storta degli altorilievi arcaici, e mirabili, che l'obiettivo portava sapientemente in primo piano come per chiosa delle circostanze terribili e dure; altri ancora, benché partecipi dell'unanime esecrazione, si preoccupavano della generale irriverenza d'un contegno *involontariamente* diretto a farsi beffe, in fin dei conti, di fatti e simboli della Chiesa.

Ora bisognerà pur dire che da un certo punto di vista il signor Pallavicini non ha torto quando riconosce al pubblico del Festival le sue legittime funzioni di giudice: in una società com'è ancora la nostra d'Occidente, dove le classi privilegiate detengono di fatto il potere, esse sole hanno la possibilità di giudicare quel che a loro convenga o dispiaccia, con ogni pratica e necessaria conseguenza (tant'è vero che, per tornare piú direttamente al nostro discorso, si può star certi sulla mancata immissione di film come il *Murder* nei circuiti normali). E si potrà pur riconoscere che in *questo* pubblico, in *queste* classi "dirigenti", allignano con rigoglio considerevole i germi d'una corruzione compendiata nell'assenza di qualunque credito ai fatti dello spirito, riassunta nei termini d'uno scetticismo che non ha nulla a che fare con Pirrone e nemmeno con Voltaire, ma piuttosto e soltanto con le voglie golose d'una esistenza da intendersi, tutto sommato, come fatto biologico; si potrà riconoscerlo magari per rallegrarsene, come fanno alcuni, che da questi indizi traggono ottimi e non infondati indizi sulla prossima rovina e totale catastrofe di quelle classi. Ma ben altra certezza potrebbero ricavare dalla ostentazione di quel medesimo scetticismo, dalla fragorosa protervia con cui è sbandierato il vessillo di quell'indifferenza morale, come appunto è accaduto nell'occasione per la quale ti scrivo. In realtà il film di Hoellering proponeva, con una vena di commozione genuina e pensosa, temi lontanissimi dagli ideali d'un pubblico disposto invece a condividere la crudeltà di chi cerchi di nascondere con ogni mezzo, e costi quello che costi, *L'asso nella manica*; e soprattutto suggeriva esami di coscienza veramente offensivi, se non addirittura assurdi, per chi si riconosce con tanta letizia nei protagonisti infoiati di piccole avventure a Parigi.

Che cosa dobbiamo concluderne, caro Aristarco? Ma, senza dubbio che un poeta come Eliot e un regista come Hoellering cosí puri, cosí convinti della forza dello spirito, cosí splendidamente anacronistici, non hanno diritto di cittadinanza tra il pubblico del Festival; quel pubblico che in Europa e in America ha sempre ragione, proprio come si legge nei magazzini di Barbara Hutton. Ma consoliamoci: faranno meglio un'altra volta, quando si decideranno a impressionare la celluloide con le fattezze succulente di qualche bionda incendiaria.

ALDO PALADINI

VENEZIA CONTRO IL LIDO

Caro « Cinema »,

SONO *d'accordo sulla utilità degli incontri a Venezia. Non c'è luogo migliore per parlare male del curioso abbigliamento di certi "critici", o per parlare dell'estrema nostalgia d'intelligenza che hanno molti nostri amici. Il cinema, certamente, interessa a tutti, e specialmente al rotocalco; e qua, nell'aria non piú arroventata e anzi molliccia della Biennale, della Mostra, della moda, delle dame, dei frak e dei balli, le migliori "pizze" diventano facilmente preda tanto del rotocalco che della conversazione e del conservatorismo, senza lasciare grandi memorie salvo il ricordo di certi abili, certe pance, certi buffi visi incontrati in quella data occasione, cinematografica, s'intende. Non credo alla funzione culturale del cinema come credo poco al cinema in generale, — mezzo tecnico che nella tecnica si consumerà tutto, — ma meno ancora credo alla critica dopo aver visto qualche film italiano, e specialmente quella leggera inutilità di quel tizio pellegrino intorno alle ombre del Canal Grande, che i nostri giornalisti in veste censoria non sono riusciti a fermare in tempo.*

Ho la curiosa idea che lentamente la mostra del cinema decada dalla sua importanza mondiale per essere assorbita in un ciclo generico e troppo vasto di manifestazioni non generiche che fra di loro combattendo per un primato, si urtano e negano a vicenda, da brave concorrenti. Quest'anno Palazzo Grassi ha guerreggiato il Lido in modo atroce; il Tiepolo e poi le varie esposizioni di Venezia e Venezia-Giardini, anche loro, hanno mortificato il cinema, da renderlo solo cronaca — rotocalco — di arrivi e partenze di "divi" e "dive", registi e abili da sera. Il premio letterario, per quanto poco quest'anno abbia dato, se serve alla pubblicità genericamente turistica della città e della laguna, non combacia con gli interessi del cinema. La mostra del "premio" Burano, e tutto quanto da qualche tempo si muove a Burano, quasi in concorrenza con Piazza San Marco e dintorni, distoglie dal cinema. Cosí che al di fuori dei miei infelici colleghi obbligati a vedere film dal mattino alla notte, senza grandi riposi e solo ripagati dalla possibilità domani di essere invitati a Cannes o altrove in quanto illuminati dal riflettore del Lido (l'intelligenza non vorrei contarla: non credo sia di casa qua, e poi — infine, che c'entra il cinema coll'intelligenza?), e fatta eccezione per chi deve vivere del cinema, e non ha dunque prospettive ideali davanti a sé, si tratti di attori o solamente di gambe, o di reginette fasulle "gerenti ma non responsabili" della loro bellezza come dice il Lilli, — poca gente insomma finisce per occuparsi d'una manifestazione che anni addietro vedeva puntata addosso intera la curiosità di tutto il mondo. In questi giorni passati, invece, mi è parso di trovare curiosità e interesse per il cinema solo da parte degli sbafatori professionali che se a Milano o a Roma abbondano, qua sono davvero troppi.

La colpa non è del cinema. La colpa è di Venezia che ammassa in poco tempo troppe cose, e non sa né vuole distribuirle in un buon calendario. Perché non fare in maggio o giugno il festival cinematografico, in una stagione che già si presta bene, e

RENATO GIANI

(Continua in terza di copertina)

Particolare di un altro magnifico dipinto di Giambattista Tiepolo: L'adorazione del Bambino,

LA MOSTRA MERCATO

ULTIMA NATA *fra le manifestazioni cinematografiche veneziane, la Mostra mercato è un po' la cenerentola della famiglia: una figlioletta, ancora un po' gracile, della Mostra d'arte. Fu allestita, se ben ricordiamo, con lo scopo preciso di aprire uno sbocco alla produzione internazionale scevra di ambizioni artistiche. Così, si disse, i film poco adatti alle esigenze della mostra maggiore avranno una loro sede dove poter essere visionati, giudicati e magari acquistati. Anche quest'anno, tuttavia, l'esistenza della sezione commerciale non ha impedito che venissero inclusi nel programma della Mostra d'arte film quali* Lockende Gefahr, Café Paradis, Decak Mita, Niebla y sol, Das doppelte Lottchen, Ombre sul Canal Grande, Corona negra. *Come "refugium peccatorum", la Mostra mercato non funziona dunque affatto: per il lancio dei loro film, i produttori puntano ancora ed esclusivamente sulla pubblicità derivante dalla partecipazione alla Mostra d'arte. E' in quella sede, infatti, che vengono presentati al pubblico i prodotti cinematografici d'un dignitoso livello commerciale: così è stato di* Alice in Wonderland, The Lavender Hill Mob, Parigi è sempre Parigi, White Corridors, *tanto per fare qualche esempio recente. Si potrebbe quasi dire che la vera, la grande Mostra mercato è ancora la Mostra d'arte (salvi s'intende i vari* Curé de campagne *e* Rasho Mon *che hanno diritto ad una considerazione tutta particolare).*

Quali film — in definitiva — ha messo in vendita la Mostra mercato? Scorrendo il catalogo generale, non si può comunque reprimere un moto di raccapriccio di fronte alla qualità veramente infima della merce esposta. Spagna, Argentina, Italia, Jugoslavia, Germania, Svezia e Olanda hanno forse creduto di dover concorrere ad una "mostra dell'arte brutta": e hanno allineato misteri di Venezia e canzoni di primavera senza risparmio di colpi. Un piccolo esercente non avrebbe trovato di che soddisfare le modeste pretese della propria clientela in questo mare di film da quattro soldi. Vi sono state, naturalmente, lodevoli eccezioni: e passiamo senz'altro ad elencarle, scusandoci fin d'ora per le omissioni involontarie.

La proiezione che ha avuto maggior successo è stata quella di All About Eve (« *Eva contro Eva* », 1950) *di Joseph L. Mankiewicz, offerta dalla XXth Century Fox. L'Egitto ha interessato con un* Ebn el Nil (« *Il figlio del Nilo* »), *tratto dal dramma* Nature Boy *dell'americano Grant Marshall: un film di non spregevole fattura. Ha deluso, invece, Willy Forst con* Die Sünderin (« *La peccatrice* »), *una delle opere più attese. La Svezia avrebbe dovuto presentare* Fröken Julie (« *La signorina Giulia* ») *di Alf Sjöberg — il film premiato a Cannes, — ma poi non se n'è saputo più nulla. Anche del* Sans laisser d'adresse (« *Senza indirizzo* ») *di Jean-Paul Le Chanois non abbiamo notizie precise. Il film era iscritto alla Mostra ma, per quanto ci risulta, non è stato programmato. D'altra parte, le coincidenze di orario con le proiezioni stampa o con quelle pubbliche della Mostra d'Arte non permetterebbero a nessun giornalista di seguire con molta attenzione l'attività della Mostra mercato. Resta da vedere, piuttosto, se il successo ottenuto da questa manifestazione commerciale sia stato pieno, o no. Sembra però che le vendite e gli acquisti di film non siano stati molto rilevanti, e c'è quindi da chiedersi se, organizzata com'è attualmente, la Mostra mercato possa assolvere degnamente la funzione per cui è stata creata. Ma qui il discorso esula dai nostri limiti, e dovrebbe semmai venire affrontato da chi più direttamente si interessa della cosa: cioè dai produttori di film, e dai noleggiatori.*

T. K.

CIRCOLI DEL CINEMA

DA TEMPO *si sentiva la necessità di una manifestazione culturale che non fosse il solito "festival" e che — d'altra parte — non restringesse i temi e il tempo di discussione nei limiti dei pur importanti congressi annuali della F.I.C.C.*

All'ultima riunione del Consiglio direttivo nazionale della F.I.C.C. si è steso un progetto per una « Settimana culturale cinematografica » che si svolgerà a Perugia dal 1° al 9 ottobre p. v. Dato che la manifestazione è particolarmente dedicata ai dirigenti ed ai soci dei circoli del cinema, la F.I.C.C. si è preoccupata di ottener per loro delle agevolazioni. Sarà così possibile anche al circolo più piccolo e privo di mezzi di inviare almeno un dirigente a Perugia, perché un delegato di ogni circolo federato sarà ospite degli organizzatori della "Settimana" che offriranno i pasti per tutta la durata della manifestazione e particolari sconti per gli alloggi. Forti riduzioni e agevolazioni saranno concesse inoltre a tutti i dirigenti di circoli del cinema che interverranno facendo tempestivamente pervenire la loro adesione. Anche a tutti i soci dei circoli del cinema, che si presenteranno a Perugia con la tessera federale 1950-51, saranno riservate condizioni particolari.

Sul piano culturale, la manifestazione si configura già nella complessità del suo programma basato su conferenze, proiezioni e dibattiti. Le conferenze assumeranno un particolare rilievo per le adesioni pervenute da importanti cineasti e studiosi che desiderano intervenire direttamente alla manifestazione, da Alessandro Blasetti a Luigi Chiarini, da Cesare Zavattini a Umberto Barbaro, da Carlo Lizzani a Luchino Visconti. I temi trattati, del resto, sono molto impegnativi e non mancano di avere un interesse per se stessi e solleveranno feconde discussioni. "Cinema, arte di collaborazione", "Cinema e cultura", "Teorie del cinema e problemi d'estetica", "Documentario, premessa al realismo", "Cinema e pubblico", sono alcuni di questi temi. Le proiezioni si compendieranno in una serie di serate dedicate alle cinematografie nazionali. Anche alla proiezioni faranno seguito discussioni. Una caratteristica e un pregio di questi dibattiti sarà costituita dal fatto che essi trarranno vitalità ed efficacia dalle relazioni e dagli interventi degli stessi dirigenti di circoli che porteranno in discussione le esperienze e gli esempi più significativi della loro attività. Si potrà così dare una concretezza alle discussioni e trarne qualche risultato preciso. Un dibattito sarà tenuto sul "Problema del riconoscimento dell'istituto dei circoli del cinema e la loro libertà di attività culturale"; in questa sede si potrà esaminare lo "statuto legale" ottenuto dai cineclub francesi e le caratteristiche della situazione italiana. Saranno pure discussi i problemi della vita federativa dei circoli e il complesso problema delle cineteche, della conservazione e della diffusione dei film d'archivio, gli scambi internazionali, ecc. Particolari dibattiti saranno dedicati a "Come e dove si costituisce un circolo del cinema", "Come si organizza un concorso di cultura cinematografica, un referendum, una rassegna, un ciclo, una biblioteca e la diffusione della stampa cinematografica". Altri dibattiti, attesi e sollecitati con particolare interesse da numerosi dirigenti, avranno per tema: "Come si presenta un film e come si dirige un dibattito", "La vita sociale d'un circolo del cinema e tutti i problemi inerenti".

V. T.

Thelma Ritter e Anne Baxter in All About Eve *di Mankiewicz, presentato alla Mostra mercato.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

G. B. GIULIANA (Palermo). - *Camelia non ha lasciato segni profondi (e forse neppure superficiali) nella storia del cinema. Di conseguenza non mi rammarico di aver trascurato la registrazione dei suoi film. « Il maestro » di Gherassimov reca il titolo originale di* Ucitel, *o almeno suona così. Tu sai che è scritto in caratteri cirillici. « Il giuramento » è* Kliatva.

SAVERIO L. (Mestre). - *No, non ti sei affatto sbagliato. Il film tedesco presentato alla Mostra di Venezia col titolo* Lockende Gefahr *era già pronto sin dai primi del '50 col titolo* Der Totschlaeger. *Il "vice" de « L'osservatore romano » s'è sbagliato a veder mio, quando ha indicato i protagonisti in A. A. Kuhnert e Mathias Matthies. Il primo infatti è lo sceneggiatore e il secondo, lo scenografo. Il regista è Eugen York. Gli interpreti: Walter Richter, Angelika Hauff, Berta Drews, Addi Adametz, Kurt A. Jung e Adolf Lödel.*

R. P. DE LEMOS (Genova). - *Sta sicuro, non sono Aristarco: cosicché la tua prima lettera, indirizzata a lui, non è pervenuta a me; è chiaro? Il problema dei documentari sta diventando grave. Improvvisati realizzatori girano a rotta di collo, la commissione governativa — indulgente — non lesina le approvazioni e i poveri spettatori sono costretti a inghiottire le più amare pillole che il cinema possa riservare. Non c'è scelta: o alzarsi o sopportare il cortometraggio. Essendo più lungo del programma pubblicitario, esso diventa anche più odioso. Peccato, perché — vittima dell'ostilità generale — un buon cortometraggio (insolito) finisce col fare le spese dei mediocri. Ti confesso che se il cinematografo non è tanto affollato, quando sullo schermo compaiono i titoli di testa di un cortometraggio io mi alzo, e torno al posto solo quando sono ben sicuro che lo strazio sia finito. Qualche volta però benedico la sorte che mi impedisce di uscire — a causa dell'affollamento — e mi permette di vedere un Carpaccio realizzato da Barbaro e commentato da Roberto Longhi, intelligente e autorevole come sempre (peccato che le reazioni del resto del pubblico fossero sfavorevoli a causa della lunghezza). Con tutto questo non dico di abolire il documentario: significherebbe la fame per molti uomini di cinema che di cortometraggi campano e sui cortometraggi sperano. Vorrei soltanto che la commissione ministeriale si dimostrasse più severa e al tempo stesso più aperta: hanno mai pensato i Membri che la formula "importanza educativa" (cioé l'elemento che si richiede ai cortometraggi per ammetterli al 3%) sovente impedisce ai realizzatori di attuare certi progetti davvero interessanti seppur non legati strettamente a fatti culturali? Tu proponi di far mettere fuori dei cimatografi, agganciato ai manifesti, un annuncio col titolo del cortometraggio in programma: ottima idea sebbene non nuova. Speriamo che gli esercenti capiscano l'importanza (per loro) di quello striscione, cioé trascinare verso un film brutto chi vuole vedere un documentario bello. Quanto all'altro tasto che tu vai toccando, il filmetto pubblicitario, meglio non parlarne. Ci vorrebbe del bromuro in quantità da ospedale per non spaccare i mobili di casa al solo ricordo di certi shorts reclamistici, autentici oltraggi al buon gusto!*

GIANCARLO MARTELLI (Marmorta). - *Che problemi! Mi sbaglio o quel pezzo suonato da Glenn Miller in* Orchestra Wives *(« Voglio essere più amata ») era proprio «On Moonlight Bay», ovvero la sua sigla? Il pezzo del film* Bataan *potrebbe essere « I'm in Love with a Wealthy Widow » ma non ne sono sicuro. Del resto, che importanza ha? Sono poche battute. L'idea dei cast e dei credits di tutti i film apparsi comporta una fatica non sempre necessaria: ma la stoica redazione ci sta pensando da tempo.*

SERGIO RICCI (Forlì). - *Quel documentario di cui sei tanto entusiasta, intitolato « Con queste mani » e proiettato a cura dell'Usis, è stato certamente prodotto dall'U. S. Film Service di Washington, un organismo che in tempo di guerra vantava talenti come Robert Flaherty, Pare Lorentz, Joris Ivens e Herbert Kline. Quando mi capiterà di rivedere il grosso convoglio dell'organizzazione Epoca mi informerò circa gli orari delle proiezioni, e non perderò così il film che ti fa delirare. Grazie della segnalazione e delle informazioni accurate.*

MARIO PROLI (Lucca). - *Non ho visto il film cinese di cui mi parli. Farò ricerche. Quanto alla* Giovane guardia *so che i protagonisti si chiamano V. Khokhriakov e Tamara Makarova.*

R. (Lissone). - *Quel « Come il Pirata Nero » con Douglas Fairbanks senior, Bebe Daniels e E. Horton, ha il titolo originale* Reaching for the Moon. *L'ho visto anch'io, non molto tempo fa, in un cinema terribilmente rionale. Il film ha la bellezza di ventun anni, ma — salvo, s'intende, la moda femminile e certe strane scenografie — regge ancora il confronto con certe commediole del '51. Hai notato un Bing Crosby alle prime armi?*

UN LETTORE (Senza indirizzo). - *Per realizzare quella famosa sequenza « tremolante » del documentario* I romantici a Venezia, *Emmer e Gras sono ricorsi al sistema della macchina puntata sull'acqua (dove si riflettevano i palazzi) e sempre tenendo la camera in quella posizione hanno avviato la barca a motore che li ha portati a passeggio per i canali di Venezia. Il trucco mi è stato rivelato da Emmer stesso in un momento di gran premura, quindi non mi è stato possibile conoscere altri dettagli.*

F. (Milano). - *Penso che non dispiaccia al Direttore che io pubblichi quasi integralmente la tua lettera, piccola odissea di un giovane che vuole un posto al sole (al sole del cinema). « Ti ho mandato dei bozzetti tempo fa e tu mi hai detto che i miei disegni, per costumi, erano buoni ma non ancora ottimi; avrei avuto possibilità di riuscita se avessi chiesto un colloquio ai costumisti rinomati. Infatti così ho agito: quelli hanno guardato i miei disegni, li hanno trovati originali e mi hanno consigliato di non intraprendere questa carriera perché troppi costumisti ci sono nel mondo del cinema e la strada sarebbe lunga e difficile, senza essere sicuri di riuscire; e poi uno che ha avuto fortuna ed è arrivato non vorrà mica cedere il posto ad un altro: testuali parole di un famoso costumista per riviste. Allora mi domando, se in questo campo ci vuole fortuna, oppure è necessario essere capaci di creare cose belle e originali per riuscire. Ti saluto e ti ringrazio ». Di niente. La lettera ha subito solo lievi ritocchi; il mondo dei costumisti, se è come quel signore ti ha detto, avrebbe bisogno di ritocchi più decisi. C'è però una leggenda: che sia necessario manifestare — per essere apprezzati in questo campo — particolari predilezioni "estetiche"; una sorta di divisa, insomma, di chi vuole riuscire. Dio te ne guardi, amico mio.*

ANDREA DEVOTO (Pineta di Sortenna). - *Hai fatto bene a scrivermi. Non sapevo che un lettore usufruisse delle segnalazioni « Cambi e acquisti » e poi anziché accontentarsi di un modesto margine di guadagno arrivasse ad un'altra quota di speculazione. Certo che offrire* L'attore nel film *di Pudovkin (prezzo commerciale L. 850) a L. 1200, spacciare il libricino del Manvell per ben seicento lire e chiedere, per la* Storia del cinema *di Pasinetti 4000 lire significa avviarsi per la strada dell'estorsione. Il lato più comico, per non dire più lercio, sta nella richiesta di L. 1500 per una copia usata di* La figura e l'arte di Charlie Chaplin, *quando detto volume è in vendita - nuovo - nelle librerie a sole novecento lire. Ergo: il signore di cui taccio il nome, ma che tu fortunatamente nomini, non usufruirà mai più delle inserzioni in questa pagina. E per salvare la piccola utilissima rubrichetta di segnalazioni prego gli altri amici di avvertirmi quando si verificano casi simili a quello esposto. Grazie.*

FRANCO ROMEO (Tirano). - *Le copertine per la collezione di* Cinema, *a dispetto degli annunci ripetuti su queste colonne, non sono state più confezionate; secondo i calcoli dell'Amministrazione sarebbero venute a costare troppo care, quindi con scarse probabilità di vendita.*

NERIO T. (Taranto). - *È una consuetudine per ogni rubrica di corrispondenza che si rispetti, ricevere tue lettere, di solito lunghe, sempre cordiali, sempre piene di entusiasmo. Scrivi scrivi scrivi, e io leggo senza avere la possibilità di risponderti. Mi elenchi le tue preferenze, esponi i tuoi giudizi, talvolta dài suggerimenti. Che dovrei fare? Contraddirti? Approvarti? Tacere? Nel dubbio, ripiego su un argomento che tu non affronti ovvero l'identità. Scrivevi a questa rubrica usando la macchina, oggi ti dedichi alla penna. Contemporaneamente un carissimo amico mio, che tiene una consimile rubrica su un settimanale di cinema, riceve proprio da Taranto delle lettere firmate da una coppia di lettrici, scritte su una carta simile alla tua, con i caratteri della macchina stranamente rassomiglianti ai tuoi. E non solo: anche lo stile è tuo. In più: tanto nella lettera della coppia femminile come nella tua si parla di Dorothy McGuire, del peccato commesso dai cineasti italiani che se la son lasciata scappare e dell'ottima occasione che la riduzione cinematografica di « Un cuore semplice » di Flaubert avrebbe fornito all'attrice americana. Nerio, avrai mica uno pseudonimo femminile, alla maniera di Henri Jeanson? Dissolvenza. E ora passiamo ai tuoi paragrafi.* Raduga *("Arcobaleno") di Donskoi nei cineclub? E perché no? Va bene — alludo all'altro paragrafo — non hai affatto voluto accostare John Ford a De Mitri: assolto. Non ho visto* Sposa contro assegno *(per mantener fede agli impegni assunti con la redazione paleso anche il titolo originale:* The Bride Came C.O.D.), *ma di Keighley ho una buona stima. Di quando in quando il vecchio William torna negli studios, preferibilmente alla 20th Century-Fox, e si gira il suo film, quasi un atto di presenza a Hollywood. Di solito è impegnato negli studios della C.B.S., la famosa rete radiofonica statunitense, come direttore del Lux Theatre. Mette in onda i radiodrammi tratti da film di grande successo. D'accordo: una riedizione di* La calunnia *di Wyler sarebbe necessaria. (Approfitto di questa parentesi per avvertire quei distributori cinematografici che per puro caso lasciano cadere l'occhio su queste colonne, che molti amici, lettori e no, mi chiedono notizie del film italiano* I trecento della Settima. *E' il caso di ristamparlo e diffonderlo?) Elizabeth Taylor, nonostante le tue riserve, sembra — riporto i giudizi della stampa americana, soprattutto la meno indulgente — « una rivelazione » in* A Place in the Sun. *Merito dunque del regista George Stevens che ha cavato sangue da una quasi-rapa. Riporto per intero il paragrafo tuo intorno a un problema molto grave: « A quando dalle colonne di* Cinema *una presa di posizione a favore del diritto d'autore del film? Non è giusto che* La terra trema *di Visconti debba circolare in quelle condizioni dopo le tremende mutilazioni che ha subito. Di un libro stampato, l'editore o la censura non possono impunemente strappare delle pagine. Perché non dovrebbe essere la stessa cosa per i film? ». La risposta è lunga. Lascio che i lettori, almeno i più provveduti, dicano la loro opinione. E se il quesito sollecita i consueti collaboratori, tanto di guadagnato. Passo anche la tua proposta di far stampare e diffondere, almeno tramite le cineteche, il* Mudundu *di Dreyer e Quadrone. Non vorrei però che questa tua idea fosse in conflitto con quella precedente: non credi che Dreyer voglia considerare* Mudundu *alla stessa stregua di un libro cui siano strappate molte pagine e sostituite con altre di diversa origine? Non condivido l'ultima parte della tua lettera: « Dopo aver visto la Magnani per l'ennesima volta in* L'onorevole Angelina *si può parlare di lei come di una delle più grandi attrici del cinema dopo la Davis e qualche altra ». No, davvero, non condivido. Complimenti per il Premio. Un'osservazione: non sono Aristarco, come tu sembri indotto a credere.*

IL POSTIGLIONE

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

(Continuazione dalla pag. 163)

Mario Zampi, autore del film *Laughter in Paradise* (« Risata in Paradiso »), interpretato da Alastair Sim, Fay Compton, Beatrice Campbell, Anthony Steel, è un italiano trasferitosi in Inghilterra. Il suo film, è una commedia con forte accento di farsa. Il vecchio H. A. Russell, morendo, lascia alla sorella Agnese ed ai tre cugini Deniston, Simon ed Herbert, 50 mila sterline a testa, a patto che essi compiano, ciascuno, un'azione capace di modificare la loro prepotenza, la loro paura, il loro libertinaggio. Se maltrattano la servitú, dovranno fare essi stessi i camerieri, se sono timidi impiegati di banca dovranno minacciare il direttore con la pistola, se frequentano troppe donne dovranno sposarsi. I quattro eredi, si accingono quindi ad andare, in un certo senso, "contro natura", provocando situazioni comiche. Quando ciascuno di loro avrà compiuto l'azione, si sarà modificato, imparerà che quella dell'eredità era una burla: ma sarà felice di aver trovato uno stimolo per il proprio personale miglioramento. Il film è molto divertente e ben recitato, anche se non esce dai suoi limiti. Esso è l'opera migliore di Mario Zampi, la cui biografia merita di essere conosciuta poiché rivela un aspetto caratteristico del cinematografo. Zampi cominciò la sua carriera a Roma, nel 1919, come attore. Quando, nel 1922, la crisi rovinò completamente la nostra industria cinematografica, egli si recò in Inghilterra. Si diplomò in fotografia, fece il montatore, il direttore di produzione, per diventare infine direttore degli stabilimenti Warner Brothers di Teddington, un sobborgo di Londra. Alla Warner egli realizzò 161 film, nessuno dei quali è conosciuto in Italia. Questi film, girati a bilancio fisso, duravano meno del normale e dovevano servire a coprire la quota di esportazione, allo scopo di permettere in cambio, l'importazione di film americani in Inghilterra. Realizzati con estrema economia — permettendo all'italiano di manifestare le sue virtú nell'arrangiarsi — il loro successo commerciale non interessava minimamente i produttori, che li mettevano in cantiere per la ragione sopra riferita. In questo traffico minuto e accanito, alla conquista del ripiego piú conveniente, Zampi ebbe anche l'idea di costruire dei teatri di posa, contenenti ciascuno un campione di ogni tipo di costruzione: dall'albergo alla cattedrale, dal lago al porto, dal cortile alla bottega, dal sentiero alla strada di grande traffico. Tutto era già fatto e se una "troupe" aveva bisogno di un giardino, lo andava a trovare in quella singolare città dove persino gli infissi erano costruiti in modo da permettere l'applicazione di porte e finestre di stile diverso. All'approssimarsi della guerra, Zampi fondò la « Two Cities » e produsse, in collaborazione con l'Italia, *Tredici uomini e un cannone*, poi *French without Tears* dalla commedia di Terence Rattigan. Scoppiata la guerra, fu internato come "nemico". Ora è tornato alla ribalta. Attualmente è in gara con Anthony Asquith, per la riduzione dell'opera di Oscar Wilde: *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, di cui ha comprato i diritti mezz'ora prima che scadessero, suscitando un vespaio giuridico. *Laughter in Paradise* è il suo duecentotredicesimo film. In Inghilterra gli italiani non fanno soltanto i gelati.

RENZO RENZI

(Continuazione dalla pag. 169)

Jeason sembrano fiorire del suo estro medesimo d'interprete. La finta ferocia e l'astuzia un po' grossolana di *Barbe-Bleue* hanno da Brasseur un risalto incomparabile. Il regista, qui, non esiste o quasi: il dialogo si svolge fra Jeanson e Brasseur, intervenendo a volte la fresca malizia della finta ingenua Cécile Aubry. Un' "ingenua" autentica, nel senso classico, è Pier Angeli, la *Teresa* di Zinnemann. Il gradevole registro di spontaneità su cui si mantiene quest'attrice è analogo a quello dei "giovani" di *Parigi è sempre Parigi*: e il piccolo idillio di Hélène Remy e Franco Interlenghi è certo la cosa migliore del film di Luciano Emmer. Negli altri interpreti del suo lavoro (Fabrizi, Ave Ninchi, Porelli), Emmer ha dovuto imbrigliare la tendenza al macchiettismo (non parliamo di una Lucia Bosè fredda e distratta, che fa rimpiangere *Cronaca di un amore*). Tra la commedia dell'arte in sessantaquattresimo di Aldo Fabrizi e la spontaneità incolta di una Pier Angeli o di un Interlenghi stanno — dal punto di vista degli interpreti — i chiari limiti del cinema italiano. Che, quando non trovi gli elementi per una soluzione nell'uno o nell'altro senso, finisce nello stracco e sprovveduto mestiere di Isa Pola e Antonio Centa in *Ombre sul Canal Grande* o — peggio — nell'arida combinazione di un complesso d'interpreti spauriti e legnosi, come quelli che dànno il colpo di grazia a *La città si difende*. Il significato del termine "non professionista" sembra degenerare ormai in quello di attore mediocre o di cattivo attore "tout court": e certo la lezione del realismo italiano è stata travisata, se permette esperimenti snobistici e deteriori come quello del "non attore" Richard Wright, antipatico ed inespressivo protagonista del *Sangre negra* di Pierre Chenal.

Di fronte a simili grottesche improvvisazioni, la lunga fedeltà di Jean Gabin al proprio personaggio e la sua alta coscienza d'attore rappresentano un monito di serietà. Pinsard, il ferroviere cieco di *La nuit est mon royaume* (« La notte è il mio regno ») è ancora l'operaio perseguitato dal destino e prigioniero della solitudine: il personaggio di Gabin che ha improntato di sé, del proprio messaggio e della propria figura fisica, la lunga felice stagione del cinema francese d'anteguerra. Le ribellioni di Pinsard alla sciagura che l'ha colpito, per quel loro accento veridico e straziante, appartengono a Gabin, fuori d'ogni calcolo di sceneggiatura. Anche nel caso di *La nuit est mon royaume* (film, tutto sommato, di robusta complessione), possiamo diffidare del regista Lacombe, che tira a commuoverci con i suoi ciechi disposti intorno all'albero di Natale al canto dell'« Auld Lang Syne »: ma dobbiamo credere alla verità del personaggio Gabin. Questo ha inteso senza dubbio la giuria nel laureare l'attore veterano. Al cinema francese, siamo ancora debitori di due fra le piú compiute apparizioni femminili della Mostra. Da una parte Simone Valère, la giovane e dolce maestrina cieca che vince sul sentimentalismo del film di Lacombe; dall'altra, Madeleine Robinson, la prostituta di *Le garçon sauvage* (« Il ragazzo selvaggio ») di Jean Delannoy: materna e carnosa, becera e sentimentale come un personaggio di Maupassant.

TULLIO KEZICH

(Continuazione dalla pag. 182)

la città non è paurosamente affollata di quella non sempre gradevole turba di attorucoli che imperano un po' alla Fenice e un po' all'aperto, e da registelli, e da scenografuzzi, e ballerinetti e ballerinette sempre piú in decadenza, e infine senza la massa di manifestazioni a latere che, per l'anno venturo andranno anzi aumentando? Se il cinema è cosa seria, il Festival dovrebbe dare a Venezia, insieme a qualche mostra, una sua classe. Guardando però un programma giornaliero indigeno sia pure stampato in italiano, pare che il cinema e il Festival siano solamente una parte modesta del gran giro anche pseudo-culturale che al Lido dovrebbe invece avere il suo epicentro. Con le attività della Fondazione Cini, l'anno venturo (anno — non si dimentichi — di "Biennale" e dunque carico di pittori e di critici piovuti da tutto il mondo), e anche queste non meno delle attuali di Palazzo Grassi tutte imperniate intorno a una "cultura" che sempre di piú sfuggendo dal fondo diventa solamente esteriore e quasi cinematografica, da piccolo documentario senza o con premio, robetta Incom, — con le varie attività artistiche della fondazione Cini, il cinema avrà sempre meno respiro. Sarà totalmente relegato al Lido, lasciando Venezia libera — se vogliamo giudicare con malanimo, e sgombra di "divi" e di pubblicità, ma perderà sicuramente la sua forma morale per rientrare in limiti onesti e cotidiani di spettacolo serale, forse, di prima visione con abito da società tornato di rigore. Era questo il punto d'arrivo?

I miei colleghi giornalisti di questo non hanno modo di accorgersi; pochi di loro, anzi nessuno, sa leggere o scrivere al di fuori della sceneggiatura sulla quale lavorano; non si incontrano mai né ai concerti né alle corse al galoppo e neppure nelle bische, non frequentano né i becchini né i professori universitari e neppure salvo per ragioni professionali il teatro; mai li incontriamo alle mostre d'arte. Amano il bianco-e-nero, ma è gente-in-grigio, e anonima. Sono, in questo, peggio dei pittori italiani, che notoriamente fanno massa professionale d'analfabetismo e d' impreparazione culturale. Ciechi cui è dato — credono, — di vedere nel buio durante la proiezione. Avrei caro che si accorgessero invece di quanto la loro esistenza sia limitata e di come il Festival veneziano — quello del cinema sempre — abbia almeno una volta anche il valore di vacanza: vacanza intellettuale, s'intende. Sta a loro, penso, riportare la mostra e le varie imprese in cui tanto (troppo) denaro corre, al piano dovuto, prima che decisamente il Lido e la sua piccola pubblicità (quest'anno se ne è parlato sempre meno) naufraghino in piú profonde acque, dalle quali certo non si salverebbe la nostra critica ufficiosa e ufficiale, impropria al nuoto come ad altre attività fisiche e sportive. E morali.

Nell'attesa, mentre io mi godo la mostra del Tiepolo, quella delle scenografie, quella di Leonor Fini, l'esposizione dei pittori fiamminghi e degli italiani a Palazzo Ducale, e le nuove sale di Ca' Pesaro, — in attesa eccetera, cordiali saluti da

RENATO GIANI

Da un'inquadratura di Rasho Mon (*«Nel bosco»*): *il film giapponese, diretto da Achira Curosawa, che ha vinto a Venezia il primo gran premio internazionale, il Leone di San Marco.*