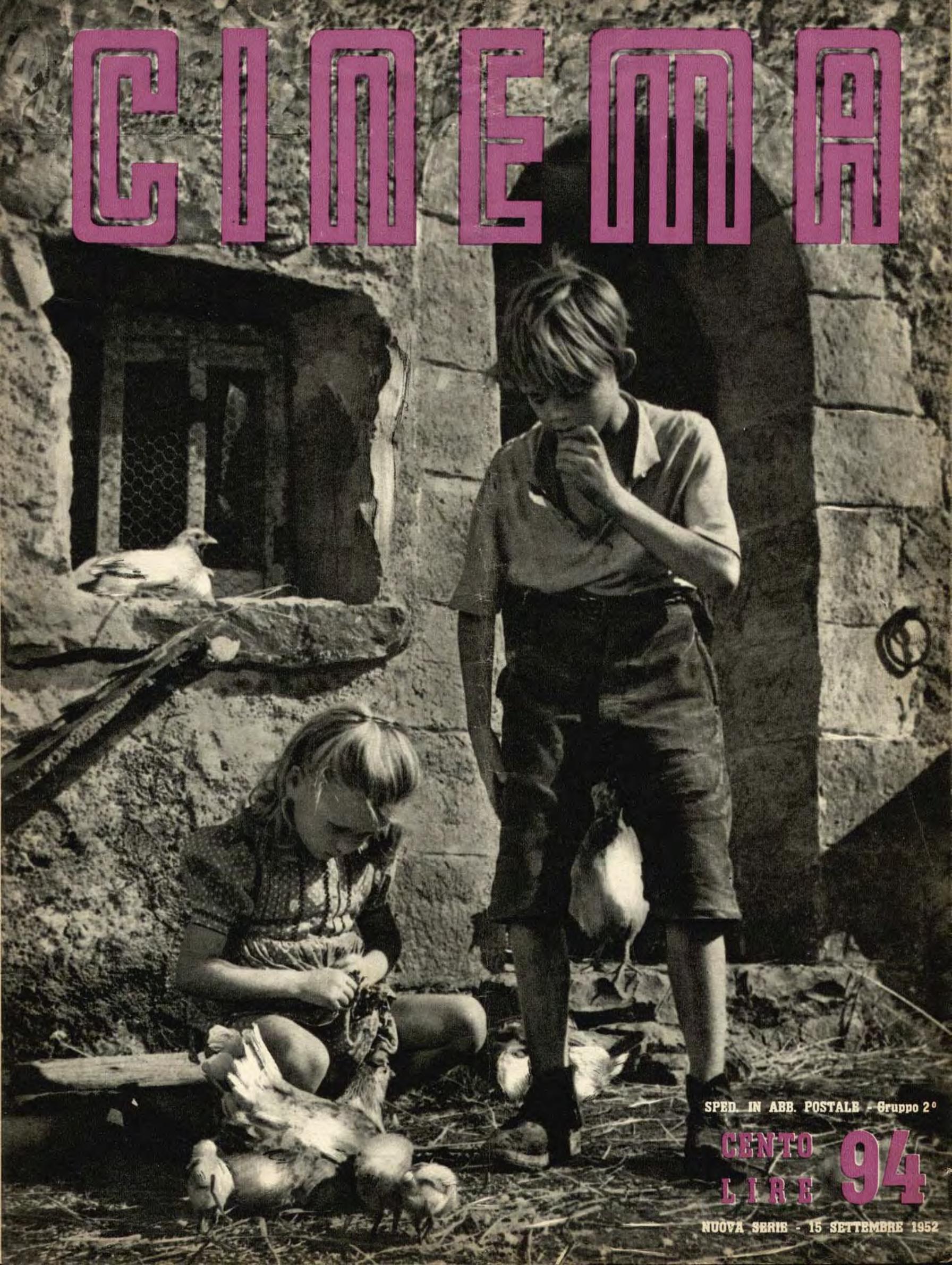


# CENTENARIO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE 94

NUOVA SERIE - 15 SETTEMBRE 1952

# LETTERE

Al nostro Direttore, e per conoscenza al nostro Editore è pervenuta la seguente lettera:

ROMA, settembre

Egregio signor Direttore,  
il commento del Suo Capo-redattore alla lettera del nostro Segretario apparsa sul n. 90, commento che se non ha il pregio dell'obiettività ha tuttavia quello della chiarezza, ha confermato in tutte le lettere che Cinema, « per ragioni discutibili se vogliamo, ma legittime », guarda con sfavore alla causa dell'UICC e ai nostri notiziari preferisce « quelli di Tosi ».

Poiché non abbiamo mai preteso di far da padroni in casa d'altri, ci asteniamo dall'entrare nel merito della posizione assunta dalla Sua rivista e delle responsabilità che ne conseguono, lasciando ai lettori di trarne le deduzioni del caso.

Da parte nostra, non desideriamo più avere rapporti con Cinema finché perdurerà nel suo atteggiamento. Pertanto, d'ora in poi, non invieremo più alcuna comunicazione. La preghiamo di sospendere la pubblicazione del materiale arretrato. I nostri circoli troveranno su altre riviste le notizie che li riguardano.

Distintamente

per l'UICC: il Segretario  
**Franco Venturini**

Potrebbe sembrare superfluo rispondere a una lettera che si commenta da sé. A ogni modo, e perché i nostri lettori si rendano conto di come il signor Venturini faccia un uso del tutto soggettivo delle nostre parole, riportiamo integralmente la nota pubblicata nel numero 90:

Non siamo certo tenuti a rendere ragione del « ritardo » che il signor Venturini lamenta; se proprio desidera conoscerne le cause, esse sono di natura tecnica: in prossimità del Festival di Locarno, infatti, i nn. 78 e 79 vennero preparati contemporaneamente e Tosi, a conoscenza della cosa, mandò con considerevole anticipo i suoi pezzi. Quanto poi al « pregiudizio sfavorevole verso l'UICC, tale « pregiudizio » è se mai proprio di oggi, e non di ieri, come il Völlaro, ex segretario dell'Unione, può ampiamente testimoniare. E' bene che il nuovo segretario tenga ben presente un « piccolo » particolare: che Cinema è rivista libera e indipendente, e pertanto non ha obbligo alcuno — come invece egli sembra credere, — di pubblicare i suoi notiziari (come non ha l'obbligo di pubblicare quelli di Tosi). La posizione che la nostra rivista ha assunto nei confronti dei Circoli del cinema e della loro scissione — posizione che concorda con quella presa dal Chiarini proprio in questa rubrica — deriva da convinzioni discutibili se vogliamo, ma legittime. E poiché il signor Venturini ha il cattivo gusto di minacciare (« Mi duole doverla avvertire che, se questa situazione si protrarrà, l'Unione sarà costretta, suo malgrado, a trarne le debite conseguenze »), e noi non sottostiamo a minacce di qualsiasi natura, rimandiamo la pubblicazione del suo notiziario a un prossimo numero. Non è proprio

il caso di voler far da padrone in casa d'altri.

Da questa nota risulta evidente che noi, pur assumendo, com'è nostro diritto, una posizione in merito al problema dei circoli (posizione la cui obiettività consiste proprio nel fatto che ammettiamo possa essere discutibile) non abbiamo mai rifiutato di pubblicare i notiziari « di » Völlaro, del Signor Venturini e « quelli di Tosi », cioè, in altre parole, dei Circoli federati e dei Circoli scissionisti. E' soltanto il tono addirittura intimidatorio adottato dal nuovo segretario dell'UICC che ha suscitato il nostro legittimo risentimento. Che voleva — e vuole — essere non altro che un richiamo a una pura e semplice educazione. Sempre a proposito di educazione non ci sembra poi di buon gusto il fatto che un segretario protesli e firmi in nome di se stesso. Quanto poi alla nostra presunta imparzialità rimandiamo il lettore alla lettera che segue.

(g. a.)

REGGIO CALABRIA, sett.

Caro Aristarco,

con la lettera pubblicata sul n. 90 di Cinema il Segretario dell'UICC avanza insinuazioni di parzialità nei confronti della rivista, la quale avrebbe sempre avuto uno « sfavorevole pregiudizio » verso quell'organizzazione. Il che merita una precisazione: l'autore della lettera dovrebbe sapere che ogni rivista che voglia essere rispettata ha un suo tono, una sua impostazione, una sua visione dei problemi. Se — per fare un esempio — egli avesse una rivista, non ne farebbe certamente l'organo del fronte della « critica non impegnata »? E chi gliene potrebbe far torto? Si tratterebbe di una sua posizione culturale (ci riferiamo ai suoi insistenti scritti), pienamente legittima e libera, che si potrebbe semmai discutere in quanto posizione, magari per spiegare certe puntate polemiche piuttosto personali fatte ora a nome dell'UICC ma di origine precedente alla costituzione di essa.

Così, anche quella che Cinema ha avuto fin dall'inizio nei riguardi dei Cineclubs è una posizione culturale: una chiara tendenza in favore di un movimento unitario cosciente della sua importanza e ricco di un programma concreto; e, come è noto, fino a un anno addietro la FICC — pur con i suoi crescenti difetti (rilevati e biasimati anche da quelle persone che il Segretario dell'UICC meno immagina) era il solo organismo nazionale dei Circoli.

Pure, quando alcuni Circoli, e quello di Reggio Calabria in particolare, per ragioni che non è qui il caso di ripetere, decisero di separarsi dalla FICC (allora dormiva chi ora si accende di mistico furore e minaccia « libri rossi »: calzante ricorso di una delle più tristi favole, quella del « leo senex ») Cinema, al di là di ogni dovere — la rivista non poteva avere altro dovere che quello di essere coerente al suo programma — si mostrò subito corretta e sensibile verso la nuova organiz-

zazione: e l'UICC nasceva, oltre tutto, in mezzo a una siepe di dubbi, scissione tra le scissioni, movimento che sorgeva in opposizione ad abusi di forze di sinistra, e sembrava quindi non potere essere che della peggiore destra, secondo le leggi dell'attuale dialettica politica italiana. L'UICC invece — ed è qui la sua originalità, intuiva anche dagli avversari, e oggi da pochi ma assai gravemente tradita — nasceva come organizzazione rinnovatrice del movimento dei Cineclubs, contro ogni estremismo dannoso all'unità delle associazioni, nell'interesse di un'attività culturale più efficace, perché basata su un selezionato e rinnovato denominatore comune: la difesa dell'arte cinematografica in un momento di disordine, di corruzione e di crescente illibertà. L'UICC sorgeva, in definitiva, come espressione positiva di una esigenza che la cultura italiana spesso oggi accenna ad elaborare in vari modi, esigenza di un orientamento progressivo ma non settario, lontana, però, anche dagli equivoci delle « terze forze » (e infatti oggi il tentativo viene rapidamente bloccato e ne viene impedita l'utile funzione che già si profilava, mentre le varie « terze forze » continuano tranquillamente a baloccarsi all'ombra di chi le fa baloccare).

Cinema si mostrò, a ogni modo, rivista veramente libera (libera da vincoli esterni, s'intende, e non nel senso agnostico e sterile che è nella predicazione degli « obiettivi », degli « apolitici », di quelli, cioè, che dicono, e in certi casi credono, di essere apolitici solo perché la politica la portano di contrabbando, sotto coperta), e cominciò a ospitare regolarmente i comunicati e i notiziari dell'UICC, che nella mia qualità di facente parte della Segreteria Provisoria avevo il compito di redigere e di far pubblicare; intanto, è bene far presente, l'UICC non mancava di incoraggiare la fiducia che si delineava, elaborando, sempre a cura della Segreteria Provisoria di Reggio Calabria, col consenso dei Circoli, un programma culturale che poteva concordare con la posizione della rivista, tanto quanto il nuovo « programma » oggi più non ricorda, spostatosi com'è da un indirizzo vitale e realistico, a uno di piatto, e anche presuntuoso formalismo; non solo, ma a cavallo di questo suo nuovo programma, e da buona « terza forza » quale i nuovi dirigenti vogliono farla essere, l'UICC si trova ora automaticamente presa in una nuova « politica », in quella politica di compromissioni che per diversi mesi era stata felicemente evitata.

In questi termini starebbe dunque il « pregiudizio » che, come Lei ha giustamente osservato, « è se mai proprio di oggi e non di ieri ». E in questa differenza tra oggi e ieri sta appunto la gravità della attuale situazione dell'UICC.

Grazie dell'ospitalità e cordiali saluti

**Saverio Völlaro**

Caro Aristarco,

per non abusare della cortesia di Cinema, a cui ci permettiamo di chiedere ospitalità, riduciamo al minimo le osservazioni suggerite dal comunicato-stampa dell'UICC motivante il suo rifiuto alla riunificazione con la FICC. Dandone per noto il testo, che citiamo nella forma trasmessaci dalla segreteria della FICC, osserviamo ai punti 2) e 3) questo:

Che i dirigenti dei Circoli federati siano in maggioranza persone di sinistra è da imputarsi sopra tutto, a quegli intellettuali di

destra e di centro che non si sono dedicati a questa attività, determinando una situazione di disparità che si riflette nella composizione del Direttivo centrale per quella logica democratica i cui effetti non sono evidentemente tollerati dai dirigenti dell'UICC quando tornano a loro svantaggio: modo invero curioso di interpretare il concetto di competizione democratica.

Al punto 4) osserviamo che: stabilire i criteri d'incriminazione politica di un Circolo è difficile sopra tutto per chi voglia fare il processo alle intenzioni anziché guardare agli unici possibili dati obiettivi: i fatti, cioè il programma svolto, le eventuali pubblicazioni (bollettini, comunicati-stampa... ecc.) e le altre iniziative varie (conferenze, referendum, ecc.).

Sul punto 5) conveniamo che è giusto ammettere i Cineforum nella FICC, qualora però essi accettino le norme fondamentali dello statuto federale il quale — vedi punto 6) — è di carattere così largo e democratico da non limitare affatto l'autonomia dei singoli Circoli se non proprio nel senso d'impedirne un funzionamento illibere (es. obbligo di elezioni annuali).

Al punto 1) non abbiamo fatto alcuna osservazione perché non sappiamo a quali pubblicazioni vi si alluda. Quanto al punto 7) che rende nota la brillante iniziativa di un Libro rosso — la cui preparazione implica da parte dell'UICC tutta una squisita attività di « indagine » politica nei riguardi dei dirigenti centrali e locali dei Circoli federati — non riteniamo necessario commentarlo perché certe azioni si commentano ampiamente da sé. Ci limitiamo a sottolineare che con quest'ultima « iniziativa » — e con il rifiuto alla riunificazione così mal giustificato — gli attuali dirigenti dell'UICC rivelano un grado di faziosità (al cui confronto impallidisce il passato settarismo di qualche dirigente della FICC) tale da far nascere molti dubbi sulla loro passata e recente volontà di conciliazione anche in chi era più disposto ad ammetterne la buona fede. Ringraziando

**Magda Pollari Maglietta; Nino Calderini; Daniela Dell'occhio, (membri del Consiglio direttivo del Circolo Pasinetti di Modena, aderenti alla FICC).**

PADOVA, settembre

Spettabile Redazione,

sul numero 90 della Vostra Rivista leggo con piacere una cronaca del Festival del Formato Ridotto di Montecatini. Il signor Luigi Pestalozza ha parole di elogio per i film Giro di sole di Piero Bergamo e Autunno di Berto Biello, ha ommesso però di indicare che questi film sono del Cine Club Universitario di Padova.

Come s'è voluto segnalare il Cine Club Padova per la voce serena di Ernesto G. Laura, film a ragione ritenuto brutto, così si doveva segnalare lo stesso per i film citati.

Sono a pregarVi quindi di pubblicare questo scritto per ovviare alla mancanza.

RingraziandoVi, distintamente Vi saluto.

**Giorgio Trentin**

Il signor Giorgio Trentin, che ha imparato a firmare, si rifà vivo e invero, questa volta, con un po' di educazione (vedi « Lettere » numero 82), anche se quel « si doveva segnalare » ci sembra fuori posto. Ad ogni modo siamo lieti di « ovviare alla mancanza ».

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie  
Volume VIII

Anno V - 15  
Settembre 1952

FASCICOLO 94

Questo numero contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

## DOPO VENEZIA

Cinema-gira . . . . . 122

GUIDO ARISTARCO

*Tiranni e belle di notte* . . . . . 125

ANDRÉ BAZIN

*La selezione francese vista da un francese* . . . . . 129

MARIO VERDONE

*Primo della classe Emmer col "Leonardo"* . . . . . 130

ANGELO NIZZA

*Quattro registi in tre risposte* . . . . . 133

PAOLO GOBETTI

*Una competizione senza vincitore* . . . . . 135

LO DUCA

*Un'avanguardia che è retroguardia* . . . . . 139

CORRADO TERZI

*La lezione storica del vecchio cinema italiano* . . . . . 141

RENZO RENZI

*Il congresso non si diverte* . . . . . 143

GULLIVER

*Segnalibro: "Zone depresse"*

*di Filippo Sacchi* . . . . . 146

★

LUIGI CHIARINI

*I cosacchi del Cuban,*

*la critica e i film sovietici* . . . . . 147

VICE

*Film di questi giorni* . . . . . 148

O. D. F.

*Rider's indigest* . . . . . 148

\*\*\*

*Circoli del cinema* . . . . . 150

G. GRIECO, F. ROCCO e C. T.

*Biblioteca* . . . . . 151

IL POSTIGLIONE

*La diligenza* . . . . . 152

Impaginazione: F. P. FRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 563.063-563-064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085  
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin  
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Brigitte Fossey e Georges Poujouly in "Jeux interdits" di Clément



Venezia 1952. Ingrid Bergman con Roberto Rossellini. «Il Premio Volpi per la migliore interpretazione femminile non è stato assegnato a Ingrid Bergman perché la sua voce (in Europa '51) è stata doppiata».

# CINEMA GIUBA

## Lunedì

Ancora conferenze stampa. Sono di turno, l'uno dopo l'altro, René Clément e Alexander Mackendrick. Sorpresa per la presenza di Adriana Benetti nel film argentino *Las aguas bajan turbias*, particolarmente scatenato e violento; il regista, Hugo Del Carril, annuncia che farà un film sulle gesta di Garibaldi nel Sudamerica. In serata, applausi a Mandy e « cocktail-party » inglese. Il ministro della Difesa, Rinaldo Ossola, è scambiato da qualcuno per Mackendrick: ilarità e imbarazzo.

## Martedì

Commemorazione di Francesco Pasinetti nella retrospettiva: rivediamo con piacere il canale degli angeli (1934). Chetan Anand, regista del film *Aandhiyan* (India), rifiuta di pronunziarsi su *The River* di Jean Renoir: « Non è l'India », dice, « ed è un argomento delicato ». I puntini de *La p... respectueuse* di Marcel Pagnol e Charles Brabant, richiamano una folla considerevole al Palazzo e all'Arena: ma gli amatori dell'eroticismo a buon mercato rimangono delusi.

## Mercoledì

Congresso della critica internazionale, sul tema Prospettive del cinema italiano. Parlano Mario Gromo (cinque minuti), Gianluigi Rondi (cinque minuti) e Ugo Casiraghi (mezz'ora). La relazione di Casiraghi è molto applaudita da colleghi di tutte le tendenze, che si fanno intorno al critico comunista per congratularsi. Lupi e agnelli si abbracciano, sembra di essere ritornati all'età dell'oro. Ma la discussione viene rinviata all'indomani. Pagnol e Brabant, nella rituale conferenza stampa, dichiarano che tutte le mo-

difiche al testo teatrale de *La p... respectueuse* sono state non soltanto approvate, ma addirittura scritte da J. P. Sartre. Fieri sbadigli, nel pomeriggio, al dignitoso *The Brave Don't Cry* di Philip Leacock. Ricevimento Republic all'Excelsior, in previsione di *The Quiet Man* (la MPAA mira al Leone di San Marco). Il film spagnolo *El Judas* mette in fuga il pubblico, sotto gli sguardi costernati di Antonio Vilar (interprete) e di Ignacio F. Iquino (regista).

## Giovedì

Al Congresso della critica, dopo una misteriosa comunicazione di Carl Vincent, gli strameri si ritirano. Si discutono le « varie »: Aristarco osserva che la dizione « Mostra d'arte cinematografica » è una bestialità estetica, perché non si può dire « mostra d'arte pittorica » o « festival d'arte musicale ». Propone dunque, per Venezia, la dizione « Mostra internazionale del cinema ». La discussione sulle relazioni viene rinviata all'indomani. Termina la retrospettiva con Gli uomini, che mascalzoni! (1932) di Mario Camerini. Alla sera, successo di *The Quiet Man* e insuccesso del ricevimento MPAA al Galoppatoio, trasformato per l'occasione nel campo di Pecos Bill: la cena non è ancora servita, che già un violento acquazzone provoca un fuggi fuggi generale.

## Venerdì

Anche il regista di *Deshonra*, l'argentino Daniel Tinayre, tiene una conferenza stampa. Al congresso della critica, la discussione viene definitivamente rinviata all'assemblea del Sindacato: si votano esplorazioni per i relatori assenti e per i numerosi giornalisti che, dopo aver applaudito Casiraghi, non si sono più ripresentati a discuter-

ne la relazione. Al pomeriggio, un film brasiliano di Mastrocinque (I): *Areiao*. El rebozo de Soledad (messicano) ottiene un ottimo successo di pubblico. Dopo lo spettacolo, cena d'onore all'Excelsior, con discorsi ufficiali. Applauditi il regista Gualdon, l'attore de Cordova, Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa, che deve montare in piedi, sulla sedia per farsi vedere da tutti.

## Sabato

Claude Vermorel, regista di *Les conquérants solitaires*, si accorge di essere l'unico a non aver tenuto una conferenza stampa: e provvede. Nove applausi a schermo acceso e un'ovazione finale per Lo sceicco bianco: Fellini è raggianti, e così gli interpreti presenti, Brunella Bovo e Leopoldo Trieste, letteralmente presi d'assalto dai cacciatori d'autografi. Il commesso viaggiatore Willy Lomar muore a sala mezza vuota, dopo aver fatto registrare un esaurito al botteghino. Anche la bravura di Fredric March non riesce a trattenere il pubblico, che abbandona la sala a frotte protestando contro la mancanza delle didascalie.

## Domenica

Proiezione privatissima, per i critici non poliglotti, di *Morte di un commesso viaggiatore* in edizione italiana. Regata storica sul Canal Grande, mentre al Palazzo del Cinema viene proiettato (fuori concorso) un film intitolato *Bongolo*. Non entusiasmano i bersaglieri di Gerni nel jordaniano Il brigante di Tacca del Lupo: molto festeggiati, tuttavia, Amedeo Nazzari, Cosetta Greco e il bravo Saro Urzì.

## Lunedì

Di passaggio al Lido, il regista Mario Zampi convoca una confe-

renza stampa. La proiezione di *La bergère et le ramoneur*, prevista per il pomeriggio, viene sospesa, in ottemperanza a un ordine di sequestro del film, emesso dal tribunale di Parigi. In luogo del disegno animato di Grimault, verrà proiettata *La passion de Jeanne d'Arc* (1929) di C. T. Dreyer. Ma il pubblico accorso allo spettacolo ha la sorpresa di veder rispuntare *La bergère et le ramoneur*, che, accantonate le difficoltà legali, può così ottenere un lieto successo. Numerose visioni private: Processo alla città di Luigi Zampa, il documentario *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi, *La jeune folle* di Yves Allégret (presenti il regista, Danièle Delorme e Ray Ventura). Alla sera, riposo della Mostra e inaugurazione del festival musicale.

## Martedì

« Messa del cinema » alla Basilica di San Marco. Al Palazzo, il pubblico acclama Raf Vallone, presente con Elena Varzi, per una discutibile interpretazione nel film spagnolo *Los ojos dejan huellas* di Luis Saenz de Heredia. Molte risate e applausi a non finire per il clairiano *Les belles de nuit*, che tuttavia non convince pienamente. Ricevimento all'Excelsior, offerto dalla Presidenza del Consiglio.

## Mercoledì

La mostra riposa. Proiezioni private, organizzate dai produttori, di *Nous sommes tous des assassins* di André Cayatte, e di *Adorables créatures* di Christian-Jaque. Ricevimento Unifrance. Secondo le previsioni di un francese, Henry Magan, la Francia avrebbe buone probabilità di ottenere la massima ricompensa, « Il Leone di San Marco », con il film *Les belles de nuit* di Clair. Gli unici film, sempre secondo la stessa fonte, che potrebbero ostacolare la vittoria francese, sono *The Quiet Man* di John Ford e *Europa '51* di Roberto Rossellini.

## Giovedì

Pioggia sul Lido, e conferenza stampa di René Clair, penultima

Venezia 1952. A sinistra: Roberto Rossellini e Paolo Stoppa. Stoppa ha interpretato una breve parte nel film *Les belles de nuit* di René Clair. A destra: Orson Welles è un assiduo frequentatore di Festival; pur non presentando film alla Mostra, è andato anche quest'anno a Venezia.



Venezia '52. Spettacoli d'eccezione: Rina Morelli e Luchino Visconti.

della serie (l'ultima sarà tenuta da Roger Manvell). Prima mondiale della versione integrale e sonorizzata de La passion de Jeanne d'Arc, il capolavoro di Dreyer nella magnifica copia scoperta da Lo Duca. Il film indiano Monsoon (fuori concorso) s'ispira a una commedia di Anouilh. The Miracle of Our Lady of Fatima appare gulebboso e stucchevole.

#### Venerdì

Ultimo giorno della Mostra. Nel pomeriggio, Leonardo di Luciano Emmer e The Thief di Russel Rouse: un "film senza parole" che sembra fatto su misura per i sostenitori del "cinema cinematografico" (infatti, più di qualcuno avrà il coraggio di prenderlo sul serio). Conferenza stampa del dottor Petrucci, che annuncia la morte improvvisa del critico Willenberg. Un voluminoso fascicolo di statistiche precisa che alla XIII mostra hanno partecipato 16 nazioni con 36 film (30 in concorso, 13 in prima visione mondiale), per un totale di 86 ore di proiezione, 586 persone ospitate dalla Mostra e il numero di giornalisti presenti, tra invitati e accreditati, supera i 400. Europa '51 è accolto dal pubblico con applausi forse superati dai dissensi, che si rinnovano più vivaci quando il dottor Petrucci annuncia il premio internazionale aggiudicato al film. Rossellini non si presenta sul palcoscenico durante la cerimonia della premiazione: spaventato dai fischi e dalle beccate, è già fuggito all'« Excelsior ». Particolarmente discussi il premio per la migliore selezione nazionale, aggiudicato agli Stati Uniti, e quello per l'interpretazione femminile, « non aggiudicato » — con formula inusitata — a Ingrid Bergman « perché la sua voce è stata doppiata ». Continuano i commenti e le polemiche al ricevimento di chiusura, mentre le allieve di una scuola veneziana di ballo si abbandonano a interminabili esibizioni.



Venezia 1952. Sotto a sinistra: Cosetta Greco e Fellini, regista di Lo sceicco bianco, film che ha suscitato più di una polemica. A destra: la Greco, Nazzari e Urzi dopo la proiezione di Il brigante di Tacca del Lupo.



Venezia 1952. Sotto a sinistra: René Clair alla prima mondiale del suo Les belles de nuit. René Clair ha ritirato all'ultimo momento il film dalla competizione. Dietro al regista francese Claudette Colbert. A destra: Yves Allégret e Danièle Delorme durante una proiezione al Palazzo.



## I PREMI

LA GIURIA della XIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, composta da Mario Gromo, Presidente, Sandro De Feo, Enrico Falqui, Pericle Fazzini, Enzo Masetti, Luigi Rognoni, Filippo Sacchi, Carlo Trabucchi e Giuseppe Ungaretti, riunitasi nel Palazzo del Cinema al Lido nei giorni 27 agosto, 4-8-10-11-12 settembre, dopo aver preso in esame i film in concorso, ha deliberato, a termini di regolamento, di assegnare i seguenti premi:

Primo gran premio Leone d'oro di San Marco: A René Clément, regista di *Jeux interdits*, per aver saputo elevare a singolare purezza lirica ed eccezionale forza espressiva l'innocenza infantile nella tragedia e nella desolazione della guerra.

I tre secondi premi internazionali a pari merito: a John Ford, regista di *The Quiet Man*, per la maestria con la quale ha saputo dare gioiosa e pittoresca espressione a una sua Irlanda, soprattutto nel travolgente brano finale; a Kenji Mizoguchi, regista de *O-Haru*, per la squisita sensibilità con la quale ha saputo rievocare ricchi e complessi motivi del mondo feudale giapponese del XVII secolo, componendoli drammaticamente attorno a una vita di donna; a Roberto Rossellini, regista di *Europa '51*, per aver voluto affrontare alcuni termini drammatici dello smarrimento spirituale del nostro tempo, facendoli vibrare in una tormentata figura di donna.

Il premio per la migliore selezione nazionale agli Stati Uniti d'America, per aver presentato il complesso più variato riflettente caratteri e pregi della loro produzione.

La Giuria ha inoltre assegnato i seguenti premi a sua disposizione:

al film *La bergère et le ramoneur*, per la grazia e il sapore con cui sono per la prima volta introdotti nel disegno animato a lungo metraggio elementi propri di tradizioni culturali e figurative europee;

al film *Mandy*, che ha espresso nei termini di una narrazione plausibile e commovente un problema specificamente tecnico quale l'educazione dei sordomuti;

a Nunnally Johnson per lo scenario (soggetto e sceneggiatura) del film *Phone Call from a Stranger*;

a Georges Auric per la musica del film *La P... respectueuse*;

a Carmen Dillon per la scenografia del film *The Importance of Being Earnest*;

a Fredric March il Premio Volpi per l'interpretazione maschile nel film *Death of a Salesman*.

Il Premio Volpi per l'interpretazione femminile non è stato assegnato a Ingrid Bergman perché la sua voce è stata doppiata.

La Giuria della XIII Mostra, in conformità con la decisione della delegazione francese, preso atto che il film di René Clair, *Les belles de nuit*, è stato posto fuori concorso, desidera anzitutto esprimere un pubblico ringraziamento a René Clair per aver accolto l'invito rivoltagli dal Comitato di esperti della Mostra i quali hanno tenuto particolarmente ad assicurare alla manifestazione veneziana la prima assoluta mondiale del suo film. René Clair, uno dei maestri ai quali il cinema deve di essere un'arte, aveva partecipato con il film *A nous la liberté* alla primissima Mostra del 1932. Nei giorni in cui la Mostra compie i vent'anni, egli ha voluto essere presente con un'opera nella quale si ritrovano gli elementi tipici che caratterizzano, sin dai primi film, la sua personalità di regista: incitamento ed augurio alle nuove energie che vanno affermandosi nell'arte del cinema.

La FIPRESCI ha premiato *Les belles de nuit* (ha dato pure una menzione speciale a *La bergère et le ramoneur*); il Sindacato nazionale giornalisti cinematografici e l'Organizzazione internazionale cattolica del cinema hanno invece assegnato il loro premio al film di Ford.



Venezia 1952. Sopra: Joan Fontaine, interprete di *Ivanhoe*, film di Thorpe esposto a Venezia. Sotto: un'altra ospite del lido: Ginger Rogers.



## I FILM PREFERITI DAI NOSTRI COLLABORATORI

ABBIAMO posto, ai collaboratori della nostra rivista presenti a Venezia, la seguente domanda:

— Qual è, secondo te, il miglior film presentato alla XIII Mostra?

Ecco le risposte:

Luigi Chiarini: *La bergère et le ramoneur*.

Callisto Cosulich: *Jeux interdits*.

Michele Gandin: *La bergère et le ramoneur*. (Risposta limitata ai film apparsi nella seconda metà della Mostra).

Robert Hawkins: *Jeux interdits*.

Tullio Kezich: *La bergère et le ramoneur*.

Francis Koval: *Les belles de nuit*.

Lo Duca: *Jeux interdits*.

Domenico Meccoli: *La bergère et le ramoneur*.

Renzo Renzi: *La bergère et le ramoneur*. (Risposta limitata ai film apparsi nella seconda metà della Mostra).

Corrado Terzi: *Jeux interdits*.

Virgilio Tosi: *O-Haru*.

Luchino Visconti: *Jeux interdits* (Visconti, oltre al film di Clément, ha visto soltanto quelli di Benedek, Ford, Clair e Rossellini).

I film di Grimault e di Clément hanno ottenuto cinque voti ciascuno: seguono, con un voto, *Les belles de nuit* di Clair e *O-Haru* di Mizoguchi.

NUOVA SERIE

15 SETTEMBRE

1952

CINEMA

94

# TIRANNI E BELLE DI NOTTE

II

ANCHE A GIUDICARE dal suo secondo tempo, la Mostra di quest'anno, più di altre edizioni del passato, si è rivelata come una Mostra dell'artigianato cinematografico, quando non è scesa addirittura al di sotto di tale piano. A opere mercantili quali *Ivanhoe* di Thorpe o *Phone Call from a Stranger* di Negulesco, e comunque prive di qualsiasi requisito che ne giustifichi la presenza in una seria rassegna, altre a mano a mano se ne sono aggiunte. Ci riferiamo ancora a film esposti dagli Stati Uniti d'America (*The Miracle of Our Lady of Fatima* di Brahm e *The Thief* di Rouse) più che a quelli notificati da cinematografie così dette minori (e talvolta non per la quantità, ma la qualità della loro produzione). Era del resto giusto che Spagna e Argentina, India e Brasile, Belgio e Messico fossero presenti a Venezia. Ma, come nel caso delle tre prime, con un solo film e non con due, visto che sono poi risultati dello stesso basso livello. Si veda lo spagnolo *El judas* (« Il giuda ») di Ignacio Iquino in cui l'agonia del Cristo, durante una sacra rappresentazione, si identifica con l'agonia dell'attore (uomo crudele giuda pentito) che il Cristo interpreta. Una reincarnazione moderna del Mistero richiedeva, per essere giustificabile, almeno una certa purezza e ingenuità primitive e insieme una visione realistica della vita d'oggi. Ma il regista ignora tutto questo e conduce l'opera sulla falsariga di spettacoli da palcoscenico parrocchiale, senza neppure quel candore rinvenibile nelle prime *Passioni di Oberammergau* riprese per lo schermo (1). Dei film presentati da queste nazioni, soltanto *El rebozo de Soledad* (« Lo scialle di Soledad ») di Roberto Gavaldon mostra in alcune sequenze di abbandonare schemi di un facile conformismo per poi ricadervi irrimediabilmente. Dopo la rivelazione *Maria Candelaria* (Cannes, 1946) si è venuto creando una specie di mito del cinema messicano, il quale ha confermato è vero una vitalità anche a Venezia e in altri festival, ma nello stesso tempo ha manifestato i suoi limiti, che sono tra l'altro limiti di libertà oltre che di registi significativi (Fernandez, Gavaldon, più il sopravvalutato operatore Figueroa). Nei denunciati limiti di libertà sono da ricercare le non poche contraddizioni e la conseguente ambiguità di *El rebozo de Soledad*, opera che sembra confezionata appositamente per Venezia (sintomatico, in merito, il finale del film). Tuttavia, là dove riesce a staccarsi dal conformismo, ricorrono nei film motivi sinceri: l'amore per una terra secca, avara e misera come quella di Santa

Cruz, piccolo e dimenticato villaggio messicano in cui l'azione si svolge, e l'accostamento di questa terra alla donna (« La donna è come la terra: va rispettata »). Il personaggio di Rocco Suazo, il giovane "rivoluzionario" che rivuole i campi a lui "legalmente" espropriati e rimasti incolti — campi che rivuole per coltivarli — e la visione di una miseria antica e di una rinnovata speranza nella giustizia umana, si perdono nel contesto, tra l'altro infarcito di luoghi comuni (l'operazione all'inizio; il vagito del bimbo appena nato che segue immediatamente la scarica di fucileria che ha ucciso Rocco; lo scialle di Soledad calpestato da chi l'ha sedotta, e così via) e sopra tutto nell'accennato finale e nella sequenza tipo *La cittadella* di Cronin che lo precede.

*El rebozo de Soledad* si sviluppa retrospettivamente: il medico protagonista ri-

LA MOSTRA  
D'ARTE

vede le esperienze fatte nel piccolo e incivile paese messicano proprio mentre attende d'essere assunto nella clinica mondana della capitale (ma poi non accetta il posto e ritorna al villaggio). La ricerca del tempo "perduto", che ha caratterizzato la prima metà della Mostra, non è mancata neppure nella seconda, anche se non ne ha costituito il motivo dominante. A evocazioni e ritorni si sviluppa anche *Death of a Salesman* (« Morte di un commesso viaggiatore »), mentre una ricerca di tranquillità nel paese nativo è riscontrabile nel protagonista di *The Quiet Man* (« Un uomo tranquillo »): le uniche due opere, alle quali se vogliamo si può aggiungere il *Carrie* di Wyler, degne di una Mostra presentate dagli Stati Uniti d'America. Dopo l'ormai lontano *The Informer* (1933), *The Quiet Man* segna il ritorno di John Ford alla sua terra d'origine, l'Irlanda. Il film si accosta in un certo senso al tono di *When Willie Comes Marching Home* (« Bill, sei grande! » 1950): opera, anche se minore, senza dubbio importante nella filmografia di Ford e ricca di trovate divertenti nella presa in giro dell'eroe "malgré lui". Essa fa appunto da prefazione, pur se diversi sono gli intenti e i risultati, a *The Quiet Man*. Ford non ha più dinanzi a sé l'America, ma l'Irlanda — e un'Irland-

da sganciata da ogni concreta situazione storica; non come quella, a esempio, rivoluzionaria, ribelle di *The Informer*. Da un punto di vista del tutto ideale, sarebbe possibile identificare in Sean Thornton (un pugile che abbandona il ring e l'America per il paese nativo) lo stesso Ford, anche lui, come il protagonista della sua storia, alla ricerca di una "tranquillità". E l'Irlanda che egli ci presenta, primitiva e tradizionale, dove « gli abitanti vivono lavorando e bevendo birra, scommettendo e cantando in coro, e la vita scorre pacifica, nonostante una naturale testardaggine che spesso porta a liti e zuffe generali », è proprio quella di un americano, sia pure naturalizzato tale, la cui "evasione" ha origine da un'istintiva rivolta a un mondo che sa di amaro per una ricerca del tempo perduto in cui il rimpianto umano è portato a vedere soltanto le cose più ingenue e più buone, e a rappresentarle coi nostalgici colori propri del rimpianto. Per quel pudore che vela sempre le intime confessioni, Ford cerca di nascondere il suo romanticismo con un tono amorevolmente caricaturale che è la chiave stessa del film, tanto che non si preoccupa, trascinato com'è dal suo giuoco, di costruire la vicenda, prevedibile già in partenza nei suoi sviluppi, compresa perfino la scena in cui Sean trascina per ben cinque chilometri, riconducendola a casa, Mary Kate, e si batte con Wyll per riconquistare insieme la stima della moglie e la tranquillità. Visti e giudicati attraverso la "chiave" accennata, molti particolari dell'opera acquistano il tono e il sapore di vecchi ritratti di famiglia, di stampe e illustrazioni passate, di cose e persone del buon tempo antico, di certi disegni a pastello fatti da ragazzi. In tale senso il colore assume una funzione precisa, oltre a quella di dare al paesaggio irlandese un'atmosfera quasi fiabesca.

Ritorniamo a una cruda realtà, invece, con il commesso viaggiatore di Laslo Benedek, tratto dall'omonimo dramma in due parti di Arthur Miller, autore che ha una visione critica del mondo, della società e di un determinato sistema di vita. — "Ci hanno chiuso in trappola!", grida a Linda, la moglie, Willy Loman, uomo finito. "Mattoni e finestre, finestre e mattoni... Per le strade non si circola più. Non c'è un filo d'aria. Non cresce più un filo d'erba. Dovrebbero demolirli tutti questi alveari". Ci troviamo di fronte a un'America dove "la lotta per la vita è una cosa da impazzire". E impazzisce Willy, "povero venditore di piazza che ha sgobbato tutta la vita per farsi gettare nel cestino come tutti gli altri". Educazione sbagliata, la sua, in una società

sbagliata. E sbagliata è anche l'educazione data ai suoi figli, tutta tesa alla conquista della ricchezza ("La giungla è nera ma piena di diamanti"). Per raggiungere questa ricchezza Willy spinge i figli all'azione e a sopravvalutare per conseguenza le loro forze e possibilità. Ma si trova davanti dei falliti. — "Papà, io non valgo mezza sigaretta. E neanche tu, papà... Io non sono nessuno. Io non valgo niente. Io sono così e basta... Perché non mi lasci andare? Perché non prendi quei sogni malefici e non li butti al fuoco?". Questa scena, durante la quale l'ira del figlio crolla, e preso dai singhiozzi egli si aggrappa al padre cercando la faccia sbalordita, e Willy si accorge che Biff non l'odia (— "E' una cosa, una cosa spettacolosa! Biff non mi odia"), segna nel film, come già nel testo teatrale, il momento culminante dell'azione, quello cioè più drammaticamente sentito e risolto. Benedek si è preoccupato sopra tutto, oltre che della condotta degli attori (e March ha offerto la sua migliore interpretazione) dei procedimenti tecnici atti a trasferire integralmente sullo schermo « questo impasto di realtà e di fantasia ». Lo stesso Miller, del resto, nel costruire l'azione, cioè inserendo il passato nel presente, si era valso di ritrovati tecnici che si sogliono definire cinematografici (il "flashback", la dissolvenza, ecc.), dal Visconti, nella versione italiana dell'opera, accentuati nel tentativo — d'altra parte riuscito — di intendere la regia teatrale sullo stesso piano creativo di quella cinematografica, non limitandosi cioè a "tradurre" il testo poetico ma interpretandolo proprio come si fa col soggetto di un film. E in vero l'opera del Benedek risulta, rispetto all'allestimento del Visconti, plasticamente meno mossa e artisticamente inferiore, però entro certi limiti efficace e studiata allo scopo di mettere in evidenza che, quella narrata, è la storia di Willy Loman: una storia cioè che « deve essere vista attraverso i suoi occhi. Il punto essenziale è che per lui le rievocazioni sono esattamente reali come la realtà. Per esprimere visivamente questo drammatico punto, non ci doveva essere alcuna differenza tra la presentazione del passato e quella del presente, tra la realtà e l'immaginazione » (2). Da questa a quella si passa con semplici movimenti di macchina, con l'impiego delle luci, col porre nell'ombra il presente e illuminare il passato o viceversa; in tali spostamenti nel tempo e nello spazio, Willy non cambia mai il proprio abbigliamento. Se Benedek riesce a suggerire con l'impiego quasi costante della mezza e dell'intera figura il dramma del commesso, egli diminuisce peraltro il senso dell'angoscia specie quando si abbandona a facili simbolismi (quei diamanti che luccicano nella notte; quelle luci della città che diventano gioielli mentre Willy va a uccidersi con l'automobile perché alla propria morte vengano pagati, alla moglie e ai figli, 20.000 dollari: — "Ah, Ben, lo sapevo che in un modo o nell'altro ce l'avremmo fatta, Biff e io").

Un'America falsa come ambientazione e caratteri tipici (troppo "boulevards" sono quelle "avenues", e troppo parigini quegli "yankees") ma reale nel caso che si tratta, si trova in *La p... respectueuse* che Pagliero e Brabant (quest'ultimo soltanto nominalmente) hanno desunto da un altro lavoro teatrale: l'omonima 'pièce' in un atto di



Venezia 1952. Da *The Quiet Man che segna*, dopo *The Informer*, il ritorno di John Ford alla sua Irlanda. Ford cerca di nascondere il suo romanticismo sotto un tono amorevolmente caricaturale.

J.P. Sartre, del quale sono i dialoghi e le modifiche — non sostanziali — al testo d'origine. Perciò il dramma, come sempre nelle opere del "papa dell'esistenzialismo", è ben lontano dal risolvere il problema che sembra proporre (il razzismo antinegro) e costituisce soltanto un caso limite. Tale appunto è quello di *Lizzie*. Anch'essa, come gli altri personaggi sartriani, non può sottrarsi alla domanda finale, e risponde: "Je vais témoigner pour lui (il negro) contre toi (il nipote del senatore), contre vous". La condanna, la natura di questo privilegiato figlio d'America, — Fred, — è sottolineata nella sua ultima battuta, che è anche l'ultima del film: — "C'est une putaine". La differenza ufficiale tra il bianco e il negro risulta invece dal colloquio di *Lizzie* col senatore: — "Vous en êtes arrivée à ceci: qu'il vous faut choisir entre deux fils de l'Amérique. Il faut que l'un ou l'autre disparaisse. Que fait-on dans des

cas pareils? On garde le meilleur. Eh bien! Lizzie, cherchons quel est le meilleur. Lizzie, ce nègre que vous protégez, à quoi sert-il? Il est né au hasard, il ne fait rien, il traîne, il chaparde, il chante. Est-ce qu'il mène une vie d'homme? S'il disparaissait, la société n'en souffrirait pas. L'autre, au contraire, ce Teddy; il a tué un nègre, c'est un fait. Mais j'ai besoin de lui. C'est un Américain, cent pour cent, il est officier. Il emploie 2.000 ouvriers dans son usine... C'est un chef" (3). Durante il colloquio nella scena in cui appare il busto di Washington, Pagliero ha una trovata inventiva sonora che riscatta la freddezza di altre sequenze.

Ancor più ricco di significati, in questo caso simbolici ma sorretti da grazia e vena poetica, si presenta *La bergère et le ramoneur* ("La pastorella e lo spazzacamino"). Benché apparso in edizione mutilata, questo lungometraggio è da considerare la vera rivelazione della Mostra. Esso apre un nuo-



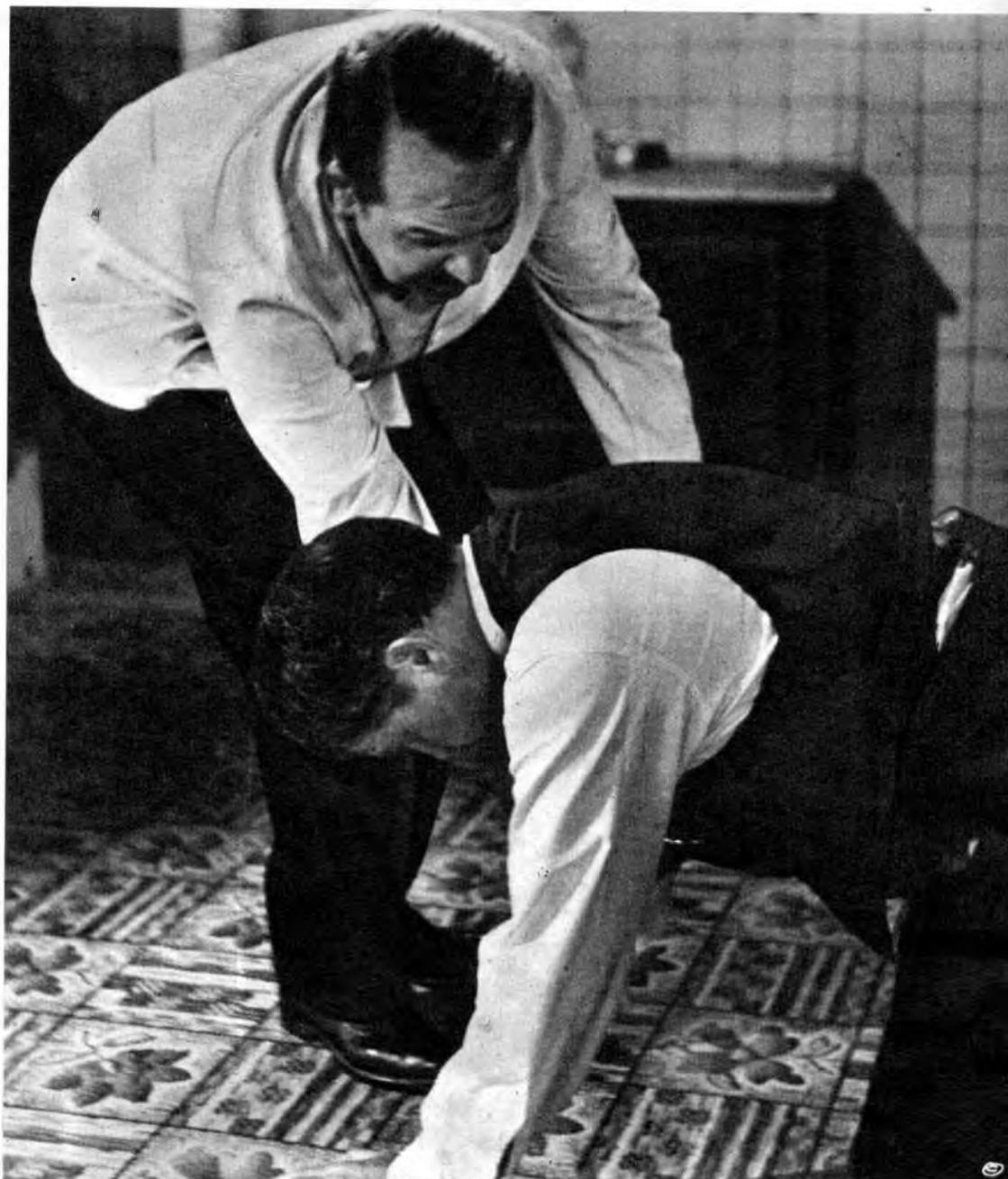
Venezia 1951. Philippe in *Les belles de nuit*; dell'opera di René Clair questo film è una specie di antologia, un « fior da fiore » con qualche esclusione; ma il resto c'è tutto o quasi.



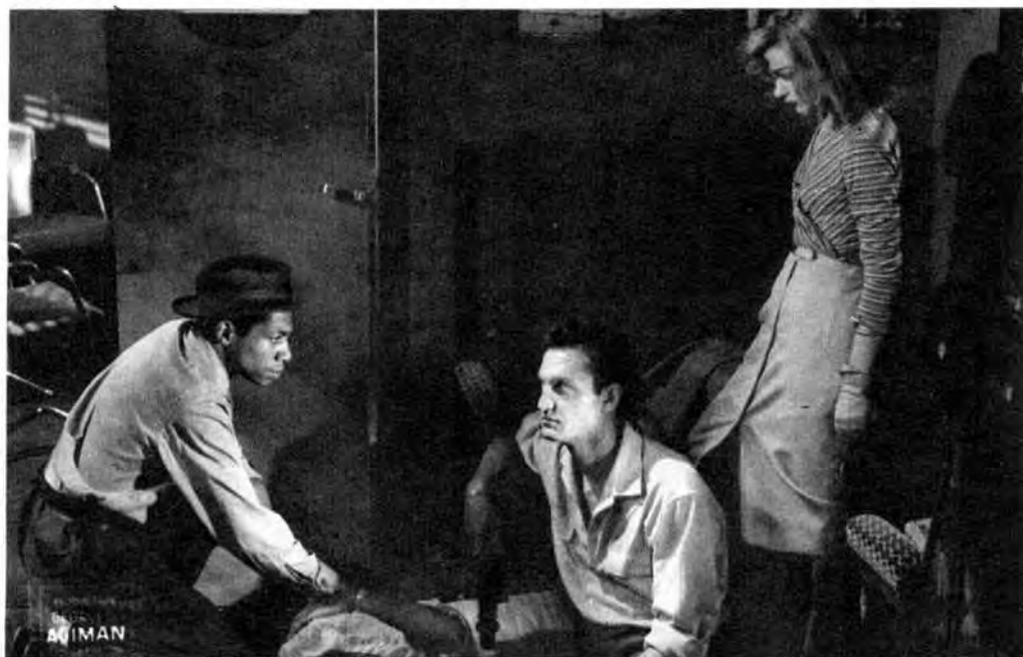
Venezia 1952. Da *The Thief di Rouse*, film dove l'esclusione del parlato è arbitraria.

vo capitolo nella storia del disegno animato. Walt Disney, da tempo divenuto un marchio di fabbrica di discutibile garanzia, lascia il posto a Paul Grimault, (già rivelatosi a Venezia nel '48 col cortometraggio *Le petit soldat*), vale a dire a un gusto, a uno spirito, a tutta una cultura tipicamente europea messa al servizio di una fiaba dalla simbologia ricca di riferimenti attuali. In questo re di Takicardie, altri re, altri tiranni sono riconoscibili. Così pure trovano riscontro nel mondo moderno quei goffi poliziotti ai quali, una volta appagato il padrone, è riservato il trabocchetto appositamente sistemato per eliminare fastidiosi e pericolosi testimoni; quel Golem, strumento meccanico e cieco di forza bruta. E non v'è inoltre chi non veda riferimenti più o meno attuali nel fatto che il tiranno trovi la propria fine nello strumento di morte che si è creato; nella caduta di una tirannide e la nascita, sulla "Metropolis" distrutta, di un paese libero dove, la pastorella e lo spazzacamino possono finalmente unirsi. E' avvertibile in tutto il film l'apporto di Jacques Prévert, autore in collaborazione dello scenario e dei dialoghi (ma di Prévert è anche il personaggio del cieco modellato secondo uno schema letterario già da lui sfruttato, specie nei film di Carné). Da una precisa cultura derivano inoltre il tratto del disegno, la scelta e l'impiego dei colori, il ritmo lento — rispetto a quello dei "cartoons" — dell'azione e dei movimenti: lentezza che conferisce alle figure la possibilità di un giuoco espressivo maggiormente espressivo.

Se *La bergère et le ramoneur* è, come si è detto, da considerare la vera rivelazione della Mostra perché apre un nuovo capitolo nella storia del disegno animato, nulla aggiunge alla sua opera il Clair di *Les belles de nuit*. Il titolo del film, rifacendosi al Larousse e, per altri sensi, al Pascal, cataloga in partenza la pellicola tra le "belle cose inutili", come sono appunto i fiori di tale nome che si aprono soltanto al calar della sera, o come certi usignoli di fiume che si svegliano e cantano al minimo rumore. « La nostra opera non vuole essere se-



Venezia 1952. Il bravissimo Fredric March in *The Death of Salesman* (« Morte di un commesso viaggiatore »), storia di un'educazione sbagliata in una società sbagliata diretta da Laslo Benedek.



Venezia 1952. Da *La p... respectueuse*, film che Pagliero e Brabant hanno desunto dall'omonima « pièce » di J. P. Sartre. Di Sartre sono le modifiche, non sostanziali, fatte al testo d'origine.



Venezia 1952. Sopra: da *Aandhiyan*, ingenuo e primitivo film presentato dall'India e diretto da Chetan Anand. Sotto: da un'inquadratura di *Bongolo*, documentario sul Congo Belga di André Cauvin.



Venezia 1952. Da *El rebozo de Soledad* («Lo scialle di Soledad»), Quest'opera del messicano Galdon mostra in alcune sequenze di abbandonare schemi conformisti, di cui rimane poi vittima

ria, non intende proporre problemi o descrivere una realtà; la sola pretesa che ha è di divertire» (4). Quando apparve *Le silence est d'or* fu per noi evidente che esso chiudeva in ritardo, cioè anacronisticamente, un determinato periodo dell'attività di Clair e una determinata posizione umana. Era quindi logico attendersi l'apertura di una nuova strada. E venne in fatti *La bellezza del diavolo*. Ma quel tentativo, — l'ironica variazione del mito di Faust — risultò in sostanza mancato: anche se voleva essere pieno di sottintesi, di analogie, di riferimenti al dopoguerra, esso sconfinava nell'astratto e nel gratuito finendo col negare addirittura il progresso. Ora, pur rimanendo sempre fermo al rimpianto della "belle époque" — rimpianto attenuato dai colori dell'ironia — Clair mostra di credere che il presente valga la pena di essere vissuto, ma si tratta di un presente antico del tutto sganciato dai problemi attuali. Così, se prima Claude cercava la felicità nella « Recherche du temps perdu », preistoria compresa, alla fine combatte il sonno, ha paura di chiudere gli occhi su un mondo dove ancora si possono trovare l'amicizia e l'amore. Tutto questo però non è che un pretesto al "divertissement", a una parabola del resto non priva di trovate gustose ma soltanto qualche volta originali (Claude costretto a mettersi in salvo dall'assalto che gli muovono personaggi di diversi secoli; le varie configurazioni del vecchietto che rimpiange il passato inteso come irripetibile tempo felice, ecc.), tanto è vero che la partenza per l'Algeria (1840), presentata con spirito ben diverso dal blasettiano *Altri tempi* ("Tripoli bel suol d'amore"), è poi messa sullo stesso piano parodistico della rivoluzione francese. Oramai chiusa, almeno fino a oggi, con *Le silence est d'or* la sua ispirazione, il Clair di *Les belles de nuit* appare stanco, nel senso che ripete se stesso, motivi vecchi e più recenti del suo mondo e della sua interessante filmografia. Di questa la pellicola in esame è in fatti una specie di antologia, talvolta un "fiore da fiore" con qualche significativa esclusione; ma il resto c'è tutto o quasi: "vaudeville", ambientati, temi, umorismo e satira, motivi musicali, cori, tipi, battute cantate, ritmo, uso di certi espedienti tecnici. Ci sono anche personaggi visibili ma non udibili dietro a vetrate: proprio come nei primi film sonori di Clair (espediente cui si rifece, tra gli altri, il nostro Blasetti).

(Dato lo spazio che richiede un esame, sia pure schematico, dei tre film italiani presentati nella seconda metà della Mostra — Europa '51 di Rossellini, Il brigante di Tacca del Lupo di Germi e Lo sceicco bianco di Fellini — riteniamo opportuno rimandare al prossimo numero la conclusione del nostro « servizio »).

**GUIDO ARISTARCO**

(1) La Spagna ha inoltre presentato *Los ojos dejan huellas* («Gli occhi lasciano tracce») di Saens de Heredia. L'Argentina ha esposto: *Las aguas bajan turbias* («Le acque scorrono torbide») di Hugo del Carril e *Deshonra* («Disonore») di Daniel Tinayre; il Brasile *Areia* («Sabbie») di Camillo Mastrocinque; l'India *Aandhiyan* di Chetan Anand e *Monson*, il Belgio *Bongolo* di André Cauvin.

(2) Laslo Benedek: *Le nuove piazze del commercio viaggiatore*, in *Cinema nuova serie*, anno V, n. 82, 15 marzo 1952.

(3) Questo film non sostiene la teoria sulla "négritude" formulata da Sartre in quel falso mito dell'« Orphée Noir », che tende a inculcare nei popoli di colore un sentimento "isolationista": cioè, in altre parole, la formazione di un nuovo "racisme antiraciste".

(4) Dichiarazione di Clair riportata da un opuscolo pubblicitario su *Les belles de nuit*.

# LA SELEZIONE FRANCESE VISTA DA ANDRÉ BAZIN

André Bazin, uno dei maggiori critici e saggisti cinematografici francesi, redattore capo (con Lo Duca e Doniol-Valcroze) di *Les Cahiers du Cinéma* nonché critico di *Esprit*, ha scritto per noi questa nota sulla selezione francese presentata alla XIII Mostra di Venezia.

**Un comitato di scelta non deve soltanto preoccuparsi di vincere premi, ma di far conoscere anche opere se non perfette coraggiose**

LA SELEZIONE francese ha sollevato in Francia violente polemiche che sono, del resto, cominciate al Festival di Cannes a proposito di *Jeux interdits*, il film di René Clément non essendo stato scelto, allora, dal Comitato di selezione. Mi sembra pertanto che, nell'insieme, il lavoro del Comitato, come per il Festival di Cannes anche per quello di Venezia, sia stato eccellente e che gli attacchi, di cui è stato oggetto, sono il risultato della mala fede, dell'incompetenza o della volontà di denigrazione troppo diffusa nel nostro giornalismo.

Considerando gli otto film francesi scelti per Cannes e Venezia si vede, in effetti, che questi sono incontestabilmente i migliori della produzione 1951-52. Ammettiamo che il Comitato si sia sbagliato, in aprile, sul valore di *Jeux interdits* (del resto aveva visto il film ancora incompleto e privo di colonna sonora). Tale fatto, in ogni caso, non ha nuociuto in quanto ha permesso all'opera di Clément di vincere il Leone a Venezia. E da un punto di vista di prestigio è bene che il migliore della nostra selezione sia apparso al Lido piuttosto che a Cannes. L'Italia mandò in Francia, nel mese di maggio, il meglio della propria produzione, assicurandosi così a Cannes un successo comparabile a quello ottenuto dalla Francia a Venezia.

Si può dire che *Les conquérants solitaires* e *La p... respectueuse*, i quali non hanno ottenuto grande successo, andavano sostituiti? Non credo. Innominabili manovre, d'origine commerciale, hanno tentato di squalificarli a beneficio di *La jeune folle* e di *Adorables créatures*. L'esibizione grottesca fuori competizione di quest'ultimo mi ha fatto arrossire di vergogna; e non ero il solo. Era meglio a scandalizzarsi per la bassezza d'ispirazione di una siffatta pellicola che per i punti di sospensione di *La p... respectueuse*. Resta il film di Yves Allégret, la cui classe è incontestabilmente internazionale; forse, se si fosse potuto prevedere la reazione del pubblico straniero a *La p... respectueuse*, sarebbe stato meglio preferire Allégret a Pagliero. Avremmo avuto allora la probabilità di vincere il premio per l'interpretazione femminile (Danièle Delorme). Ma la violenza di questa reazione ha sinceramente sorpreso la critica francese. A me personalmente non è dispiaciuto che sia stata scelta l'opera di Pagliero, anche perché il Comitato di selezione non deve soltanto preoccuparsi della strategia dei « palmarès » ma dare anche possibilità di affermazioni a opere imperfette forse ma coraggiose nel margine delle formule accademiche. E' appunto il caso di *Les conquérants solitaires* e di *La p... respectueuse*. Piuttosto che gridare allo scandalo, certi giornalisti francesi farebbero meglio a felicitarsi per la qualità della produzione francese nel 1952: qualità nell'abbondanza, che ha posto gli esperti nell'imbarazzo della scelta. Erano necessari per Venezia quattro film francesi, e ne avevamo cinque degni della Mostra.

E' confortante per noi la conclusione di questi due Festival: Cannes e Venezia. Noi tutti abbiamo deplorato la povertà della produzione francese nel 1950-51, da cui emergeva solo *Le journal d'un curé de campagne* (realizzato nel 1949). L'Associazione della critica francese prese allora l'iniziativa di reclamare un aggiornamento della legge d'aiuto al cinema in favore di film di qualità. Per il cinema francese la salvezza non può infatti venire che dalla qualità; è questa che potrà imporre il film francese sul mercato internazionale come ha già imposto quello italiano. Bisogna avere una mentalità da droghiere per non capire che, a una più lunga scadenza e da un punto di vista generale, la qualità ha sempre la meglio.

ANDRÉ BAZIN



Venezia 1952. Brigitte Fossey, l'interprete principale di *Jeux interdits*. Questo film, diretto da René Clément, ha ottenuto il Leone di San Marco.

FILM SCIENTIFICI E DOCUMENTARI SULL'ARTE

# EMMER COL "LEONARDO" PRIMO DELLA CLASSE

PRECISARE l'apporto che Luciano Emmer ha dato alle esperienze del documentario mi sembra problema più complesso che non appaia a prima vista. Considerato un "maestro" nel film sull'arte per aver iniziato una narrativa (non un critofilm) mediante l'opera d'arte figurativa, è stato spesso dimenticato il contributo che Enrico Gras ha lasciato nei suoi film. Dopo la partenza di Gras per l'Uruguay pareva comodo, al commentatore superficiale, definire emmeriani film come *Pupilla al vento*, *Artigas*, *Turay*. Non s'è più riconosciuto, peraltro, l'Emmer nei suoi film a soggetto, dove anzi veniva a rivelarsi un altro Emmer, e nei quali era facile riscontrare, insieme al mestiere, alla coscienza del gusto del pubblico, al fiuto professionale del confezionare e del far fruttare, anche un qual certo tratto volgare, non innato nella sua natura, ma in quella del pubblico che abilmente serviva. Nei due cortometraggi su Goya il film sull'arte emmeriano appariva cambiato: l'occhio che si incuneava nell'opera pittorica pareva cedere alle suggestioni più immediate di un "tour d'horizon" sottolineato dalla chitarra di Segovia. Poi era la volta dei documentari su Hogarth: racconti di racconti. Infine il *Leonardo*. Forse *Leonardo* avrebbe chiarito l'interrogativo critico che cominciava a pesare sul nome di Luciano Emmer. Il film, invero, era accolto alla Mostra di Venezia col maggior favore; anzi il primo premio del documentario andava proprio al *Leonardo*. Motivo sufficiente per ristabilire su autentiche e solide basi la validità del regista, per quanto sempre in rapporto con le eccelse opere d'arte nelle quali aveva trovato facili motivi narrativi, ritmi connotati da riproporre in una nuova lettura, eseguita con la "camera"? Non è questo il nostro parere. *Leonardo* non chiarisce niente del problema che ci siamo posti, per quanto il film lasci — a momenti — quasi senza fiato lo spettatore per la bravura con cui certe sequenze presentano l'opera del maestro da Vinci. Il *Leonardo*, nella ineguaglianza in cui si presenta, non può permettere al critico un giudizio che non si addenti nell'ingranaggio del meccanismo cinematografico che ha dato vita a questo come a tanti altri film del genere. Il paesaggismo della parte iniziale ha tagli e movimenti dosati, ma che aprono senza sufficienza alla personalità del geniale toscano, anche se il commento sostiene l'introduzione illustrando ciò che l'immagine non potrebbe. La sequenza finale sulle riproduzioni di quadri è viziata da una approssimazione molto più sbrigativa dei cortometraggi su Goya (cui è preferibile la logica lucida dei *Disastri della guerra* di Kast) e aggravata, indubbiamente, dalla cattiva

**Ma questo cortometraggio non chiarisce l'interrogativo che da tempo grava sul discusso valore del giovane regista**

stampo, che diminuisce i valori del gevacolor. La sorpresa, la genialità, il prodigio, arriverei a dire, del film, è nelle approfondite sequenze centrali, dove si studiano i disegni di Leonardo. Siamo — per la tecnica usata, che ricostituisce la genesi grafica degli appunti — in un regno quasi favoloso, "du trucage à la féerie", si direbbe riprendendo una espressione usata da Pierre Michaut nella *Cinématographie Française*. Ma è, questo, un regno di Emmer, o del realizzatore tecnico di tali sequenze, Arcady, profondo, ingegnoso artigiano della fotografia, i cui meriti erano apparsi anche in

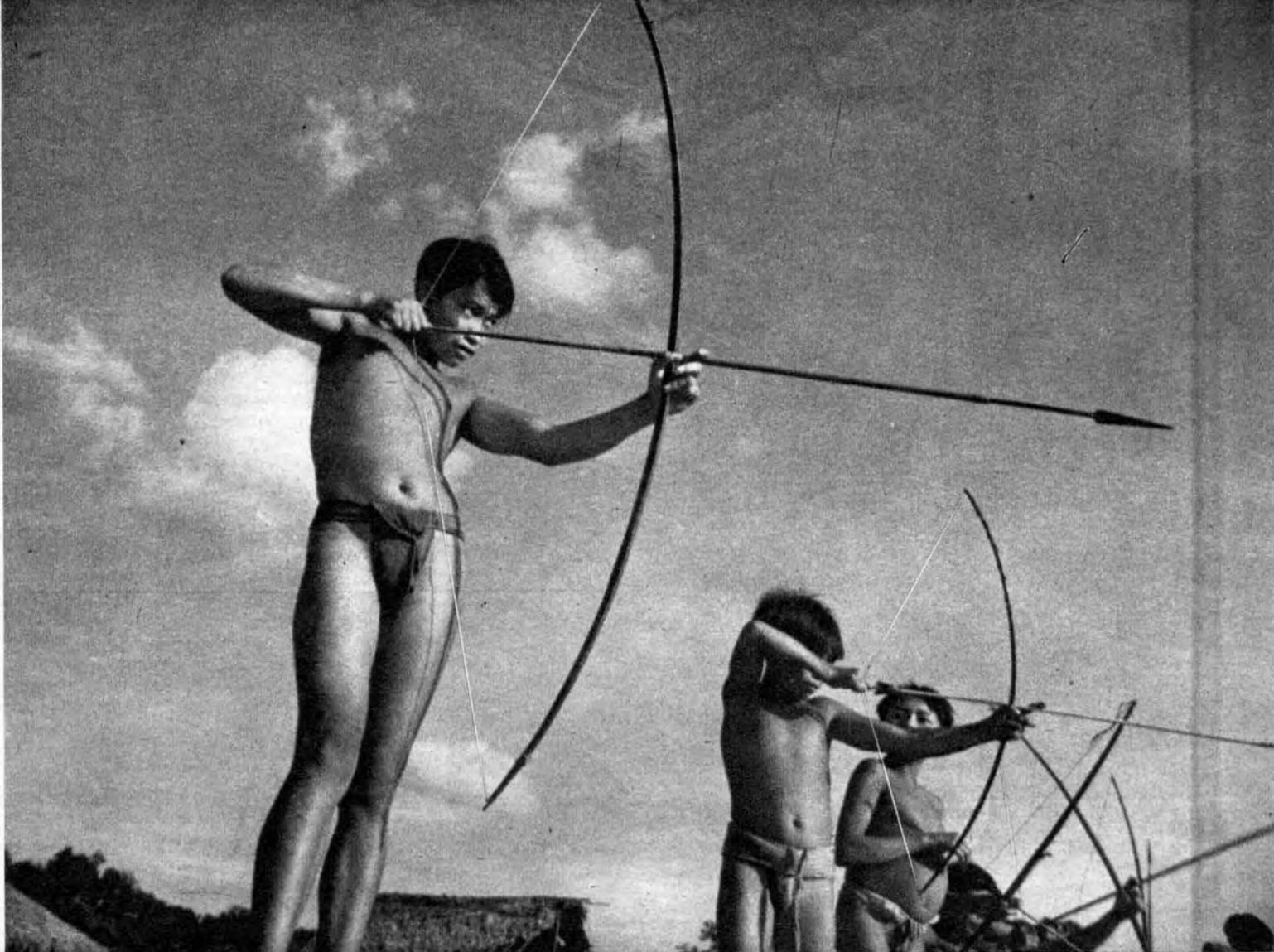


Venezia 1952. Festival del film scientifico e del documentario sull'arte. Da *Il fiume nero* di Umberto Bolzi. Presentato dall'Olanda, questo film ha come soggetto le miniere di carbone.

altri documentari francesi sull'arte, e soprattutto in *Je sème à tout vent* di Pierre Kast, precedente al *Leonardo*, e dedicato al dizionario Larousse, dove è usata la stessa tecnica di ripresa, dove si riconoscono gli stessi trucchi? E' una domanda cui si potrà forse meglio rispondere all'uscita della edizione francese dello stesso film, annunciato, mi sembra, come realizzazione tecnica di Arcady e supervisione di Luciano Emmer. Intanto, poiché il *Leonardo* è stato premiato, non ingiustamente, per quella sorpren-

dente interpretazione del disegno leonardesco, non per la insufficiente introduzione biografica e per la brutta chiusa del film, se Arcady l'ha attuata, ricostruendo con pazienza l'itinerario degli studi e delle intuizioni di Leonardo, ad Arcady dovremo attribuirne il vero merito.

Alla mostra veneziana del documentario lo svedese Arne Sucksdorff era passato lo scorso anno inosservato, nonostante il pezzo eccellente presentato. Il suo recente *Vinden och floden* (« Il vento e il fiume »), girato nel Cachemir, approfondita evocazione del paesaggio indiano, agile di un montaggio calcolato e giustapposto, anche se qualche immagine è viziata d'estetismo, ha restituito al Sucksdorff una affermazione che già gli apparteneva. *Cité du midi*, al nostro gusto, è apparso uno dei più suggestivi proiettati alla Mostra. Come Toulouse-Lautrec, Jacques Baratier si è ispirato alla « repetition », nella palestra sita in un angolo di Montmartre, di atleti, acrobati, giocolieri: documentario di atmosfera, presentato da Michel Simon, un antico frequentatore dello Studio Rainat, ritmato da una musica da circo, campionario di tipi, di virtuosità, di rischi, con gli *Chocolat*, le *Gouloues*, le « clownesses » dei nostri giorni. Vicino a questo gusto, ma assai meno efficace, anche perché peggio montato, il *Saint Germain de Près* di Pagliero, esibizione di esistenzialisti veri o falsi, attorno alla sfinge della canzone francese moderna, Juliette Greco, ed ai gesticolanti Frères Jacques. Del francese Pierre Zimmer è stato proiettato il *Vezelay*, di



Venezia 1952. Festival del film scientifico e del documentario sull'arte. Sopra: da *El Dorado* di John Alderson, recente prodotto della scuola inglese. Sotto: da *Vinden och floden* (« Il vento e il fiume ») dello svedese Arne Sucksdorff e che descrive alcuni aspetti caratteristici dell'India.





Venezia 1952. Festival del film scientifico e del documentario sull'arte. Sopra: da *Ocean Terminal* di J. B. Holmes. Sotto: da *A Man on Trial* di John Spencer. Questi due film sono inglesi.



*Mantide religiosa*. Guido Guerrasio era presente con *Gamba di legno*, sentimentale necrologio di un vecchio trenino milanese, e con *Cavallina storna*, una interpretazione del mondo e della poesia pascoliana cui non si rimprovera che una « bionda fanciulla » dai capelli neri. Michele Gandin ha

inviato alla Mostra tre documentari in Gevacolor. Nessuno di essi premiato, ma ricchi tutti e tre di autentici valori: critici nel *Codice 1474*, che già avevamo apprezzato alla Mostra di Pisa, dove conquistò una brillante affermazione e nel quale il « primo piano luminoso », ottenuto mediante un

mascherino, denota lo scrupolo continuo del regista di risolvere i problemi tecnici che gli si presentano con personali soluzioni, frutto di studio e di ricerca; cromatici in *Isola dei colori*, che nasce tutto in funzione del colore, e fa veleggiare la « zattera carica di fiori » di Procida in un regno che appartiene tutto a una sorta di « pittura mediante la macchina da presa » (non a caso è collaboratore per il testo Toti Scialoja); di elegante saggismo in *Intermezzo alla Scala*, dove il documentario storico è offerto in una piccola « festa del teatro », dalle maschere classiche ai comici dell'arte, dalle sacre rappresentazioni al melodramma che alla « Scala » ha raggiunto le sue più alte espressioni.

I film tecnici hanno offerto al realismo del documentario motivi di puro lirismo: che ritroviamo in *Uomini della notte* di Henri Fabiani, dedicato ai minatori della Lorena; in *Fiume nero* di Umberto Bolzi, olandese, sulle miniere del carbone; in *Fabbriche sul Reno* di Otto Martini e Karl Gschrey; in *Vita giornaliera dei ferrovieri*, giapponese, di Hideo Sekigawa, la cui vena poetica è appesantita dalla eccessiva lunghezza e ripetizione dei temi; in *Rame del Katanga* di Gerard De Boe, l'infaticabile « malato d'Africa », che continua con passione a inviare documenti di vita dal Congo Belga. Mancato, invece, è il tentativo di Brunello Rondi di vedere poeticamente il lavoro degli *Impiegati*: mal servite, le immagini succose del Craveri, da un commento di errata ispirazione, ed accompagnato da un « coro » inopportuno. Il « castello » kafkiano, che questo documentario avrebbe voluto evocare, è rimasto nei tristi corridoi di un ministero romano? *Rig 20* (« Sonda n. 20 »), cronaca di un incendio di pozzi di petrolio, ripreso in Persia da Martin Wilson con grande abnegazione e col pericolo che per l'immenso calore la pellicola prendesse fuoco (il Wilson girava protetto da una doccia d'acqua), e *Terre Adelle* di Mario Marret. « reportage » dai mari australi, sono cortometraggi di attualità da ricordare per le fatiche umane che documentano. Con *Rig 20* gli inglesi hanno presentato anche *A man on Trial* (« Un uomo sotto processo ») di John Spencer, chiara esposizione dei criteri adottati dalla giustizia inglese (in cui anche l'arrestato riceve la medesima protezione contro l'ingiustizia che è concessa ad ogni altro cittadino); *La gloria di Vermeer*, un technicolor di Jean Oser sul mondo luminoso del poco noto pittore olandese; *Journey into History* (« Viaggio nella storia ») prodotto da Anstey e realizzato da Alexander Shaw e John Taylor, che è un convincente invito al viaggio, alla storia, alla visita dei musei inglesi; e infine *El Dorado* di John Alderson, uno dei nuovi documentaristi della scuola inglese. *El Dorado*, che è girato nella guiana britannica, presenta tratti eccellenti, ispirandosi, sulla linea di Flaherty, alla natura.

Duecento i documentari presentati a Venezia: la marca italiana contenuta; salvaguardato il carattere e il prestigio internazionale della rassegna a scapito di qualche significativa opera dei nostri documentaristi. Ma non possiamo eccessivamente lagnarcene poiché non lesinammo, lo scorso anno, le nostre critiche per i quattordici o diciotto cortometraggi nazionali « vincenti ».

MARIO VERDONE

# QUATTRO REGISTI IN TRE RISPOSTE

## ERICH VON STROHEIM

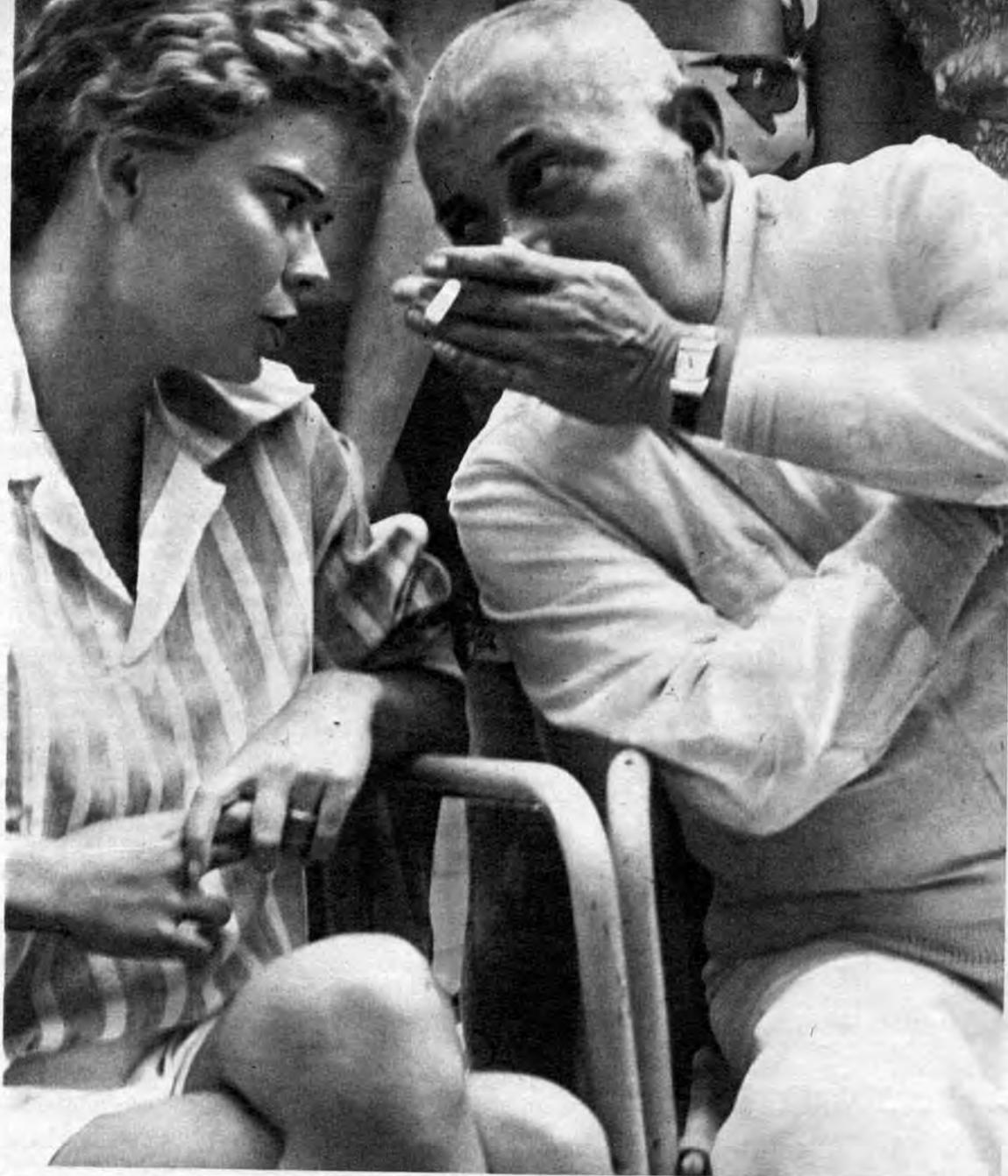
— A Venezia per il Festival?  
— No. Non voglio vedere né attori, né produttori, né registi, né film. Sono qui in vacanza con mia moglie.

— Non interverrete dunque alle proiezioni del Lido? Nessun lavoro vi incuriosisce?

— Uno solo: Europa '51 di Rossellini. Conosco quasi tutti i suoi film, lo giudico il miglior regista italiano. E sono soprattutto solidale con lui di fronte alle canagliate che gli hanno fatto, gli fanno e gli faranno in America. La canea che si è scatenata contro Rossellini è indegna. Tutti gli europei dovrebbero pensarla come me.

— Farete dei film in Europa?

— E' possibile, non facile. Vorrei essere produttore e regista ad un tempo. Ma è arduo trovare chi vi dia dei capitali «a boîte fermée» e non pretenda di ingerirsi minuziosamente nella gestione. Io chiedo dei quattrini e dò un film. E' il mio principio. Chi mi dà i quattrini, aspetti il film e non apra bocca mentre io lavoro.



Erich von Stroheim con la figlia di Gloria Swanson, Michelle. Il grande attore-regista ha dichiarato: «Chiedo quattrini e offro un film. Chi mi dà i quattrini, aspetti il film e non apra bocca mentre lavoro».

Rene Clément e Brigitte Fossey, l'interprete principale di *Jeux interdits*. «Per me i bambini sullo schermo», ha sottolineato Clément, «rappresentano una sofferenza morale; ma essi mi servivano per un messaggio».



## RENE' CLEMENT

— Come ha ottenuto un così sorprendente rendimento dai suoi due piccoli protagonisti di *Jeux interdits*?

— E' una lunga storia. La realizzazione del film (già a punto come soggetto da mesi) dipendeva in primo luogo dal fatto di scovare i due interpreti. Premetto che per me i bambini sullo schermo rappresentano sempre, direi, una sofferenza morale: servirsene pare un lenocinio. Ma dovevo passar sopra a tutto perché i due piccini erano ragione di vita o di morte del mio lavoro. La ricerca fu lunga e difficile. Vidi e interrogai più di mille ragazzini. Stavo per abbandonare, scoraggiato, l'impresa, allorché, in una colonia scolastica non lontano da Parigi, scoprii l'undicenne Georges Pouljouly. Cominciai a farlo lavorare. Non lo ritenevo ideale, da principio. Poi vennero a poco a poco i risultati con una concretezza assoluta. Pochi giorni dopo aver scovato Georges, mi presentarono a Cannes, ove si trovava ai bagni con la mam-



Filippo Sacchi parla con Pagliero. «E' dall'Italia», ha affermato il regista, «che il film europeo deve aspettarsi i più grandi risultati».

ma, la piccola Brigitte Fossey, che aveva allora cinque anni (adesso ne ha sei e inizierà la prima elementare dalle suore di N.S. degli Angioli a Tourcoing). L'aspetto e le qualità estrinseche di percezione e di espressione della bimbetta mi apparvero invece subito e pre-

si senz'altro a farla lavorare.

— «Lavorare»? Come?  
— Brigitte ebbe un improvviso affetto per me. Passavo con lei le giornate, portandola sempre appresso, raccontandole fiabe e storielle buffe, divertendola e impressionandola per constatarne le reazio-

René Clair e André Cayatte sulla spiaggia dell'Excelsior. Clair ha definito, così il suo divertentissimo Les belles de nuit: «Commedia musicale di Pascal e Casanova adattata per lo schermo da René Clair».



ni. Il « lavoro » consisteva nell'assuefarla ad aggirarsi con naturalezza davanti alla macchina da presa, da sola e con gli altri protagonisti, specie col piccolo Georges. Cominciai prestissimo le riprese. Essa non era in grado, certo, di entrare nel personaggio: la preparavo prima di girare. Era più facile ottenere da lei buon rendimento nelle scene serene di gioco. Quelle drammatiche furono uno scoglio duro. Dovetti trattarla aspramente, allontanarla da me, far la voce grossa. Il suo visino assunse allora quell'espressione accorata, spaurita, piena di mestizia che avete visto. Ma non sto a narrare di quale difficoltà fu il montaggio, appunto per far scomparire, annullare ogni più lontano sospetto di artificio e di preparazione nel « gioco » dei due bambini.

— E ora quale film prepara?

— Non me ne chiedo né il titolo né l'argomento. Delle idee ti girano in testa e ad un tratto maturano. Per mettere a punto un soggetto mi occorrono mesi e mesi.

#### MARCELLO PAGLIERO

— Sartre ha visto la tua P... respectueuse? Che ne ha detto?

— Mi è parso molto soddisfatto. Dovevo girare invece della P..., il suo lavoro Huis clos, ma per difficoltà col produttore la cosa non ebbe seguito. Fin da allora era stato proprio Sartre a fare il mio nome come regista. Egli ha visto quindi di molto buon occhio la mia direzione del nuovo film.

— Qual è il tuo precedente lavoro che giudichi di maggior rilievo?

— Un homme marche dans la ville che presentai a Cannes due anni or sono. Quel film nacque sotto cattiva stella. Apparve in un momento di gravi torbidi politici, fu ingiustamente boicottato e in seguito archiviato. Rintraccerò la copia che è a Roma da due

anni, in attesa non si sa di che cosa. Voglio far vedere questo film ai noleggiatori, doppiarlo, rimetterlo in circolazione.

— Rimarrai in Italia?

— Definitivamente. Voglio lavorare nel mio paese. E' il primo del continente in fatto di cinema. E' dall'Italia che il film europeo deve aspettarsi i più grandi risultati.

#### RENE' CLAIR

— Come vi è venuta l'idea di *Belles de nuit*?

— Esiste un pensiero di Pascal: « Se sognassimo tutte le notti la stessa cosa, ci impressionerebbe tanto quanto gli oggetti che vediamo ogni giorno. E se un artigiano fosse sicuro di sognare tutte le notti, durante dodici ore, che è re, credo che sarebbe altrettanto felice quanto un re che sognasse ogni notte, per dodici ore, di essere un artigiano ». Ecco l'essenza del film. Charensol mi ha scritto proprio ieri che nelle Memorie di Casanova il quale, prigioniero ai Piombi, sognava ogni notte di essere libero e viveva nel sogno avventure ed amori, esiste una riflessione all'incirca analoga. Potrei sottotitolare il mio film: « Commedia musicale di Biagio Pascal e Giacomo Casanova adattata per lo schermo da René Clair ».

— Siete stato l'anno scorso in America. Che cosa pensano laggiù del film europeo?

— Il pubblico si divide in due categorie. La grande massa che va al cinema due o tre volte la settimana per abitudine, attratta da simpatia verso i « divi », dei quali conosce vita e miracoli. Questa massa ignora il cinema europeo. E' essa che alimenta la produzione media e commerciale di Hollywood, produzione spesso duramente stroncata dalla critica che negli Stati Uniti è abbastanza severa e con idee sufficientemente sicure. Oltre a questa maggioranza vi è una minoranza che frequenta delle piccole sale di eccezione, ove appunto sono programmati i film europei. Gli spettatori di queste sale (che erano, ad esempio, a New York 35 prima della guerra e sono oggi più di 300) seguono le critiche di quotidiani e riviste che elogiano o demoliscono un lavoro. Le silence est d'or, che ebbe una recensione sfavorevole, non restò su una settimana; *La beauté du diable*, film sul quale non contavo, in seguito a una favorevole critica, tenne il cartellone per più di sei mesi. I produttori europei dovrebbero esplicitare un'azione comune per incrementare l'apertura di nuove piccole sale e richiamare sempre maggior pubblico americano alla visione dei film europei, ora che il momento pare fra i più favorevoli.

— E ora che cosa farete?

— Ahimè, un altro film. Alla mia età è difficile avviarsi ad un altro mestiere.

ANGELO NIZZA

SE TUTTI o quasi si trovano relativamente d'accordo nel riconoscere che gli spettacoli offerti ai ragazzi e ai giovani nelle normali sale cinematografiche (anche quelle parrocchiali) non sono certamente i più adatti e i più utili, assai si complicano le cose allorché si vuol passare a proporre quali debbano essere le caratteristiche di questi spettacoli cinematografici particolarmente intesi e adatti per bambini. Si tratta di sapere quanta parte si debba dare alle avventure che più divertono e appassionano i ragazzi, quanta debbano avere elementi educativi o addirittura didattici; è per il diverso predominare di questo o quell'elemento che vediamo differenziarsi e disputarsi le varie concezioni in materia: concezioni che non escono dai limiti di tentativi in questo o quel lato insoddisfacenti finché non si finisce col constatare che caratteristica fondamentale dei film per ragazzi dev'essere quella medesima ricchezza di umanità e di vitalità quella medesima preoccupazione per i motivi che toccano più da vicino i ragazzi, che con maggiore urgenza si presentano nella vita di tutti i giorni, — e che possono naturalmente essere trattati anche facendo il più ampio ricordo alla fantasia e alla fiaba — che ha sempre informato le opere migliori del cinema; quando si riconosce cioè che il film per ragazzi dev'essere impostato e realizzato come un film normale in cui semplicemente il regista e l'autore debbono avere una speciale sensibilità che renda le loro storie e le loro immagini particolarmente comprensibili e gradevoli per i ragazzi. Allora possono nascere anche i capolavori come film per bambini; e saranno film che, intesi per un pubblico particolare, avranno un appello universale, interessando e divertendo il pubbli-



## FESTIVAL DEL FILM PER RAGAZZI

# UNA COMPETIZIONE SENZA VINCITORE

co più vasto. E' comunque evidente che questo genere di spettacolo sta ancora muovendo i suoi primi passi nel mondo, benché da quasi vent'anni ormai si realizzino nell'Unione sovietica film per ragazzi e che da otto anni l'industria inglese abbia dedicato un notevole interesse e non poco denaro a questa attività. Preziosa perciò ci appare l'occasione che Venezia offre ogni anno di fare il punto su quanto viene prodotto in questo campo almeno in una certa parte del mondo. E interessanti sono le risposte che ai vari quesiti susposti sanno dare le varie nazioni, i diversi esperimenti che vengono tentati, le pur rare riuscite che si possono registrare.

Al IV Festival internazionale del film per ragazzi, svoltosi dall'8 al 18 agosto al Palazzo del cinema al Lido, son stati proiettati 50 film di lungo e cortometraggio, presentati da undici diverse nazioni, distinti in due grandi ripartizioni per "carattere ricreativo" e per "carattere didattico", suddivise a loro volta in tre categorie: categoria A, per bambini fino ai 7 anni; cate-

**Spiccatissimo è stato lo scontro delle diverse "scuole" nazionali: scuola americana contro scuola danese, scuola tedesca contro scuola inglese, esperimento norvegese contro esperimento jugoslavo. Sarebbe difficile dire chi abbia avuto la meglio**

goria B, per fanciulli dai 7 agli 11 anni; e categoria C, per ragazzi dagli 11 ai 15 anni: comprendendo film a soggetto e documentari, a colori e in bianco e nero, a formato normale e ridotto, a disegni animati e a marionette, e persino muti. Spiccatissimo è stato lo scontro delle diverse scuole nazionali presentatesi con caratteristiche e indirizzo ben precisi e differenziati: scuola americana contro scuola danese, scuola tedesca contro scuola inglese, esperimento norvegese contro esperimento jugoslavo. Sarebbe difficile dire chi in questo

scontro abbia avuto la meglio; soprattutto se si considerano i premi che, moltiplicati dal gran numero di categorie e da altri premi supplementari, si può dire siano toccati a quasi tutti i film che avessero un anche minimo interesse. A nostro avviso però si sono imposti su tutti gli altri il piccolo Frikk, quale opera più felicemente equilibrata e gradevole, e il programma danese per il suo valore di esempio e di esperimento. Mentre i grandi sconfitti ci appaiono la produzione americana e quella inglese. Quest'anno, proprio a favore degli Stati Uniti in cui, si sa, non esiste una produzione specializzata e qualificata in questo campo, erano stati ammessi dal nuovo regolamento anche film non appositamente prodotti per ragazzi ma che destinati a un pubblico normale, per certe determinate caratteristiche, si dimostrassero particolarmente adatti anche a un pubblico giovanile: modifica questa del regolamento che appare subito piuttosto pericolosa e assai poco convincente in quanto, se è vero che un film per ragazzi veramente bello può essere un ottimo spettacolo anche per adul-

li, non è certo vero il contrario; e il film normale, anche adatto ai ragazzi, par sempre nascondere una speculazione di carattere commerciale. Gli Stati Uniti non hanno naturalmente esitato a cercare la grossa affermazione, accettando l'invito a presentare un film di Hollywood, Room for One More («C'è posto per tutti») con "divi" come Cary Grant e Betsy Drake, diretto da un regista commerciale per eccellenza come Norman Taurog, di cui ricordiamo anche altri film cosiddetti "adatti per bambini", quali La città dei ragazzi, ecc. In definitiva, un film mieloso e lacrimoso per adulti a cui piacciono i bambini, facili a intenerirsi ai casi sfortunati d'una bimba cacciata di casa e d'un ragazzino vittima della poliomielite, entrambi dal carattere assai difficile, che trovano però una felicissima sistemazione, essendo alla fine adottati da una simpatica coppia filantropica di sposini. — impersonata dai suddetti Cary Grant e Betsy Drake. — i quali non contenti dei fastidi che danno loro i tre marmocchi che già hanno, si accollano anche l'educazione di questi figli adottivi, trovando in tale attività le maggiori soddisfazioni. Nobilissimo film, negli intenti, che tocca, assai più superficialmente però di quel che dà a vedere, l'importante problema delle adozioni; assai meno soddisfacente nella realizzazione che cede con soddisfazione al gusto di strappare la facile risata d'un bambino o la pronta commossa lacrimetta dell'adulto. E' un film per grandi che tratta di bambini; e questi saranno quindi solo in parte soddisfatti da un'opera che affronta un problema a loro estraneo e non si sforza mai di guardare il mondo coi loro occhi, dal loro punto di vista. Degli altri film della assai numerosa selezione presentata dagli Stati Uniti si può ricordare al massimo The River of no Return («Il fiume senza ritorno») che non è un film per bambini, ma che documenta l'appassionante impresa compiuta da un gruppo di uomini che su una speciale imbarcazione discesero i flutti tumultuosi del fiume Salmon attraverso le Montagne Rocciose, superandone le numerose rapide, fino al suo quietarsi nell'Oceano Pacifico. Tutti gli altri invece non sono che cortometraggi spiccatamente didattici e moralistici, che alla nostra mentalità appaiono volta a volta ingenui, a volta pesanti, a volta totalmente inadatti. D'un certo interesse è Life Along the Waterways («Vita sulle acque») e Spring comes to a Pond («La primavera arriva a uno stagno») discreti documentari sulla vita degli animali. Assolutamente ridicoli invece ci sembrano quei filmetti che vogliono insegnare ai ragazzi come costruire capanne per gli uccelli in inverno, o metterli in guardia contro il pericolo d'attraversare i binari della ferrovia, o edificarli sui benefici derivanti dal lavarsi con cura e infine esaltare l'importanza dell'aviazione degli Stati Uniti.

Di fronte a questa produzione — che si fonda da una parte sull'obbedienza alle ferree regole commerciali hollywoodiane e dall'altra su un'assai discutibile iniziativa privata e quasi dilettantesca di associazioni e vari organismi che si occupano dei ragazzi, — è evidente la superiorità della produzione specializzata della Gran Bretagna. Sorto nel 1944, il Children's Entertainment Films trasformatosi nel 1951 nella

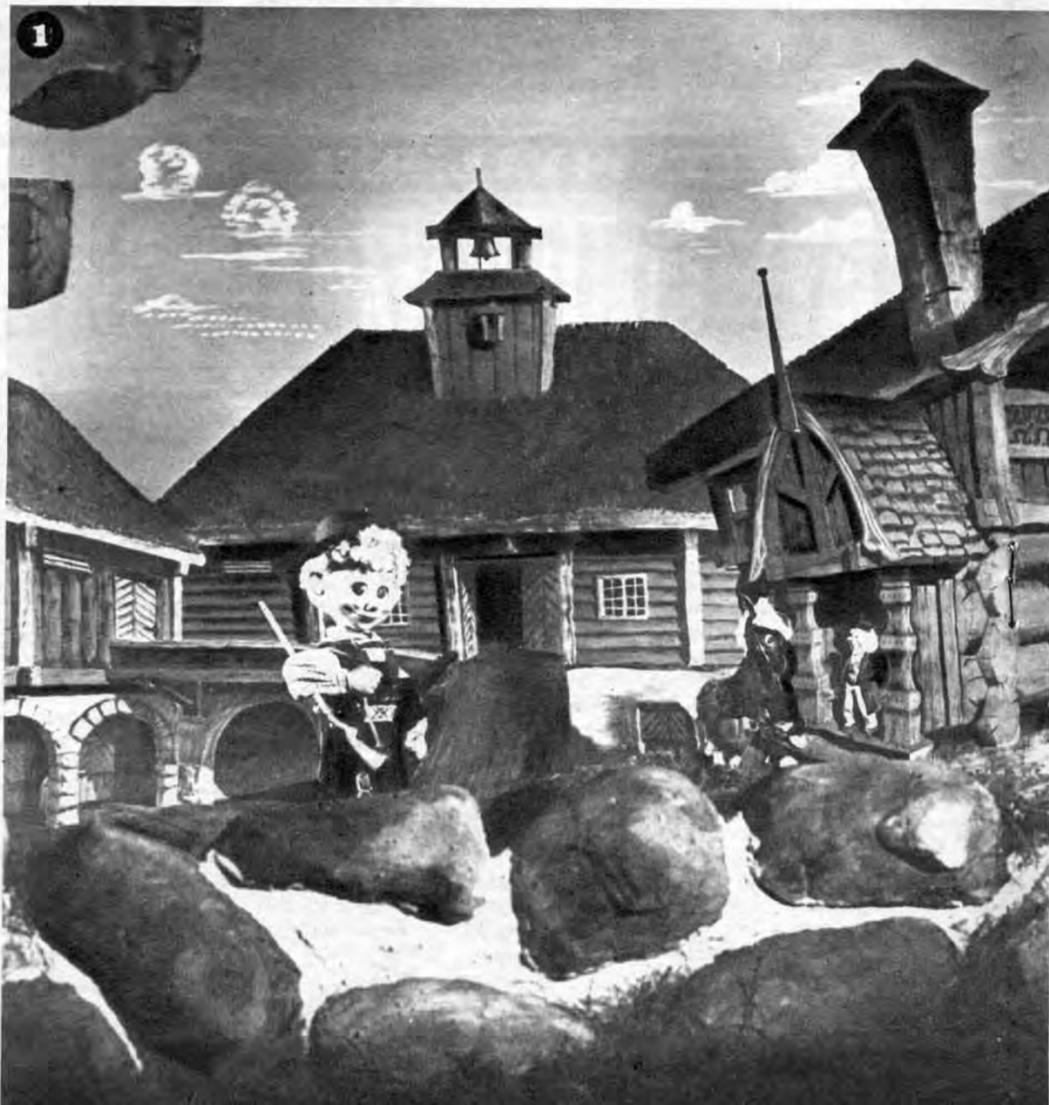
Children's Film Foundation, in seguito alla crisi del cinema inglese, è divenuto ormai un organismo di tale esperienza e prestigio che può fornire un notevole numero di film tecnicamente d'alta qualità. A Venezia abbiamo visto un programma completo comprendente The Stolen Plans («I piani rubati») il film a soggetto Our Magazine n. 2 («Il nostro giornale n. 2»), cineattualità per ragazzi, e A Visit to the Farne Islands («Visita alle isole Farne»), cortometraggio sulla vita degli uccelli; e infine un film storico John of the Fair («John, il ragazzo della fiera»). Vale forse la pena di riassumere brevemente il soggetto dei due film a lungometraggio. The Stolen Plans narra le avventure di due ragazzini, fratello e sorella, alle prese con una banda di spie che cerca d'impadronirsi, ricorrendo a ogni mezzo, dei piani di un nuovo aereo. I piccoli protagonisti, non contenti d'aver recuperato, insieme all'inventore, i preziosi piani, si mettono alle calcagna delle spie e, dopo un complesso e movimentato inseguimento, riescono ad assicurare l'intera banda alla custodia sicura della polizia. John of the Fair racconta invece, ambientata al principio del secolo XIX, nel periodo della reggenza, la storia di un ragazzo che uno zio maligno vorrebbe privare del titolo nobiliare e del patrimonio; a tale scopo, ha provveduto ad affidarlo sin dalla più tenera età a un ciarlatano di fiera che lo fa passare per proprio figlio. Ma poi il ragazzo viene a saperne la verità e, benché lo zio faccia di tutto per eliminarlo, riesce, dopo molte

peripezie, ad affermare i suoi diritti e a smascherare gl'intrighi dello zio. Entrambi i film sono realizzati con grande abilità, rivelando un'ottima conoscenza dei gusti dei ragazzi: sarebbero bastati a provarli i grandi applausi e le grida di soddisfazione che hanno accompagnato le proiezioni, soprattutto quella di The Stolen Plans, e la generale eccitazione diffusa nella sala ancora dopo la fine. Ma è proprio questo che noi vogliamo ottenere coi film per ragazzi? Il risultato di uno spettacolo ricreativo dev'essere quello di eccitare i ragazzi con l'emozionante racconto, per lo meno improbabile se non assurdo, di misteriose avventure di spionaggio? Di far loro credere che le strade siano popolate di agenti nemici che bisogna sorprendere e consegnare alla polizia? Sono queste veramente le tipiche condizioni della società in cui vivono i ragazzi? Ci sono davvero tante spie per le strade? Non si potrebbero proporre all'ammirazione dei piccoli spettatori eroi più veri e più utili? Per quel che riguarda John of the Fair, i dubbi sul valore educativo indiretto della storia non sono minori. Se è vero infatti che il film offre un quadro storicamente interessante dell'ambiente delle fiere inglesi del secolo XVIII e XIX, non si può dire che l'argomento trattato sia molto convincente e raccomandabile. La storia del ragazzo povero che scopre a un certo punto d'essere invece nobile e ricco, con tutto il problema di diritti ereditari che comporta, non ci sembra certamente molto attuale, viva per i giovani; e piuttosto anacronistiche e non

molto istruttive ci appaiono le avventure di cui è intessuta, dominate dall'avidità, e piene di inganni. E' evidente che non basta saper inserire qua e là, al punto giusto, una fuga, un inseguimento, una lotta che mandano in visibilo il pubblico ma che non sono giustificate da una generale impostazione del film e possono finire addirittura col diventare spettacoli di violenza fin a se stessi, proprio come quelli che si deplorano nei film normali, non adatti ai ragazzi.

Di fronte a questa concezione inglese che, nonostante l'esperienza di cui ha potuto far tesoro, ci pare sempre meno soddisfacente, e a quella americana, di cui abbiamo indicato limiti e difetti, si sono rivelate piene d'interesse le diverse concezioni, forse più modeste ma certo più feconde, che hanno guidato la realizzazione dei film danesi e del film norvegese. La Danimarca ha presentato un intero programma composto di tre documentari e di un film a soggetto in tre rulli, tutte pellicole a passo ridotto e mute. Nulla di eccezionale nei documentari: discreto quello sugli uccelli tuffatori, molto accurato ma un po' pesante; divertente quello sugli orsi allo Zoo; abbastanza

Festival del film per ragazzi. 1) Da Veslefrikk med fela («Il piccolo Frikk») di Ivo Caprino (Norvegia). 2) Da John of the Fair («John, il ragazzo della fiera») presentato dalla Gran Bretagna. 3) Da Elddonet («L'acciarino magico»), interessante film a colori con marionette; produzione svedese.



noioso invece quello sul faro. Di notevole interesse invece, nonostante i difetti e le riserve che si possono fare, il film *Min far har penge* (« Mio padre è ricco »), realizzato da *Holger Jensen*. Narra la storia di una ragazzina ricca e viziosa che va in campagna presso una modesta famiglia di ceramisti di cui fa parte un bambino e una bambina, semplici e simpatici. Benché questi cerchino di fare del loro meglio per rendersi amica la giovane ospite, la ragazzina ricca, con le sue arie presuntuose da gran dama, pensa solo alla sua bellezza ed eleganza e si urta con i compagni. Questi allora la sottopongono a una serie di dispetti che non migliorano certo le relazioni reciproche. La ragazza combina un sacco di guai, ma finalmente capisce l'errore della sua posizione, si rende conto che non basta dire e pensare « mio padre è ricco », e che la ricchezza più grande è invece la vera amicizia che può stringere coi bravi ragazzi di cui è ospite. Forse l'intenzione moralistica, troppo spesso evidente, può dare fastidio ai ragazzi; ma non mancano le scene capaci di divertire e interessare; e del resto l'attenzione e la partecipazione con cui è stato seguito il film dimostrano una indubbia e sicura conoscenza del pubblico infantile da parte dell'autore. Il sonoro viene facilmente sostituito dalla lettura di un copione: buona parte della riuscita dello spettacolo dipende quindi da chi legge. È comunque un esperimento assai interessante, che apre un'ampia prospettiva alla realizzazione di film per ragazzi con mezzi anche molto modesti purché affrontata con impegno e idee sane. Il successo del film è dovuto proprio al fatto che ha offerto una visione della vita di tutti i giorni, scegliendo come protagonisti ragazzi in cui chiunque del pubblico si può riconoscere; ed evitando gli scenari costosi e i trucchi complicati, ha ottenuto anche un risultato realistico che ne costituisce il pregio maggiore.

Non si può dire che *Veslefrikk med fela* (« Il piccolo Frikk »), realizzato da *Ivo Caprino*, rappresenti una scuola, come i film inglesi o il programma danese: ma è un riuscitissimo tentativo nel campo del film di marionette, in cui ha saputo mettere a frut-

to sia i progressi tecnici sia la scelta tematica dei precedenti del genere. *Veslefrikk med fela*, libera versione norvegese d'una fiaba popolare, narra, sul ritmo e lo scandirsi d'una canzoncina, come un biondo ragazzino dopo tre anni di lavoro duro e bestiale al servizio di un brigadiere, venga ricompensato con soli tre scudi. Ma il piccolo *Frikk* ha buon cuore e per via dà presto in elemosina la sua modesta somma a chi gli pare più miserabile e più stracciato di lui. La sua bontà viene ricompensata e il ragazzo può veder esauditi tre desideri: possedere un violino che faccia ballare chiunque lo ascolti, un fucile che colpisca qualsiasi cosa per quanto lontana, una virtù infine per cui nessuno potrà negargli la prima cosa che chiede. Tornato dal brigadiere malvagio, lo fa quindi ballare fino a ridurlo a mal partito e, quando poi questi per vendicarsi cerca di farlo condannare all'impiccagione, imbracciato ancora una volta il violino magico, si guadagna la vita e la libertà. *Veslefrikk med fela* riesce, dimostrando una grazia e una delicatezza davvero incantevoli, a raggiungere risultati paragonabili in parte a quelli dei film di marionette cecoslovacchi, di cui è evidente l'influenza: anche se non ne possiede tutta la ricchezza inventiva, la perfezione tecnica e l'alto livello culturale. È comunque un brillantissimo esempio di quanto si può fare seguendo la tradizione popolare nel campo della fiaba. Risultati assolutamente opposti sono stati raggiunti dai tedeschi coi loro film di marionette: bisogna però precisare che le marionette tedesche sono azionate dal basso; e dovrebbero essere ormai dimostrata l'incompatibilità esistente tra il cinema e le marionette azionate dal basso, che rendono necessaria una serie di quadri statici e noiosi. *Kasmer Reise um die Welt* (« Il viaggio di Kasper intorno al mondo »), realizzato con questo sistema, non è che una pesante e monotona serie d'inquadrature fisse da teatrino, senz'originalità e soprattutto, senza vita: le stesse maschere delle marionette sono sgradevoli. *Kasper gibt Vollgas* (« Kasper va a tutto vapore »), è invece un film didattico sull'automobile, in cui tre cortometraggi — uno sulle corse automobilistiche, un altro su una fabbrica d'automobili e un terzo sulle raffinerie di petrolio, tutti di-

scutibili, — vengono inquadrati in una storia di marionette: anche questo film, noioso e inefficace, convince poco. L'ultimo film tedesco, *Der kleine Muck*, (« Il piccolo Muck »), tratto dalla fiaba di *Wilhelm Hauff*, è invece interpretato da attori veri; ma la trasposizione sullo schermo della favola è senza fantasia e l'interesse viene diluito in uno svolgimento spesso statico e pesante, anche i trucchi sono realizzati in modo assai rudimentale e lasciano insoddisfatti i ragazzi abituati a ben altra perfezione; solo qualche piccola trovata riesce a interessare. Il film con marionette azionate dal basso hanno poi ancora dimostrato in modo esauriente d'essere inadatte al cinema, nel film svedese *Elddonet* (« L'acciarino magico ») tratto dalla celebre fiaba, a colori, e nel film italiano *Aladino e la lampada meravigliosa*, diretto da *Clark Asa* e *Guido Arton*, anch'esso a colori. Sono opere pesanti, in cui evidentemente il mezzo tecnico difettoso lega la fantasia e costringe a una lentezza affaticante. Migliori risultati sono stati ottenuti con le marionette azionate da fili, anche se non si può dire che sullo schermo siano convincenti. Due cortometraggi italiani, *I Piccoli di Podrecca* in « Circo » e *I Piccoli di Podrecca* in « Musichall » sono significativi al riguardo: sullo schermo i numeri di questi bellissimi burattini conservano solo un pallido ricordo dell'indiscutibile fascino che hanno a teatro. Restano ancora da esaminare due film a lungometraggio, uno jugoslavo e uno italiano, che abbiamo lasciato per ultimo per dovere d'ospitalità. *Keketz*, diretto da *Joze Gale* e tratto da un racconto di *Vandot*, narra le avventure di *Keketz*, ragazzino di montagna, che affronta un malvagio uomo della foresta, *Bedanec*, e con l'astuzia riesce a cacciarlo dalla regione. Pregi del film sono di presentare ampi e gradevoli panorami di montagna, di narrare con una certa vivacità una storia che si svolge all'aria aperta, e di esaltare il coraggio e l'intelligenza del ragazzino.

Neanche *Gli angeli del quartiere* diretto da *Borghesio* si può dire l'ideale del film per ragazzi: è la storia, poco verosimile e non sempre istruttiva, di un gruppo di piccoli orfani di guerra che vivono nello scantinato d'un palazzo bombardato. Un bel giorno, scoprono dietro un muro un'enorme quantità di biglietti da mille che trovano difficoltà a spendere: attirano poi, con i loro acquisti eccessivi, gli sguardi interessati d'una banda di ladri; ma uno di questi, ravvedutosi grazie all'esempio di bontà dei ragazzi, riesce a difenderli dalla rapina ed essi possono compiere indisturbati le segrete opere di bene che li han fatti soprannominare « gli angeli del quartiere ». Si tratta, come si vede, d'una morale appiccicata e superficiale su una vicenda melodrammatica, in cui trova posto anche l'episodio sentimentale: un film che per voler essere adatto ai ragazzi, senza rinunciare alla possibilità d'entrare nel normale circuito di sfruttamento commerciale, finisce coll'essere né carne né pesce. Comunque, essendo in fondo uno dei primi tentativi del genere in Italia, dove, se anche tutti ne parlano, la situazione del film per ragazzi e tutt'altro che avviata verso una soluzione soddisfacente, possiamo soltanto augurarci che questo film sia un utile esempio che inviti a far meglio.

PAOLO GOBETTI

Festival del film per ragazzi. Da *The Stolen Plans* (« I piani rubati ») prodotto dal *Children's Film Foundation*, organismo che ha assunto un suo prestigio dopo la recente crisi del cinema inglese.



GIA MOLTI anni or sono scrivevo: « Un cinema surrealista non esiste così come lo intendono i surrealisti. Tutto il cinema è surrealismo: dal primo fotogramma, che la nostra coscienza non vede, fino ai risultati più complessi del montaggio e dell'opera d'arte. Se non è morto, il surrealismo dei letterati sta morendo. Per un prodigio, di cui è inutile illustrare l' "irrazionale magico", i surrealisti son passati vicino alla sola arte surrealista possibile, e hanno parlato d'altro ». Ora la breve Rassegna del film surrealista, che indubbiamente ha sottolineato il tono generale della XIII Mostra di Venezia, conferma quella nostra posizione. Fin quando non si avrà una precisa estetica dell'allegoria, il surrealismo vivrà sull'equivoco e sul prestigio del Parentino, di Giuseppe Arcimboldi e di Battista Bracelli. Fin quando il marchese de Sade non verrà svuotato dei suoi capricci erotici, i surrealisti fingeranno d'essere i suoi adoratori e continuatori. Fin quando Giorgio de Chirico non rivelerà l'equazione mentale dei suoi cavalli ellenici e delle sue prospettive abbandonate (che, a lume di



New York, 1948. Il regista Hans Richter riceve dal console italiano Nardi il premio vinto a Venezia nel 1947 con *Dreams That Money Can Buy* (« I sogni che il danaro può comperare »).

## RASSEGNA DEL CINEMA SURREALISTA

# UN'AVANGUARDIA CHE È RETROGUARDIA

*L'utilità della manifestazione risiede tutta nel fatto che essa riconferma la portata strettamente sperimentale e storica di una particolare tendenza da tempo conclusa e oggi assolutamente assurda*

recenti pentimenti, potrebbe essere solo un pretesto per "marcar visita" all'ospedale militare di Ferrara) l'arte surrealista continuerà i suoi esercizi accademici che giustificano l'oleografia con astuzie verbali. Fin quando non metteremo a punto una metafisica dei simulacri, tutti i film sul museo Grévin si spacceranno per surrealisti. Breton ha detto: « Non bisogna con-

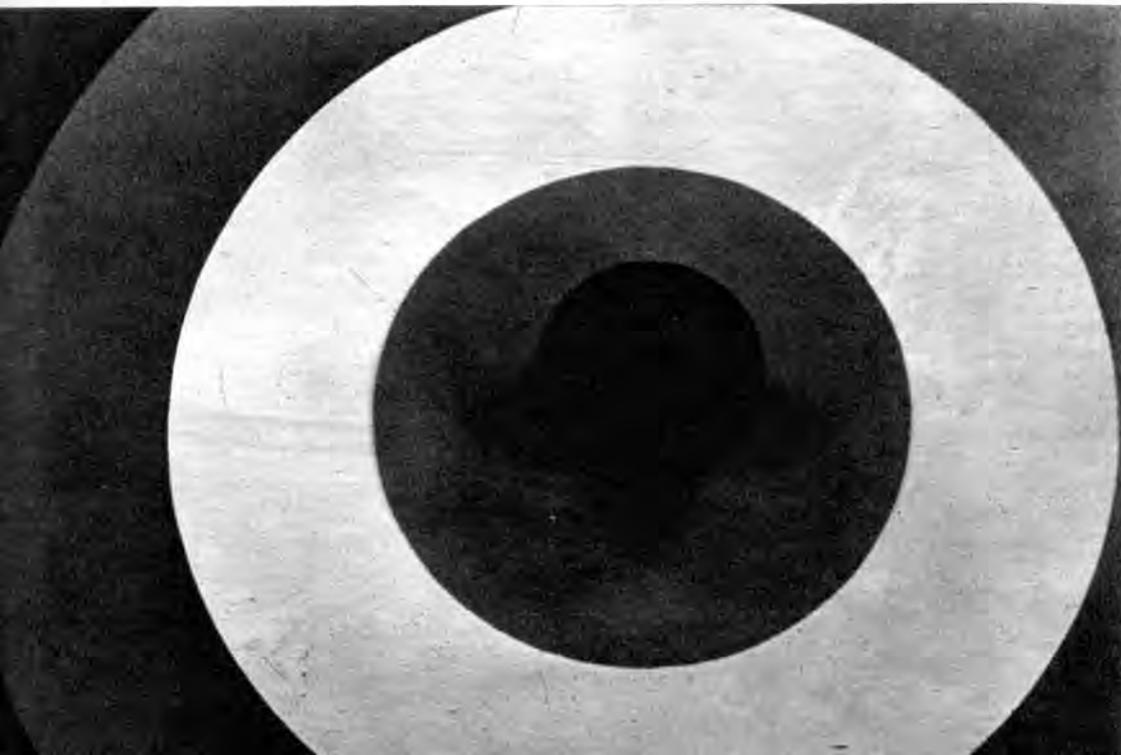
fondere i libri che si leggono in viaggio e i libri che fanno viaggiare ».

Il surrealismo ha sfondato qualche cancello aperto di stazione prendendo d'assalto i treni in partenza, preferendo quelli di lusso. Dov'è oggi il viaggio surrealista? Osservando i suoi giochi bizzarri e le sue trovate umoristiche, è facile trovare la chiave di ogni forma e di ogni

aberrazione plastica: la funzione A essendo determinata, cambiarla in B. In parole povere: la base d'un ferro da stiro che è liscia, essendo fatta per scivolare, renderla irta di chiodi. La forza di gravità, una delle forme più comuni della vita terrestre, Cocteau la capovolge in *Le sang d'un poète*. Il lettore può continuare ad applicare la formula e a capovolgere le funzioni degli oggetti, degli uomini, dei pensieri, delle immagini e della letteratura.

Nel 1942, con la Mostra internazionale del surrealismo a New York, il surrealismo conquistò l'America. Le vetrine diventarono piccoli musei surrealisti, la pubblicità diventò elucubrazione onirica, il cinema affidò i sogni su pellicola a Salvador Dali (tipo *Spellbound*) e il "music-hall" svestì le ballerine in un mondo alla Bosch. Dai "cadaveri squisiti" i surrealisti passavano ai successi mondani. Nel 1945, la metà dei surrealisti avrebbe accettato di far parte dell'"Académie française". Maurice Nadeau pubblicava una dottissima *Histoire du surréalisme* con cento pagine di note e un saggio iconografico. Nadeau non voleva certo fare il becchino, ma non riusciva a nascondere più a lungo le mufte che spuntavano sulle ali di pipistrello del surrealismo militante. Ma Nadeau non parlava del cinema "surrealista", salvo brevissime allusioni. Nel 1946 scoppiò una "bomba" che fece ridere tutti coloro che hanno ancora il gusto delle crisi intellettuali ed evitano il conformismo del silenzio. In

Da un film di Oskar Fischinger. Alla rassegna veneziana del cinema surrealista è apparsa una antologia che raccoglie, tra l'altro, frammenti tratti dalle opere di questo regista.



una lettera aperta indirizzata a Marcel Carné, regista di *Les enfants du Paradis* e collaboratore del surrealismo popolare di Prévert, il regista sovietico Sergei Yutkevich accusava la grande maggioranza dei surrealisti d'essere parenti della Gestapo hitleriana, e affermava che « tale rivoluzione immaginaria è stata spesso pagata coi marchi tedeschi ». Eluard, Picasso, André Masson, Aragon e lo stesso Jean Paulhan impallidirono, ma tacquero. Prévert e Giacometti negarono semplicemente questa famosa lettera. Gli altri, più o meno neutri, la pubblicarono con tagli guardinghi. Ma non è l'accennata "bomba" che ha fatto traboccare il vaso già pieno. Né il magnifico Festival del film poetico e sperimentale organizzato da Ledoux a Knokke-Le Zoute, ove si videro quasi tutti i film surrealisti dalle origini a oggi. È alla divulgazione commerciale che bisogna attribuire la responsabilità d'un crollo che Breton non osa riconoscere. Certo il surrealismo ha servito da lievito nell'ambito di una pasta stanca. Il surrealismo, violando le funzioni normali, ha aperto porte e finestre e, a volte, anche squarciato muri di cemento armato. Il surrealismo ha letteralmente svitato i congegni della creazione artistica. La storia gli riconosce codesti meriti; ma non sono di sua esclusività. L'azione del tifo su un romanziere moralizzante, la sordità sul genio d'un musicista o d'un umamsta, il vanuolo sulle teorie di un esteta sono paralleli all'azione del surrealismo. Il surrealismo è un fenomeno tra il patologico e il letterario, o meglio una provocazione letteraria di fenomeni patologici. Il suo campo d'esperienza è immenso, poiché va dalle allucinazioni degli epilettici o dalle visioni degli schizofrenici alla formula sovrumana di Novalis: « Il mondo diventa sogno, il sogno diventa mondo ». E forse il surrealismo non è morto. Però le chiavi, che ha inventato per aprire le porte del corridoio dei sogni, sono tanto logore che non possono più servire che da grimaldelli. Ci è quindi difficile seguire Hans Richter e la sua formula « Il film commerciale è il romanzo; il documentario è l'inchiesta; i film d'avanguardia sono la poesia ». Quali film d'avanguardia? I film per omosessuali timidi?

Ursula, la figlia di Hans Richter, come appare nel film *Dreams That Money Can Buy*.

*Dreams That Money Can Buy* dello stesso Richter offre una serie di sogni classici dei classici del surrealismo plastico (« Comprate un cartoccio di sogni »). Sogno di Fernand Léger. Sogno di Max Ernst preso dai disegni di "Water". Sogno di Calder, essenzialmente plastico, tra Paul Klee e Juan Miro. Sogno autobiografico di Richter ("Narcissus"). Sogno di Marcel Duchamp che finisce nel celebre Scesa d'un nudo. Sogno infine di Man Ray. Nonostante tali referenze, quest'enorme antologia — che vidi a colori a Knokke-Le Zoute — è surrealista quanto la Storia del Nadeau o quanto il documentario belga *Le monde de Paul Delvaux*. A Venezia ha interessato soltanto l'antologia con brani di Eggeling, Ruttmann e Richter. Il resto non fu che pretesto surrealista. Curtis Harrington surrealista? Per il sapido Picnic? (1). Mai tanti luoghi comuni visuali furono riuniti sotto il cartellino "surrealista". Psicanalisi da strapazzo, saccheggio del Ballet mécanique. James Broughton surrealista? *Adventures of Jimmy* (2) non farebbe onore a un dilettante e l'indigenza di *Four in the Afternoon* (3) non ha nemmeno referenze possibili. *Der Ewige Kreislauf* (4), di Herbert Seggelke, è molto interessante, ma solo perché propone una soluzione tecnica relativamente nuova. Con *Persephone* (5) di Luc Zangrie e *Sausalito* di Frank Stauffacher (6) ricadiamo nella presunzione falsamente onirica. Stauffacher sa soltanto utilizzare la "camera" nel documentario *Notes on the Port of St. Francis* (7). Per *Giro di sole* di Piero Bergamo (8) è stata trovata la definizione "film a soggetto sperimentale"; speriamo comunque che dopo questa esperienza i bollenti spiriti cinematografici dell'autore si siano calmati; ma non pare: Bergamo ha anche girato *Il fiore* (9) senza scoraggiarsi per questo. Il manichino ammalato di Piero Lamperti (10) merita un solo commento, quello che l'autore stesso ha dovuto scrivere per il programma della Rassegna (la coincidenza è provvidenziale): « Il film svolge il concetto di "angoscia" dell'uomo avvinto dalle spire opprimenti della vista quotidiana... ». Non parleremo dei film "astratti" di Len Lye, né delle ricerche tecniche di Hugo, né della realizzazione di Ted Nemeth (?) Polka-graph, che ci sembra vicina alla formula



Da *Desire*, uno dei « sogni » raccolti in *Dreams That Money Can Buy*, film realizzato nel 1947.

meno astratta ma fondata sulla stessa utilizzazione del ritmo musicale e del montaggio filmico di Jean Mitry nel suo sapiente *Images pour Debussy*. I soli film veramente surrealisti della Rassegna sono stati quelli che negano violentemente di esserlo. Quelli di Pierre Kast, per intenderci. Opera surrealista è utilizzare frammenti d'una realtà concreta, intelligibile, e fare, attraverso un punto di vista intellettuale o poetico, un mondo nuovo, dotato di una logica nuova, in cui la realtà sembra ad alta tensione. È quel che Kast ha fatto soprattutto con *Je sème à tout vent*, universo costruito con disegni estratti da un dizionario celebre, quintessenza d'una civiltà borghese e cartesiana (11). Anche il surrealismo involontario di Alexeieff (Fumées) o di John Arvonio (*Abstract in concrete*) non rientrano nello spirito della Rassegna. Pure a Knokke-Le Zoute furono pochi i veri film surrealisti presentati. Il fatto è che pitture, sculture, pellicole o manifesti tuonanti, le espressioni del surrealismo non riescono mai, o quasi mai, a penetrare nella vera poesia o nella realtà dell'arte. Dinanzi all'invasione dei mercanti si continui a organizzare rassegne del genere, anche se gratuite, ma si parli di film "sperimentali", non di film "surrealisti". E magari, si cerchino altri pretesti d'indipendenza.

LO DUCA

(1) *Picnic* (1948). Musica di Ernest Gold. 16 mm (22') (USA).

(2) *Adventures of Jimmy*. Fotografia: Frank Stauffacher. Musica: Weldom Kees. (1951). 16 mm (12') (USA).

(3) *Quattro nel pomeriggio*. Musica: William O. Smith. 16 mm (15') (USA).

(4) *Il cerchio eterno*. Danze: Kreutzberg (Germania).

(5) *Perséphone*. Poema: Jean Raine. Musica: André Souris. Interpreti: Nadine Bellaigue, Cath. Romanette, Jean Soubeyran. 16 mm (20') (Belgio).

(6) USA. 16 mm (8').

(7) *Osservazioni sul porto di S. Francisco*. USA. 16 mm (18').

(8) 1952. Regia, soggetto, sceneggiatura: Bergamo. Fotografia: Giorgio Rossi. Interpreti: Luigi Zanotti, Ida Colussi, Maria Volpato. Italia. 16 mm (25').

(9) 1951. Fotografia: Giuseppe Bortolato. Italia. 16 mm (15').

(10) Soggetto: Brusoni e De Martini. Italia. 16 mm (15').

(11) *Dente di leone*. Scenario e commento: François Chalais e P. Kast. Fotografia: Arcady. Musica: Elsa Barraine. (Francia). 35 mm (850 m).



**RETROSPETTIVE**

# LA LEZIONE STORICA DEL VECCHIO CINEMA ITALIANO

ORGANIZZATA dalla Cineteca Italiana di Milano e dalla Cineteca Nazionale di Roma si è svolta, durante la XIII Mostra di Venezia, una « Rassegna retrospettiva del cinema italiano » in quindici spettacoli. L'iniziativa era senza alcun dubbio importante — e il riconoscerlo è doveroso: il vecchio cinema italiano, quello muto in particolare, attendeva da tempo una rassegna di questo tipo, cioè una rassegna storico-critica, dalle origini ai primi anni del sonoro; l'attendeva anche per una ragione alla quale, forse, gli organizzatori non pensavano, cioè per essere, una volta per sempre, ricondotto nei suoi giusti limiti, nelle sue modeste proporzioni.

Curiosa e istruttiva storia, quella del vecchio cinema italiano. Pervenuto tardi, rispetto ad altre cinematografie europee, a

una adulta struttura industriale, esso si conquista i mercati internazionali proprio in virtù di "formule" squisitamente industriali, che oggi chiameremmo hollywoodiane: le grandiose ricostruzioni "storiche", il "sex-appeal", lo sfarzo mondano, i film a episodi (col lenocinio dei finalini angosciosi). Di questo periodo aureo la Rassegna ha mostrato alcuni esempi tipici: da *Il conte Ugolino* del 1909 a *La caduta di Troia* del 1910 a *Cabiria* del 1914 a *Fabiola* del 1918 a *La nave* del 1920, dal *Saturnino Farandola* del 1915 ai *Topi grigi* del 1917, ecc. E come un'industria ai prodotti della quale è venuto meno il favore del pubblico, a un certo punto il cinema italiano si sfascia. E' arrivata la concorrenza, con confezioni più moderne, con formule più allettanti. Alcune di esse, trapian-tate qui da noi, paiono attecchire per un

*Essa risulta più negativa che positiva; a parte "Cabiria", "Assunta Spina" e Petrolini, i nostri vecchi film apparsi alla rassegna veneziana riconfermano la loro nullità artistica*

Rassegna retrospettiva del cinema italiano. Pina Menichelli e Antonio Gandusio in un'inquadratura di *Il romanzo di un giovane povero* (1918-1919) di Amleto Palermi. Nessuna sostanziale differenza passa tra questo film, tratto da O. Feuillet, e il recente *Anna con la Mangano*.



Rassegna retrospettiva del cinema italiano. Sopra: Francesca Bertini in *Assunta Spina* (1914) di Gustavo Serena. Sotto: Emilio Ghione



poco, ma al secondo o terzo tentativo le cose vanno peggio di prima. Se nel 1920 film come *Il romanzo di un giovane povero* esprimevano il gusto medio della produzione, tutto si spiega, salvo la dabbaggine dei produttori. E di anni successivi la Rassegna ci ha potuto esibire opere come *Il cavaliere dalla lieta figura* (1922) e *Il gigante delle Dolomiti* (1927). Poi arriva il sonoro ma la musica, anzi *La canzone dell'amore*, non cambia: *Rubacuori*, *Seconda B*, ecc.

A parte gli alti e bassi tecnici ed economici del nostro cinema dalle origini ad oggi, alti e bassi che la Rassegna ha indicato solo indirettamente, attraverso una scelta che avremmo desiderato più ampia di "selezioni" e di antologie e meno di opere intere (a che pro vedere tutto intero un film come *La nave* o film come *Il romanzo di un giovane povero*, *Rubacuori*, ecc.?). a parte ciò, da questa sfilza di nullità artistiche appena interrotta da un violentissimo *Nerone* petroliniano e da un paio di

"comiche" del 1910, risulta chiara, purtroppo, una effettiva continuità storica del nostro cinema, continuità che non riguarda e non coinvolge nel suo sviluppo le poche parentesi "serie" di *Assunta Spina* e *Sperduti nel buio*, ma che raccoglie in sé tutta la rimanente produzione. Questa Rassegna, infatti, con involontaria ironia, ci ha dimostrato che il cinema italiano di oggi vive e prospera (finché lo si lascerà prosperare) con gli stessi metodi, con le stesse formule, con lo stesso stile inconfondibile del cinema muto dell'età aurea. Diciamolo francamente: quale vera, sostanziale differenza passa tra *Cabiria* e il *Fabiola* blasettiano, tra *Il romanzo di un giovane povero* e *Anna*, tra *Cinissimo* e il *grammofono* e *Fotò a colori*, tra *La cameriera è troppo bella* e *La cintura di castità*, tra *Rubacuori* e *Cameriera bella presenza*, eccetera eccetera? Come conquistò i mercati internazionali il nostro film muto? Mandando all'avanscoperta alcuni film concepiti in modo "nuovo". E come se li alienò? In-

sistendo a far seguire ai film di successo ondate torrentizie di mediocrità. E come riguadagnò i mercati esteri il più recente cinema italiano? Facendosi precedere da alcuni grossi calibri di un certo vigore realistico, cioè nuovo per il pubblico. E come si alienerà un'altra volta la simpatia del pubblico internazionale? Insistendo nell'attuale tattica di esportare a decine, ogni mese, i vari *Rubacuori* e *Seconda B* del momento. Se questa non si chiama continuità storica mi lascio impiccare!

E se queste possono essere le conclusioni che la critica è in grado di trarre dalla Rassegna veneziana, possiamo anche dichiarare che non si tratta di conclusioni e di constatazioni inutili. Anzi: quale formidabile lezione ci ha dato la Rassegna del vecchio cinema Italiano. Ma il nuovo cinema, il cinema italiano 1951 saprà giovare? Se ne governeranno i nostri produttori ed esportatori, i nostri censori e i nostri registi "in voga"?

**CORRADO TERZI**

Venezia 1952. La retrospettiva più importante è stata quella di *La passion de Jeanne d'Arc*, presentato nella edizione integrale scoperta da Lo Duca. Di questo classico che porta la firma di Carl Theodor Dreyer, e al quale dedicheremo un lungo articolo, diamo un'inquadratura inedita.





## IL CONGRESSO NON SI DIVERTE

nostri autentici artisti erano stati gravemente mortificati da quella coercizione, ma, nel silenzio, si erano anche affinati, temprati; avevano poi vissuto quelle sciagure, se ne era destato in loro un assoluto bisogno di verità, anche dolorosa, anche straziante; e anelavano alla libertà, unicamente per potersi esprimere. Nasce così il nuovo cinema italiano, il vero cinema italiano ».

Dopo aver rifiutato l'etichetta neo-realistica, in nome della indistruttibile individualità dei nostri artisti, egli concluse:

« E' un cinema autentico, e perciò di verità, di libertà. Soltanto la fioritura di quello sovietico nel suo periodo eroico ha avuto presupposti paragonabili ai nostri. Altrimenti, nel composito e oligarchico e industriale campo della solita produzione, l'opera d'arte è sempre di un solitario o di un ribelle, da quelle di Chaplin a quelle di Flaherty, alle altre isolate che ogni tanto davvero illuminano gli schermi, dalla *Giovanna D'Arco* di Dreyer al *Quiet one* di Meyers. Il più vero pericolo che può insidiare il nostro cinema sarebbe nella rinuncia alla "sua" verità, e quindi alla "sua" libertà. Sono due termini inscindibili; e, come direbbe un matematico, sono biunivoci. Perché sono l'indispensabile ossigeno del vero artista. E dovere nostro, di critici, è anzitutto quello di denunciare con ogni energia qualsiasi deviazione da quei due termini. Una libertà, una verità, si perdono per coercizioni estranee, siano esse industriali o politiche, soltanto "in extremis"; bisogna cioè che una situazione individuale o sociale sia giunta a un suo parossismo; altrimenti è sempre possibile, per il vero artista, opporre validissima resistenza. E' invece la maniera, il pericolo più facile e insidioso e frequente: la cifra, il mestiere: tanto più allettanti dopo un successo. Perciò il nostro lavoro di critici, per le migliori prospettive del nostro cinema, non sarà mai abbastanza motivato, sereno e severo ».

Anche Rondi fu breve. Dopo avere attribuito al neo-realismo intenti di natura morale e sociale che mancavano al vecchio realismo di Blasetti, caratterizzato, secondo l'oratore, da « una verità ricostruita con fini essenzialmente estetici », egli così proseguì:

« Nel 1948, con Visconti e la sua *Terra trema* il cinema italiano tornò alla cultura,

***Poiché una posizione come quella qui esposta è condivisa da moltissimi che hanno in odio i sistemi totalitari di destra, di centro e di sinistra, ma che non osano sostenerla pubblicamente e quotidianamente, Renzi propone che il prossimo film del nostro realismo sia dedicato a insegnare un pò di coraggio civile. Anche questo serve, infatti, a caratterizzare le prospettive del cinema italiano; prospettive sulle quali si doveva discutere a Venezia***

LA SALETTA che la direzione della XIII Mostra internazionale d'arte cinematografica aveva messo a disposizione del Congresso della critica organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, nei giorni 3, 4, 5 settembre, era attrezzata di cuffie per l'ascolto delle traduzioni dei discorsi, proprio come all'ONU. Ma il congresso che vi si tenne non fu degno dell'attrezzatura. Il 3 mattina parlarono i re-

latori: Mario Gromo, Gianluigi Rondi, Ugo Casiraghi. Gromo fu breve. Disse tra l'altro:

« I suoi più veri presupposti (*del cinema italiano*), tuttora operanti e vitali, sono nella coercizione sempre più pesante subita durante il ventennio fascista, nelle sciagure sofferte dal nostro Paese durante la guerra, e nella ventata di libertà che si levò dalla fine di quelle sciagure. Alcuni

ma, venuta a mancare in Italia una cultura unitaria e nazionale, la ricercò in una tradizione più esteriormente europea: il binomio verità e cultura dettava da questo momento la legge più valida per la nuova poesia cinematografica italiana; era necessario, però, indirizzare la ricerca culturale verso una tradizione più intima e sincera di quanto fossero le culture nazionali e internazionali del momento. Gli imitatori di Vi-

sconti, sulle sue orme, scopersero l'elemento fondamentale di questa cultura nella regione e vi inquadrarono decisamente la loro ricerca di verità. E' questo il cinema di Germi, di Lattuada, di De Santis e di Genina. C'era un rischio in questa nuova formula, la possibilità che la cultura prendesse il sopravvento sulla verità e la trasformasse in letteratura. Oggi il cinema italiano è uscito anche da questo rischio, e Castellani ha dimostrato come una cornice regionale e un argomento saldamente legato ai più stretti vincoli culturali (culturali nell'ambito della regione) potesse essere espresso senza paura di letteratura, nell'ambito di quella sincerità verso le cose e verso il mondo che è stato il sentimento originario del rinascendo cinema italiano».

Casiraghi, invece, parlò a lungo. Dopo avere affermato che noi ci troviamo di fronte, oggi, ad una svolta decisiva e preoccupante per il nostro cinema, ricordò i recenti successi internazionali, ritrovandone le origini fin dagli anni del fascismo, quando le esperienze anticonformiste dei nostri migliori cineasti prepararono quell'esplosione che, con la liberazione del paese, avvenne proprio sulla base dell'antifascismo. Le prospettive sembravano rosee. Il nostro cinema si era persino conquistato un pubblico, il pubblico che, durante il passato regime, era stato nauseato dai troppi film "ufficiali". Ma già negli scorsi anni il nostro cinema si era fatto strada malgrado le molte insidie del nuovo mondo "ufficiale". E, oggi, nonostante una annata particolarmente florida, possiamo elencare una serie di casi che testimoniano come la libertà vada sempre più restringendosi. Visconti non può continuare *La terra trema*, non può realizzare *Cronache di poveri amanti*, né un film sul matrimonio.

«Guardate il caso di Mario Soldati. Un argomento sul quale ci siamo sbizzarriti un po' tutti, e che ripetiamo con estenuante monotonia da parecchi anni, un argomento sul quale ci siamo trovati tutti fortissimi, è stato di rimproverare a Mario Soldati di fare i film che fa, mentre scrive i libri che scrive. Ma nessuno di noi ha ricordato come Soldati abbia vinto, non molto tempo fa, un concorso cinematografico con un soggetto profondamente studiato ed elaborato sulla storia di Torino negli anni tra la prima guerra mondiale e il fascismo. Un soggetto di cui non è difficile avvertire l'importanza, perché potrebbe dare l'avvio a un tipo di film storico che non sia quello di cui ci lamentiamo ogni giorno. E dunque evidente che Soldati vorrebbe anche fare dei film con la stessa serietà con cui scrive i suoi libri. E non è tutta colpa sua se, in pratica, ciò non avviene».

«Alcuni nostri scrittori, come Moravia e Pratolini, faticano o non riescono a fornire soggetti per il cinema. Lo stesso accade per Cecov. De Santis non può realizzare un film sulla Calabria né un film sulla prostituzione. Lizzani rinuncia a soggetti sul caso Egidi e sull'alluvione.

«Esiste nella realtà un sistema che permette a certi funzionari governativi di dettar legge agli artisti. E siamo già arrivati al caso veramente inconcepibile di un regista che è stato convocato dal direttore generale dello Spettacolo per sentirsi semplicemente "sconsigliare" di fare un film. Questo sistema è un vero e proprio sistema

di censura preventiva, e noi sappiamo che la censura preventiva è negata dallo spirito e dalla lettera della Costituzione italiana. Noi che, oltre ad essere uomini di cinema, siamo anche giornalisti, abbiamo recentemente dovuto preoccuparci per le misure di censura preventiva sulla stampa, che avrebbero messo i giornali alla mercé di un funzionario di polizia. A maggior ragione dovremmo preoccuparci quando avviene che la realizzazione di un film venga compromessa per l'intervento di forze estranee al cinema. Oggi, dunque, la censura preventiva esiste, e lo stesso onorevole Andreotti lo ha confermato recentemente al Senato. Si tratta di un sistema oscuro di ammonimenti, di telefonate, di minacce magari fatte in tono amichevole, che mettono i produttori in uno stato d'animo che va dall'imbarazzo al terrore, e chiudono la strada a certi determinati uomini di cinema. Pure recentemente abbiamo letto, e l'abbiamo letto sullo stesso organo dell'ANICA, la stupefacente notizia che un film, preventivamente approvato, è stato in un secondo tempo respinto per il fatto crudo e semplice che lo avrebbe diretto il regista Giuseppe De Santis. Siamo dunque al punto che non soltanto ci si preoccupa dei film che i registi vogliono fare, ma ci si preoccupa del fatto che alcuni registi vogliono fare dei film. Questa, in termini romanzeschi, si chiama caccia all'uomo. Né si può tentar di spacciare, come è stato grottescamente e ridicolmente fatto, la censura preventiva come una misura che agirebbe nell'interesse del produttore, in quanto gli impedisce di impegnare soldi in un film che, poi, può essere bloccato dalla censura ufficiale. Un simile ragionamento ci sembra abbastanza tartufesco, abbastanza ricattatorio, ci sembra — per dirla schietta — un procedimento da masochisti, come quel marito che si mutilava per far dispetto alla moglie. La verità è che, a parte la questione di principio sulla violazione della libertà dell'arte

e della produzione (che può anche non interessare produttori venali, ma che non può non interessare dei critici cinematografici), c'è il fatto che l'istituto della censura preventiva, non essendo un istituto ufficiale, crea una situazione immorale di favoritismi sempre più indecenti, e soprattutto serve al gioco politico di coloro che vogliono mettere al bando i loro avversari».

Mentre ci si occupa di queste cose, naturalmente si trascurano gli Enti di Stato (Cines, Enic, Cinecittà, ecc.) che funzionano malissimo. Ed una eguale confusione regna nel campo del credito cinematografico e della diffusione del cinema italiano all'estero, specie per quanto riguarda i mercati dell'Europa Orientale. La situazione del documentario è nota a tutti. Il suo bassissimo livello è dovuto alle maggiori pressioni che la censura esercita in questo campo.

«Anche la situazione della stampa culturale cinematografica, in un momento in cui ci sarebbe bisogno di una sempre più precisa presa di posizione in favore del cinema italiano realistico, non è delle più brillanti. Avevamo, fin dai tempi del fascismo, una rivista di studi cinematografici di alta tradizione culturale e di rilievo internazionale. In pochi mesi questa rivista si è ridotta a un conglomerato di teorizzazioni mistiche, coi più inconsulti attacchi contro la più importante tendenza artistica del nostro cinema. *Bianco e Nero* ha già acquistato per il futuro lo stesso peso di documento di costume che ha oggi il libro di Freddi sul cinema fascista. Quanto a *Cinema*, esso rimane ancora indipendente. Ciò vuol dire che su *Cinema* non si sviluppano campagne contro il realismo, ed è possibile scrivere in favore del cinema italiano. Indipendente però fino a un certo punto, perché tutti ricordiamo il finimondo che successe quando, ai tempi della manifestazione di Piazza del Popolo, un articolo di *Cinema* difese troppo il cinema italiano, arrivando cioè a spiegare che era il "dumping" dei brutti film americani che soffo-

## UN CARTELLONE ELOQUENTE



cava sul mercato la nostra produzione ».

Di fronte a un simile stato di cose è facile prevedere che tra due anni non si potranno più fare i film di oggi, perché saranno stati soffocati tutti i contenuti più vivi. Ma noi dobbiamo unirci perché questa prospettiva non si avveri.

« Altrimenti io credo, noi non saremmo degni, non saremmo all'altezza del nostro dovere di critici e di giornalisti cinematografici. Io credo, colleghi e amici, che noi tutti dobbiamo meditare ciò che l'altro giorno ha scritto uno dei nostri maestri, Filippo Sacchi, nel suo articolo di fondo sulla *Stampa*. Sacchi sembra avere una particolare sensibilità e finezza, e ci viene in aiuto occupandosi di cinema nei momenti in cui il cinema italiano attraversa le sue crisi: se ne occupava durante il fascismo, torna ad occuparsene adesso. Sacchi dice dunque che il messaggio del cinema troppo spesso non è all'altezza della sua universalità, che nel cinema ci sono delle zone depresse come in tanti altri campi della nostra epoca e della nostra società, zone depresse che dovrebbero invece essere sfruttate e valorizzate. E dice, infine, che si fa troppo rumore per l'arrivo di una "stella" al Lido, proporzionalmente più che non per il dramma egiziano e persiano. Personalmente noi siamo d'accordo con la sostanza della denuncia di Sacchi. Ma, nonostante la gravità della situazione che ci siamo sforzati di documentare, noi siamo più ottimisti di lui. Perché siamo profondamente convinti che, come il cinema italiano ha saputo esprimere con la sua sincerità e verità l'anima e i problemi del nostro popolo, così il popolo italiano saprà dare ai cineasti italiani la possibilità di creare liberamente le loro opere. Cerchiamo, come critici, come giornalisti cinematografici, di contribuire all'assolvimento di questa missione ».

Dopo la relazione Casiraghi l'assemblea decise di rinviare i lavori al giorno dopo, allo scopo di permettere ai molti assenti

di leggere le tre relazioni ciclostilate, per poterle discutere. Il 4 settembre le relazioni non erano ancora state ciclostilate. Pochissimi i presenti. Il 5 settembre furono distribuite le relazioni, ma i presenti erano ancora pochissimi. Mancavano persino due dei relatori ed i due presidenti. Ci fu chi sostenne, fuori del Congresso, che Casiraghi aveva introdotto argomenti politici in una discussione "estetica", e che pertanto era uscito dal tema. Ma era un argomento ridicolo, perché non è chi non veda come sia assurdo parlare di prospettive del nostro cinema, anche in senso stilistico e formale, se non si parla della libertà d'espressione degli artisti, soprattutto quando essa è — come oggi — così seriamente minacciata. Comunque non si capisce perché i pareri contrari non dovessero essere esposti al Congresso piuttosto che tra le quinte. I presenti, la mattina del 5 settembre, decisero così di chiudere il Congresso, compilando il seguente comunicato:

« I colleghi Tosi, Terzi, Fossati, Smith, Kezich, Cosulich, Renzi, Cesarini, Liverani, Chiaretti, Quaglietti, nel presentare la mozione di chiusura del Congresso, si dichiarano meravigliati e dispiaciuti per la mancata discussione delle relazioni e, in particolare, di quella del collega Ugo Casiraghi e si augurano di non dover concludere che questo atteggiamento dei loro colleghi e di due relatori abbia voluto significare un deliberato proposito di insabbiamento del Congresso o un volersi sottrarre alle responsabilità che tutti abbiamo per le sorti del cinema italiano ». Ed ecco la mozione di chiusura del Congresso:

« Il Congresso della critica cinematografica italiana, riunitosi a Venezia nei giorni 3, 4, 5 settembre 1952, ospite della XIII Mostra internazionale d'arte cinematografica, prende atto delle tre relazioni (Mario Gromo, Ugo Casiraghi, Gian Luigi Rondi) sul tema *Prospettive del cinema italiano*, e, constatando la totale mancanza di discussione dovuta anche alla continua

deplorable assenza di molti critici e dei relatori Mario Gromo e Gian Luigi Rondi in sede di discussione, chiude i suoi lavori, rinviando le relazioni stesse alla prossima Assemblea annuale del Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani ».

La mozione è stata approvata all'unanimità meno un astenuto (Leto).

Per concludere brevemente la triste storia di questo Congresso si può osservare che fu un errore organizzarlo in occasione della Mostra, quando la maggior parte dei colleghi sono impegnati in un lavoro massacrante, che non permette loro alcuna distrazione dal quotidiano servizio giornalistico. Occorre tuttavia aggiungere che il Congresso fu disertato anche da molti i quali non avevano simili impegni, e che la diserzione si fece pressoché totale soprattutto dopo la relazione Casiraghi. Il sistema di non rispondere alle ragioni dell'opposizione è degno di un regime e non di un paese che si ritiene retto da istituzioni democratiche. Il fatto che non si sia risposto a Casiraghi induce a pensare che non si avessero argomenti da contrapporgli. Inoltre è sommamente indicativo che si dia la possibilità ai comunisti di avere ragione sopra una base liberale (ché il discorso di Casiraghi potrebbe averlo fatto un liberale). Ciò significa che si rinuncia a ritenere come proprie quelle posizioni che sono la sostanza stessa di una democrazia parlamentare, fondata sul libero confronto degli argomenti tra le parti in contrasto; e che l'educazione fascista agisce ancora in larga misura nel nostro costume civile. Poiché una posizione come quella che ho qui sopra esposto è condivisa da moltissimi che hanno in odio i sistemi totalitari di destra, di centro e di sinistra, ma che non osano sostenerla pubblicamente e quotidianamente, propongo che il prossimo film del nostro neo-realismo sia dedicato ad insegnare un po' di coraggio civile agli italiani. Perché anche questo serve a caratterizzare le prospettive del nostro cinema.

RENZO RENZI

## LIDO 1952

### IL "MENAGE" QUOTIDIANO DEL CRITICO

Piatti del Giorno  
ore 10: Retrospettiva  
ore 16: Festival del Film Surrealista  
ore 17: Matinee  
ore 22: Proiezione Serale



### IL PALAZZO DEL CINEMA



(Ubaldo Bosello, Padova)

# Segnalibro

## ZONE DEPRESSE

In questa rubrica riportiamo, dai libri e dalle riviste di varia umanità, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano e toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo).

Questa volta riportiamo, da *La Nuova Stampa* di Torino (numero di domenica 31 agosto 1952) il seguente editoriale a firma Filippo Sacchi. A parte l'interesse dell'articolo in se stesso, è senza dubbio sintomatico il fatto che un quotidiano, e della diffusione della *Stampa*, abbia dedicato un editoriale al cinema e ai suoi problemi.

RECENTEMENTE festeggiando la celebre e benemerita American Geographical Society i cent'anni della sua fondazione, dotti e scienziati di tutto il mondo furono invitati a congresso. Ora discutendosi un giorno il problema delle famose « zone depresse », alle quali l'America in particolare nella sua qualità di cassiera atlantica dovrebbe, secondo i quattro punti di Truman, far convergere aiuti e finanziamenti costruttivi, un geografo inglese, Dudley Stamp, si alzò a dimostrare con largo appoggio di dati che una delle più vaste « zone depresse » del mondo si troverebbe negli Stati Uniti. Si tratta non già di una regione appartata e poco accessibile del continente, ma nientemeno della vecchia immensa valle del Mississippi, la quale il giorno che fosse

modernamente sviluppata e sfruttata, potrebbe secondo Dudley Stamp nutrire da sola mezzo miliardo di uomini, vale a dire tre volte tanto l'attuale popolazione degli Stati Uniti.

Il fatto che malgrado lo stupore prodotto da quella affermazione, nessuno si levasse a controbatterla, e che anzi la stampa americana l'abbia con prudente unanimità passata sotto silenzio, autorizza a pensare che sia inoppugnabile nel suo complesso. Allora, siamo a questo, che nemmeno l'America, con le sue formidabili, quasi illimitate risorse in oro, organizzazione e mezzi tecnici, è riuscita ancora a mettere in valore se stessa!

Se una morale si può cavare da questa storia, non dev'essere la invidiosa consolazione che anche i più potenti di noi hanno, diciamo così per intenderci, le loro Basilicate e le loro Calabrie, ma piuttosto la considerazione generale delle sterminate possibilità che restano inutilizzate nel mondo, per gli ostacoli frapposti dalla resistenza della natura, ma più spesso ancora dalla debolezza e imprevidenza dell'uomo. Ognuno di noi si porta dentro nella mente e nel cuore le sue zone depresse, anche se talvolta le copre agli altri colla maschera dell'autorità e della supponenza: impulsi morali che sinceramente obbediti si tradurrebbero in bene e solidarietà, energie che seriamente applicate profitterebbero all'avanzamento comune. Così come degli individui è delle istituzioni, dei grandi compartimenti della vita collettiva, lavoro, educazione, ecc. Quante zone depresse non hanno la scuola, l'industria, la burocrazia, la politica: enormi settori infecondi, mantenuti tali dalla pigrizia dall'egoismo dalla ignoranza, che ostacolano e talvolta cancellano anche l'azione delle forze sane ed operanti?

Riflessioni del genere vengono in mente in queste settimane, vedendo il rumore che, in occasione della Mostra veneziana, si leva in ogni parte intorno al cinema. Ci sono certamente oggi nel mondo cose più importanti. Eppure, fatte le debite proporzioni, né il dramma egiziano, né i petroli dell'Iran, né il duello

Stevenson-Eisenhower, tengono con tanta costanza ogni giorno, misurati in colonne di giornale, in ore di emissione, in metri quadrati di clichés il posto che tiene l'ultimo film proiettato, e l'ultima "stella" arrivata al Lido. Insomma nonostante certi sintomi che potrebbero ingannare, immensa continua ad essere l'attrazione del cinema sulle masse umane. Né il fatto che, secondo il concorde giudizio dei critici, le opere d'eccezione vadano, relativamente a quindici o venti anni fa, sempre più rarefacendosi, ed il cinema tenga a stabilizzarsi sopra una media commerciale costante, gli toglie forza ed influenza, tutt'altro: che proprio l'essersi normalizzato, prendendo un posto quasi fisso nelle abitudini e nel bilancio delle classi medie e popolari, ne fa uno strumento ancor più potente di penetrazione.

Anche chi ama ed apprezza nella sua giusta importanza il cinema (anzi, appunto per questo!) non potrà non dolersi che troppo spesso il suo messaggio non sia all'altezza della sua universalità. Questo squilibrio tra il valore delle idee ed i mezzi di divulgazione che le servono, è d'altronde in tutto caratteristico della nostra epoca, e non si vede ancora nemmeno l'inizio del processo di revisione e riassetto che potrà sanarlo. Da questo punto di vista il cinema, in quanto strumento di influenza e di espressione collettiva, entra ogni giorno anch'esso nel novero delle zone depresse. Considerate la media del film che si proiettano ogni giorno, analizzate la modesta qualità della loro invenzione, la superficialità della loro morale, il semplicismo della loro psicologia, e poi contate anche qui il numero delle possibilità non utilizzate e delle occasioni perdute.

Se dico questo, intendiamoci, non è per riprendere per l'ennesima volta l'eterno facile processo contro il cinema e i « cinematografi ». Certo anche nel mondo del cinema c'è una percentuale di stupidità specifica, come in qualunque altra attività e professione umana; e ci sarà (e come) la sua brava percentuale di gagliofferia, e ci sarà la sua percentuale di parassitismo. Però se il cinema non è ancora quello che potrebbe essere, se disseppellito in blocco tra cent'anni mostrerà in complesso la faccia di una umanità credulona, rumorosa, spendacciona e manesca, non è quella del cinema e dei cinematografi ma di tutti quanti, perché insomma un secolo, una cultura hanno il cinema che si meritano, e nessun altro. Solo mettendoci insieme coraggiosamente a sanare tutte le zone depresse dovunque si trovino, in noi e fuori di noi, nell'Amazzonia o a Melissa, sui Boulevards o in Via Veneto, un bel giorno capiremo d'aver bell'e risanate anche le zone del cinema, cioè di averlo ridonato alla verità e alla poesia. E' la solita solfa, che tutto nel mondo sta insieme, e il destino dell'uno è nel destino dell'altro, che i mali dell'uomo non si vincono separatamente ma insieme. Pare un problema insormontabile: come riuscirci se bisogna affrontarlo tutto in una volta? Ma se è proprio l'unica speranza che abbiamo!

GULLIVER



Lido di Venezia. Il Palazzo del Cinema col nuovo « avancorpo ». Sono in progetto altri lavori.

# I COSACCHI DEL CUBAN

## LA CRITICA E I FILM SOVIETICI

DARE UN giudizio sul cinema sovietico nel suo complesso è pressoché impossibile per lo scarso numero di film che ci è dato vedere. Probabilmente i migliori, per il carattere politico di quella cinematografia e l'attuale situazione internazionale, non riescono a varcare la cortina di ferro e dobbiamo accontentarci di opere secondarie che rappresentano, forse, nell'Unione sovietica l'aspetto popolare di quel cinema: in altri termini corrispondono ai nostri film commerciali e vogliono essere semplicemente uno svago, uno spettacolo piacevole e divertente per le masse meno preparate criticamente. Un giudizio sereno su tali film, qui da noi, è altrettanto difficile perché la critica cinematografica di fronte a tutto quello che odora di comunismo perde la bussola e conseguentemente la libertà di giudizio. Un fenomeno di cecità e di paralisi così a destra come a sinistra, che si risolve in ridicole apologie o in prevenute stroncature. Si fa della politica, insomma, magari a ragione, da una parte e dall'altra, con quell'intransigenza dogmatica per cui ogni mezzo è buono al servizio del proprio fine ideale. Si può essere comunisti e dire male di un film sovietico? Pare di no. E per contro si può non essere comunisti e dire bene di un film sovietico? Anche in questo caso sembra di no. Persino quei "laici", che, come ha scritto acutamente Salvemini sul Mondo, si distinguono dai democristiani solo perché non vanno a messa, gli esponenti cioè di una cultura che dovrebbe essere libera, quando devono giudicare un film sovietico sentono nelle ossa il freddo della Siberia e vedono i cosacchi abbeverare i loro cavalli alle fontane di Piazza S. Pietro. E non li turba l'irriverenza religiosa, giacché molti di loro si pascono del più vieto anticlericalismo nonostante la completa accettazione della politica democristiana, ma lo spettro di quei sanguinari figli della steppa, pronti a fare salsicce delle loro delicate carni borghesi.

Questi Cosacchi del Cuban, che ho veduto recentemente in visione privata, sono tutt'altro che feroci nell'aspetto e nei modi: coltivano gioiosamente la loro terra e competono in giochi sportivi e corse di cavalli. Il film di Piriev non è certamente un film d'arte e come tale non può essere giudicato: è un film musicale condotto in certe parti quasi a balletto, secondo schemi consueti e con un impiego del colore puramente decorativo. La stessa trama amorosa non si discosta dal genere: amore contrastato fra due giovani, incomprendimento fra due "anziani" che si amano; risoluzione degli equivoci e lieto fine con due matrimoni. Chi volesse prendere questo film per quello che non è, vi troverebbe certamente molte ingenuità e soprattutto grosse sproporzioni tra l'esilità e gratuità della trama e certi brani documentari sulla trebbiatura non

privi di effetto, ma gonfi di una certa retorica. Ma sbaglierebbe: il film non è che un piacevole divertimento, un pretesto per offrire uno spettacolo vario in cui si alternano canzoni popolari, danze caratteristiche, spettacoli di varietà, corse al galoppo e al trotto, paesaggi con colori smaglianti. Il tutto animato dalla presenza di una bella gioventù: volti puliti e saporiti di ragazze e giovanotti, volti ridenti che danno al film una festevolezza che ha il suo incanto. Che questo Cosacchi del Cuban sia una puntuale rappresentazione della vita dei contadini dell'U.R.S.S. non direi: tutto vi è

**Esiste un fenomeno di cecità e di paralisi a destra come a sinistra. Esso si risolve in ridicole apologie o in prevenute stroncature**

dipinto coi rosei colori del film rivista; ma che come tale sia indicativo del gusto di un pubblico mi sembra certissimo. Di fronte ai film di evasione del mondo occidentale, che in genere rappresentano la felicità della vita, il "sogno", col lusso e la ricchezza, è sintomatico che qui l'ideale consista nella gioia del lavoro comune per un bene comune, nella semplicità e sincerità dei rapporti tra gli uomini: al successo dell'individuo è sostituito quello della collettività. L'ideale, insomma, è la rappresentazione di una società felice i cui contrasti sono dati da una sana competizione in cui l'individuo potenziando se stesso potenzia la collettività e non da un'individualistica lotta di sopraffazione. Altro elemento caratteristico è l'innocenza del film nei rapporti tra uomo e donna; l'assenza di ogni sensualità morbosa, la castigatezza morale che deriva dalla

semplificazione di codesti rapporti per cui i due sessi sono messi sullo stesso piano pur non perdendo la donna, ma anzi aumentando, il suo fascino femminile.

Si dirà: retorica, propaganda. Ebbene è facile rispondere che codesta retorica, codesta propaganda valgono assai più di quella delle segretarie private di buona memoria o delle bellezze al bagno, in bicicletta o in automobile o delle reginette delle marine da guerra. Che il pubblico sovietico si diverta a un film come I cosacchi del Cuban ha certamente la sua importanza e non può non tenerne conto chi vuol giudicare e, giudicando, cercare di intendere. Che il film, poi, sia un capolavoro non direi: nel suo stesso genere ha non pochi difetti. La protagonista, per esempio, non sembra adatta al suo ruolo mentre indovinatamente è la scelta della giovane contadina innamorata, che ha un viso difficilmente dimenticabile. Il ritmo stesso qua e là si allenta e appesantisce e non sempre il taglio dell'inquadratura è felice. Un film popolare, insomma, condotto alla brava con un certo mestiere e con elementi di facile successo sul grosso pubblico. Dopo Uomini coraggiosi, costruito sullo schema del "western" americano, questo film musicale segna un punto importante della cinematografia sovietica: il ritorno a forme oggettive di spettacolo cinematografico che sembravano abbandonate: forme assai note al pubblico occidentale. Certo, tra il film musicale di Aleksandrov, Tutto il mondo ride, per esempio, e questo di Piriev, v'è una notevole differenza a favore del primo per vivezza e originalità: sarebbe interessante conoscere fra i due quali ha avuto maggior successo di pubblico. Sono sicuro che quando questo Cosacchi del Cuban verrà dato in pubblica visione ci sarà chi griderà al capolavoro e chi, d'altra parte, ne farà una feroce stroncatura, oppure non lo prenderà nemmeno in considerazione. Ecco un film invece che dovrebbe essere proiettato e discusso nei Circoli del cinema se il disinteressato amore dei molti per la cultura cinematografica prevalesse finalmente sull'intrigo dei pochi.

LUIGI CHIARINI



Da «I cosacchi del Cuban», film sovietico di Piriev presentato nel 1950 a Karlovy Vary.

# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE    \*\*\* BUONO    \*\* MEDIO    \* BRUTTO    SBAGLIATO

## \*\*\* LA PROVA DEL FUOCO (The Red Badge of Courage)

Regia: John Huston - Soggetto: dal romanzo omonimo di Stephen Crane - Sceneggiatura: John Huston e Albert Band - Fotografia: Harold Rosson - Scenografia: Cedric Gibbons e Hans Peters - Musica: Bronislaw Kaper - Interpreti: Audie Murphy (Il soldato), Bill Mauldin (Il soldato spaccone), Douglas Dick (Il tenente), Royal Dano (Il soldato ferito), John Dierkes (Il soldato alto), Arthur Hunnicutt (Il soldato magro), Tim Durant, Robert Easton Burke, Smith Bellew. - Produttore: Gottfried Reinhardt. - Produzione: M. G. M. 1951.

SI PUO' RECENSIRE come film di un solo autore, e nel caso specifico del regista Huston, questo *The Red Badge of Courage* di cui si conoscono ormai le più minute vicissitudini, avendole raccontate Lillian Ross sul *The New Yorker* di alcuni mesi fa? Si può ritenere per limpido un film che le cronache ci fanno conoscere come intorbidato da mille alchimie del "front office" della M.G.M., sconnesso da un montaggio che il regista non avrebbe approvato (se si fosse dato maggiormente pensiero del suo

film), accompagnato da brani di discorso che il capo della produzione ha preteso per « rendere più chiaro allo spettatore il significato e talvolta anche lo svolgimento del film »? Si sa che *Greed* di von Stroheim non è che un moncone rispetto al desiderio, anzi al materiale, originale; è noto che Eisenstein di *Que Viva Mexico!* è vagamente irresponsabile per certi aspetti del montaggio e del tutto estraneo ai tagli che la censura di Hays e la prudenza di Lesser (il "producer" che si ritirò troppo presto dalla "combinazione" intellettuale col regista russo per sospirare i suoi innocui, sicuri e redditizi film con Tarzan) inflissero al lavoro.

*The Red Badge of Courage* si presenta dunque, pur senza aver l'aria di ammetterlo, come un grande mutilato. Eppure vale davvero la pena di scoprire Huston, e Crane attraverso Huston, nei brandelli che all'occhio dello spettatore riescono a comporre un film assolutamente irreprensibile all'apparenza (sotto la voce « spettacolo »). Le mosse nascono dal celebre romanzo di Stephen Crane (l'autore che pubblicato prima da Einaudi e poi da Rizzoli, mutò, per volontà di quest'ultimo, il nome in Joseph;

cfr. B.U. R. nn. 371-372) e il film ne segue agevolmente la vicenda, se vicenda in senso stretto si può chiamare la storia del soldatino (il suo nome non lo sapremo mai; Alfred Kazin, il critico letterario, ama pensare a lui come ad un « Ognuno ») del soldatino, dicevamo, impegnato con le file nordiste durante la guerra di secessione. E' l'itinerario della Paura che alla fine si trasforma in Coraggio, è la maturazione di un soldato che prima fugge poi accetta il combattimento; e come lui cento, mille altri soldati pensano, sentono, e maturano dalla pavidità all'ardire. Non è necessario conoscere un libro per giudicare il film che da esso è derivato. Nel caso specifico del Crane occorre conoscere invece il suo lavoro perché è quanto più sincero, e schietto, e vero, e potente ci abbia dato la letteratura americana del secolo scorso sul tema guerra. Scritto, si noti, da un Crane ventunenne che di guerra non conosceva neppure uno degli aspetti; quindi un romanzo che muove dall'interno del soldato, ne enuclea, si può dire, i sentimenti, ne esalta i moti, anche quelli che la morale corrente e patriottarda non vorrebbe veder esaltati, e pone di continuo il personaggio al cospetto di una coscienza che oseremmo definire pacifista e di un obbligo sociale (o contingentemente sociale) che impone alla coscienza stessa uno "switch", una "sterzata". Crane espi-

**CHIAREZZA.** - In occasione del Festival del film per ragazzi è uscito, a cura del Centro internazionale del cinema educativo e culturale ed edito da « Bianco e Nero » (Roma) la traduzione di un volume scritto da Mary Field: *La produzione per ragazzi in Gran Bretagna*. L'introduzione al libro inizia così: « Che cos'è il film per ragazzi? Il film per ragazzi è il film concepito, realizzato e destinato specialmente per un pubblico per ragazzi ».

**P... PUDORE.** - Nel leggere la relazione della giuria, il Direttore della Mostra, dovendo pronunciare il titolo del film di Pagliero e Brabant, ha ommesso la « P » che precede la parola « respectueuse ». Il giornale *L'Avvenire d'Italia* ha invece del tutto ignorato questo film, cestinando l'articolo del suo inviato Rudy Berger.

**EPICO E MONUMENTALE.** - Dialogo tra « compagni » a Venezia non tutti reduci dal Festival di Karlovy Vary:

« Come erano i film sovietici? ».  
« Come sempre: epici e monumentali ».

**PATRIOTTISMO E CAFFE' - CONCERTO.** - Sul *Corriere della Sera* (22 agosto) Arturo Lanocita termina la corrispondenza dedicata alla serata inaugurale della Mostra giustamente rilevando:

« Il film è piaciuto, ed era giusto che piacesse. Gli applausi finali so-



no stati caldi. Ci sono piaciuti meno i battimani, che diremo ingenui, con cui una parte degli spettatori ha salutato le canzoni patriottiche e lo sventolio delle bandiere, senza accorgersi che il patriottismo con gli inni da caffè-concerto c'entrava poco. Ne usciva, anzi, mortificato, come accadeva nei teatri di varietà, ai tempi della guerra libica, quando le canzonettiste mettevano in testa il cappello piumato dei bersaglieri, si lasciavano di verdebiancorosso e piroettavano sulla ribalta, a gambe nude. E Tripoli, sì, era il bel suol d'amore, ma gli entusiasmi del pubblico facevano, anche allora, uno zibaldone solo, di Tripoli e delle gambe, del sacro e del profano».

**OMAGGI AL VECCHIO LEONE.** - Sul *Cine-Gazzettino Sera*, edizione speciale dedicata alla XIII Mostra del cinema (domenica 24 agosto) un anonimo redattore scrive:

« Gaetano Carancini è uno degli sceneggiatori del film Altri tempi. Chissà, come critico, quello che avrà pensato della pellicola ».

Su *La Voce Repubblicana* (24 agosto) il Carancini annota tra l'altro:

« ...Blasetti ebbe pronto il copione: un copione che interpretava i motivi, superficiali e profondi, che caratterizzarono gli ultimi anni dell'800 ed i primi del '900... Ma il risuscitare tali motivi ed atteggiamenti, senza una giustificazione morale, poteva tradursi in una tredda rievocazione se Blasetti e C. non avessero trovato il modo di tirare le somme alla fine di ogni episodio, di tracciare confronti e paragoni col presente, di sottolineare le differenze, in meglio o in peggio, col nostro tempo. Ed ecco la trovata, apparentemente meccanica, del "carrettino dei libri usati" con il venditore filosofo, che, narratore e coro insieme,

riesce a dare unità al tutto, a comporre (cavandone i significati) i vari pezzi del "centone". Esperimento, dunque: ma esperimento che ci sembra riuscito, perché la visione che si ha degli "altri tempi" è veritiera nella unità, ricostruita a posteriori, di quelli che avrebbero potuto essere soltanto frammenti. Esperimento che ci sembra riuscito, anche nei confronti della nuovissima polemica blasettiana sull'"autore del film": ché l'"egocentrico" si è fatto da parte, si è fatto umile, ed ha posto al servizio dei vari "autori" la sua bravura tecnica ed artistica, senza farla mai pesare. "Altri tempi" restituisce intatti i valori, gli stili dei singoli scrittori: la vivacità ironica di Boito, il romanticismo patriottico di De Amicis, la comicità provinciale di Fucini, la delicatezza psicologica di Nobili, la tormentosa ricerca di Pirandello, il senso del grottesco di Eduardo Scarfoglio. In più — ed è nella favola del carrettino che Blasetti ridiventa se stesso — il regista ha inserito i motivi coerentissimi del suo discorso cinematografico iniziato con "Sole", sviluppato con "La corona di ferro", ripreso ed amplificato con "Un giorno nella vita": il disgusto per tutto ciò ch'è violenza, l'amore per la libertà dell'individuo, il rispetto per la vita dell'uomo, bene supremo che ci viene da Dio. Ed anche questo improvviso riapparire del Blasetti uomo con la sua fede e le sue convinzioni, è un elemento positivo di "Altri tempi" ».



John Dierkes, Bill Mauldin e Audie Murphy (da sinistra, in primo piano) in un'inquadratura di *The Red Badge of Courage* («La prova del fuoco», 1951). Vale la pena di scoprire Huston in questo film «mutilato» che, all'apparenza, come spettacolo, sembra assolutamente irreprensibile

« Aggiungeremo poi che il lungo "Zibaldone" (forse qualche piccolo colpo di forbici non guasterebbe) è eccellente anche da un punto di vista formale (la distinzione di forma e contenuto serve solo per meglio chiarire il nostro pensiero su quest'opera)... ». « ...E particolarmente indovinata ci sembra la scelta degli interpreti, i quali, sotto la guida del "vecchio leone", assolvono tutti o quasi il loro compito... Molto bella la fotografia... intelligentissimo il commento musicale... Ed ora attendiamo Blasetti allo "Zibaldone n. 2"... ».

L'anonimo redattore del *Cine-Gazzettino Sera* non si scandalizza: che i critici recensiscano anche i film cui hanno comunque collaborato, è oggi un fatto normale.

**OMAGGIO AL REGISTA CON GLI STIVALI.** - Ed è anche normale che i critici anticipino addirittura giudizi (naturalmente positivi) sui film ai quali hanno preso parte come soggetti, sceneggiatori, consulenti, revisori ecc. Vinicio Marinucci - sceneggiatore di *Altri tempi* - scrive infatti nel numero doppio di *Scenario* (15 agosto) dedicato alla Mostra di Venezia:

« Chi conosce Alessandro Blasetti sa quanto sincera e generosa sia la sua passione per le sorti del cinema italiano. Non sarà male ricordare che "il regista con gli stivali" guidò il primo gruppo di animosi che con Sole volle ridare all'Italia una cinematografia, dopo

la tremenda crisi che precedette il sonoro; che Blasetti fu il propugnatore e il fondatore di quella Scuola di cinematografia dalla quale doveva poi nascere il Centro Sperimentale; che a lui si deve l'idea di far affluire capitali alla produzione attraverso l'esercizio, creando un circolo finanziario in continua attività. Recentemente, il regista di Salvator Rosa ha concretato l'iniziativa del concorso permanente per soggetti, attuata dal Centro, e il film-pioniere *Altri tempi*.

« Nelle intenzioni del regista, infatti, questo "zibaldone n. 1" dovrebbe aprire la strada a dei numeri 2, 3, 4 e così via, nei quali potrebbero saggiarsi - con minimo rischio, data la brevità delle composizioni - nuove forze di scenaristi, di registi, di attori e di tecnici.

« Al suo ventitreesimo film ed a cinquantadue anni di età, Blasetti si presenta quindi a Venezia con un'opera di giovanile baldanza e di rivoluzionaria portata. Non bastano le dita della mano a contare quanti anni sono che Blasetti non sbaglia un film, e di film sbagliati, nella sua carriera, non ve n'è più di tre o quattro. I "Nastri d'argento" conferitigli lo scorso anno sono venuti appunto a premiare la "regolarità", oltre al valore, dell'opera di questo regista, che oggi, fra gli artisti del cinema italiano, è senza dubbio colui che possiede il più sicuro e completo mestiere.

« Molto si è scritto di un Blasetti "bitronte", l'autore di *La corona di ferro* e di *Quattro passi fra le nuvole*, di *Fabiola* e di *Prima comunione*, e in realtà il dualismo appare evidente; ma esso è molto meno profondo di quanto sembri. Blasetti è un uomo talmente fervido, talmente appassionato del nuovo e desideroso di compiere continue scoperte da non potersi chiudere in un "genere", da non poter seguire un solo filone. Appunto per questo egli si presenta oggi a Venezia con un film giovanile e rivoluzionario, un film "di battaglia" e non "di riposo", come tanti altri registi "arrivati" al pari di lui avrebbero senz'altro preferito realizzare. E poi, guardate l'amore che Blasetti porta ai suoi eroi e alle sue eroine, siano essi vestiti di corazze o dei modesti panni della nostra esistenza quotidiana! Questo amore è uguale e costante in ogni suo film, e testimonia una partecipazione, una schiettezza continue.

« Infine - e non ultimo merito - Blasetti è un uomo "tutto di cinema" e non tre quarti di teatro, mezzo di letteratura, un quarto di pittura e così via come parecchi registi nostrani e stranieri, celebrati da una critica che si maschera da contenutista per difendere una tematica tutt'altro che disinteressata. Ora che perfino la televisione sembra voler concorrere a snaturare l'essenza dell'arte cinematografica, il chiaro ed alto linguaggio di Blasetti è un apporto

prezioso nel coro delle voci d'arte del nostro cinema. Altri tempi dovrebbero essere, di questo, una nuova, originale testimonianza ».

**VENEZIA '52.** - E che dire poi di un membro della giuria, il cui nome figura sul "credit" di un film in concorso? Alludiamo a Sandro De Feo, che ha collaborato alla sceneggiatura di *Europa '51*, premio internazionale a pari merito.

**RESTATE IN ASCOLTO, PREGO.** - Arturo Lanocita, sul *Corriere della Sera* del 29 agosto scrive:

« Un'altra nube maleodorante ci circonda tutti, oggi al Lido: quella della nafta fumosa eruttata da una finta locomotiva di un finto treno che parte da una finta stazione costruita sul piazzale del Palazzo del Cinema. E' tutto un apparato ferroviario eretto dalle case americane di produzione cinematografica, a scopo pubblicitario. Si tratta di un trenino ottocentesco, come se ne vedono nei film del West con otto vagoncini, che circola dal Palazzo del Cinema sino alla estremità del grande viale lungo il mare, un chilometro di percorso.

Ciuff, ciuff, ciuff, molto fumo, molto frastuono, molte grida; l'arrivo non è garantito, ma la partenza nemmeno; intorno alla mostra del cinema si va creando una testosa atmosfera da sagra; appena sarà impiantata la giostra con i cavallini di legno ve ne informerò; restate in ascolto, prego ».

**O. D. F.**

me non solo l'angoscia di chi ha l'arma in pugno e affronta gente armata come lui; non immette soltanto il personaggio in un ambiente che la descrizione vuole singolare e bellissimo; non stabilisce esclusivamente rapporti tra il personaggio e l'ambiente e la guerra, ma si agita per così dire, *epicamente*, riserva insomma ad alcuni episodi un impeto di battaglia con l'aria, a volte, di travolgere le tacite premesse di una "condanna".

Questo bastava per piacere a John Huston, il ribelle-condizionato di Hollywood, e infatti ogni sequenza (perché il suo *The Red Badge of Courage* amiamo ricordarlo solo sequenza per sequenza, dato il montaggio dubbio) rivela la congenialità, scopre l'amore del regista per alcuni motivi (la passeggiata del soldatino dietro l'albero, mentre i suoi compagni rubano il maiale nella fattoria; e il colloquio col soldato che parla ad alta voce), addirittura ne denuncia le spiccate preferenze (la prima e la seconda carica: realizzate con vera maestria e acutissimo senso della verità, plausibile in un regista che di guerra se ne intende). Ma l'"itinerario della paura", senza i com-

menti letti dal libro di Crane e mobilitati in alcuni punti del film, sarebbe chiaro? Sarebbe chiaro, ma non cristallino; e qui è il punto in cui il film cede. Per colpa del montaggio? Lo vogliamo credere. Il ragazzo riacquista il coraggio quando vede morire il soldato alto, l'indomito gigante che in agonia sale di corsa la collina, oppure durante il discorso del soldato allegro che lo accompagna all'accampamento, oppure la mattina, alla vigilia del secondo combattimento (quello decisivo) quando si confida col soldato spaccone? Potrebbero valere tutti e tre i motivi; come uno solo. Il coraggio del soldatino resta comunque credibile e trova più di una giustificazione anche nel corso della stupenda battaglia per la conquista del colle. Audie Murphy, che le cronache ci dicono essere il più decorato militare degli Stati Uniti, esprime con incolori manifestazioni la metamorfosi del soldatino, e pur non creando un'interpretazione di rilevante effetto dà esattamente a Huston quel ch'egli chiedeva; lo stesso potremmo dire di Bill Mauldin, lo spaccone. Ma è su John Dierkes (il soldato alto) e su Royal Dano (anche se l'episodio centrale di quest'ultimo è stato eliminato dal montag-

gio definitivo), è su queste due figure in apparenza minori che molto della verità e della potenza del "cast" si fonda. Huston ha dunque rispettato Crane; ma non soltanto Crane. Dall'operatore Harold Rosson egli ha preteso un'estrema fedeltà alle vecchie immagini di Matthew Brady, il fotografo della Guerra di Secessione; può sembrare un lenocinio, ma non nei rispetti della regia di Huston che anche a sua volta sembra ispirata — se mai una regia possa essere ispirata da fotografie — ai lavori del grande Brady. Era il film che Hollywood cercava, nel particolare (assurda forse la nostra catalogazione ma purtroppo necessaria qui) genere "guerra"? Guardate le due bandiere accostate, dopo l'attacco al colle; quella Unionista e quella Confederata. Ascoltate la voce del "cecchino" *dixie* che nella notte urla al soldatino nordista di levarsi dal chiaro di luna per non doverlo colpire; notate i prigionieri che subito dopo la cattura si sentono "cugini" degli "yankees". Non è forse questo quel che, là a Culver City, si desidera di solito da un film di guerra. Ma Huston non aveva scelto Crane per caso.

VICE

## CIRCOLI DEL CINEMA

Riceviamo e pubblichiamo:

L'UFFICIO esecutivo della F.I.C.C., presa conoscenza del comunicato diramato dal Consiglio direttivo dell'U.I.C.C., in merito ai colloqui intercorsi tra elementi responsabili dei due organismi, esprime la sua viva sorpresa nel rilevare la politica provocatoria che i dirigenti attuali dell'U.I.C.C. stanno praticando, evidentemente interessati a impedire ogni ulteriore sviluppo del movimento dei Circoli del cinema italiani.

Tale comunicato non può essere inteso in tutta la sua gravità, se non si tiene conto del fatto che esso giunge a conclusione di una serie di colloqui, in cui, fedele al mandato conferitole da tutti i Circoli federati, la F.I.C.C. ha continuamente mantenuto una posizione conciliativa all'estremo, dettata dalle ferme convinzioni dei suoi dirigenti e da una visione quanto mai obiettiva delle attuali esigenze della maggior parte dei Circoli del cinema, giustamente preoccupati nel vedere che la scissione offre motivo di speculazione a persone estranee ai Circoli stessi e dannose alla loro libera esistenza. La F.I.C.C. infatti ha più volte portato delle proposte concrete, atte, una volta accettate, a dissipare ogni dubbio sulle finalità culturali dei Circoli del cinema, e tali da creare le condizioni migliori per la riunificazione, auspicata ormai non solo da dirigenti e soci dei Circoli del cinema, ma da tutte le persone che onestamente comprendono l'importanza culturale dell'istituto dei Circoli del Cinema e le sue vitali necessità unitarie.

Se il Consiglio direttivo della U.I.C.C. ha ritenuto di riassumere con il suo comunicato il senso e le conclusioni di quei colloqui, vuol dire che è stato male infor-

mato dai suoi membri presenti alle conversazioni oppure che esso apertamente sconfessa tutte le motivazioni finora addotte per giustificare l'iniziativa scissionista e dichiara di considerare la rottura dell'unità del movimento dei Circoli del Cinema italiani come premessa e fine di tutta la propria attività. Operando in piena responsabilità secondo questi criteri, i dirigenti dell'U.I.C.C. automaticamente si pongono al di fuori di ogni civile convivenza democratica. Il tono inquisitorio del comunicato è del resto assai significativo: adottando lo "slogan", « Chi non è con noi, fa della politica », si commette anzitutto l'errore di politicizzare l'esistenza dei Circoli, proprio quello cioè che si vuole attribuire agli avversari, inoltre si tende ad abolire la libera espressione delle varie opinioni, attraverso quei dibattiti fra le varie tendenze, che sono stati finora i capisaldi dell'attività dei Circoli federati e, si dice, anche dei Circoli scissionisti.

D'altro canto, la letterale fobia che gli estensori del comunicato provano per l'adozione di norme di vita associativa democratica in seno ai Circoli, dimostra, tanto più quand'è accompagnata dalle caratteristiche precedentemente indicate, di che tipo di "dirigismo" siano animati gli attuali dirigenti della U.I.C.C.: paternalistico o, meglio, spionistico, comunque anticulturale.

Ma, se inaccettabile è il tono inquisitorio del comunicato, deprecabile e, addirittura, penoso è il suo carattere apertamente delatorio. Esso è l'indice di un malcostume che, per la verità, finora, anche nelle più accese dispute, non aveva trovato asilo nell'ambito dei Circoli del cinema. L'averlo d'improvviso adottato getta purtroppo discredito e sospetto su tutti i Circoli del cinema italiani, compresi quelli federati,

anche se l'azione di questi ultimi e del loro organo rappresentativo è stata sempre chiara e dibattuta in modo tale, che non mette conto di rispondere alle assurde accuse mosse dal comunicato.

Spetta però soprattutto ai Circoli scissionisti — dirigenti e soci — se sono ancora sensibili a fatti come prestigio, libertà e cultura, di reagire e di cancellare questa brutta pagina della storia del movimento dei Circoli del cinema, di cui loro sono per forza di cose i responsabili. L'Ufficio esecutivo della F.I.C.C. si augura che il comunicato emanato dal Consiglio direttivo della U.I.C.C. non possa raccogliere l'adesione di quei soci dei Circoli scissionisti che sono sinceramente amanti della cultura e dell'arte del cinema e che veramente si preoccupano dello sviluppo e della sempre maggiore affermazione dei Circoli del cinema in Italia. Già una voce — e certamente fra le più autorevoli nell'ambito scissionista — s'è levata preoccupata per il tono e per la sostanza del comunicato, che compromette, a suo avviso, i principi da cui era partita la scissione. Questo Ufficio esecutivo è convinto che tale voce non rimarrà isolata, solo se essa riuscirà a raggiungere la moltitudine dei soci dei Circoli scissionisti e non verrà soffocata da quegli elementi che oggi governano la U.I.C.C., ma che sono estranei alla nascita del movimento dei Circoli del cinema italiani, così come alle sue prime, vere affermazioni.

L'Ufficio Esecutivo della F.I.C.C.

Ben altro interesse hanno suscitato le numerose pubblicazioni della F.I.C.C. (quaderni, schede filmografiche in italiano e francese, opuscoli e bollettini) regolarmente esposte ed inserite nel catalogo ufficiale della Mostra del libro e del periodico cinematografico. Il Festival di Venezia è stato un'ottima occasione per far conoscere questo materiale culturale a numerosi giornalisti e critici di vari paesi che si sono sempre espressi con entusiasmo su una così concreta prova di attività culturale dei Circoli del cinema italiani quale è costituita dall'attività editoriale.

**GUIDO ARISTARCO:** «Storia delle teorie del film», Torino, Giulio Einaudi editore, 1951.

PASSATO ormai il tempo dell'avanguardia e delle giustificazioni, più o meno valide in sede teorica, del film come arte, anche per il cinema è venuto il momento di iniziare un discorso più calmo e profondo; un discorso, cioè, dove la polemica contingente ceda il posto a una visione storicistica del problema. Si tratta, in altre parole, di inquadrare i problemi specifici del film nell'ambito generale di una estetica, dell'estetica. Questa esigenza, che si fa di giorno in giorno sempre più pressante, è stata avvertita da Guido Aristarco il quale, prima nell'antologia *L'arte del film* (Bompiani, editore), poi nel volume *Storia delle teorie del film* (Einaudi, Torino) ne ha fatto oggetto della propria meditazione critica. I due volumi, e segnatamente il secondo, che è la logica conseguenza del primo, non intendono esaurire il problema (pretesa, del resto, assurda) ma aprire semmai una discussione, indicare una strada. Per fare questo, però, bisogna innanzitutto prendere esatta coscienza del lavoro fatto nel passato, spiegando e giustificando storicisticamente errori e verità contenuti nelle varie «teorie», al fine di giungere a una esatta formulazione del problema attuale. Giustamente avverte l'Aristarco: «Il presente trattato nasce da una esigenza storica: da una situazione generale della cultura, e quindi da quella necessità di riesaminare gran

## BIBLIOTECA

parte dell'attuale indagine critica cinematografica».

Accantonato il problema se il film è arte perché ormai storicamente superato, sorge la necessità di inserire la cultura cinematografica nell'ambito della cultura generale, cioè in quella serie di problemi vivi che sono al fondo della «civiltà del novecento». Qui, a voler semplificare, per esigenze di discorso, un problema che è in realtà molto complesso, due estetiche tengono il campo: quella idealistica e quella marxistica. Di fronte a esse il critico deve per forza di cose prendere posizione, impegnarsi. Cioè scegliere. E va da sé che la scelta può anche consistere in un superamento delle due citate estetiche. Superamento critico, si capisce, e che tenga conto di quanto è stato già discusso e risolto e di quanto invece rimane da risolvere. Perché la teoria non è mai qualcosa di immobile, di fissato una volta per sempre. Essa nasce e si nutre della pratica alla quale attinge i suoi succhi più vitali. Si veda in proposito quanto è accaduto nel cinema: qui le teorie, ivi compresa quella del montaggio come «specifico filmico», sono nate in sostanza come tentativo di giustificazione di un lavoro già fatto e ciò spiega il loro carattere particolaristico e l'insufficienza dimostrata in seguito di fronte a opere che nascevano da esigenze nuove e quin-

di si avvalevano di una tecnica nuova. Tutte cose che molti oggi cominciano a vedere e a capire e che Aristarco ha avuto il merito di mettere chiaramente in luce con un'indagine condotta rigorosamente sul piano logico ed esatta e documentata su quello storico.

*Storia delle teorie del film* è un libro che non solo viene a colmare la classica lacuna, ma si dimostra fin dalle prime pagine uno strumento prezioso per il critico e lo studioso di cinema in generale. Mancava infatti un testo che offrissi un quadro preciso degli sviluppi che l'indagine sul film ha avuto dagli inizi del cinema fino ai nostri giorni. Dal *Manifeste des sept arts* di Ricciotto Canudo, alle teorie sul montaggio di Balázs, Pudovkin, Eisenstein e Arnheim; dall'opera essenzialmente divulgativa di Rotha e Spottiswoode agli studi di Barbaro e Chiarini, il panorama tracciato dall'Aristarco risulta quanto mai vario e movimentato, com'era naturale che accadesse in un'arte «nuova» che al momento del suo sorgere era guardata con diffidenza e ostilità dalla cultura ufficiale. Di qui l'interesse che ancora oggi rivestono per noi teorie e polemiche ormai sorpassate sul piano critico. Il travaglio che ha seguito di pari passo l'affermarsi del film come arte è stato in sostanza fecondo, così come a suo tempo lo furono le «noiose» e in-

terminabili discussioni intorno alla natura della tragedia e sui canoni cui avrebbe dovuto ispirarsi. La cultura ha anch'essa i suoi drammi, le sue sconfitte e le sue vittorie, che si rinnovano in un «giuoco» che dura da quando l'uomo cominciò a creare «qualcosa» che in natura non c'era. Le arti nascono da un'esigenza di rappresentazione, dal bisogno che ha l'uomo di fissare nel tempo la sua storia individuale e irripetibile. Perciò la poesia, con qualunque mezzo espresso (cinema, teatro, romanzo o poesia «tout court») è insieme eterna e contingente, legata cioè alla storia e alla società e da esse inscindibile. In questo senso il cinema è sempre esistito e i suoi problemi particolari non sono che un aspetto del problema estetico generale.

Inquadrare un problema storicisticamente significa riportare ogni cosa al momento in cui nacque e determinare a quali esigenze questa o quella teoria intendeva soddisfare, a quali interrogativi si voleva rispondere. La posizione di un Canudo, a esempio, non è comprensibile né, tanto meno, spiegabile se non alla luce della particolare situazione storica e culturale in cui operò colui che Papini chiamava con disprezzo «le barésien». «Inoltre», scrive Aristarco, «proprio nell'insostenibile "teoria delle sette arti" c'è in nuce, in un certo senso, un altro fondamentale principio: la possibilità, per il cinema, della fusione di più tecniche, del dialogo di Wagner, e a Wagner

**GIUSEPPE GRIECO**

(Continua in terza di copertina)

Da *Jour de fête* («Giorno di festa») di Tati. Questo film è stato presentato durante festival estivi speciali organizzati, in località di provincia, dal Circolo parmense del cinema. Altri film presentati: Roma, città aperta di Rossellini, Bellissima di Visconti e Monsieur Verdoux.





# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Leggo sui giornali che il sindaco di Nuova York, Vincente Impellitteri, ha formalmente protestato, e intende continuare nella sua campagna, contro l'uso che i produttori di Hollywood fanno dei cognomi italiani ogni qual volta un "gangster" compare in un film. Giusta protesta, dico io, perché i soggettisti laggiù, e i produttori, esagerano. Che molti elementi della malavita americana portino cognomi con risonanze nostre e che l'inchiesta della commissione Keftauver abbia messo in luce questa particolarità, nessuno lo vuol negare; che i fratelli Torino siano stati gli iniziatori di quel movimento paracriminale cui fa capo il "racket", il "bootlegging", il "gambling" esteso su vasta scala e altre losche attività, è cosa risaputa. Ma si sa d'altra parte che i "gangsters" non costituiscono che una minoranza addirittura minima e che, se mai, il cinema di Hollywood dovrebbe mettere in luce ben altra e più felice natura del contributo mediterraneo: non mancherebbero certo gli argomenti. Tuttavia mi preme rilevare un altro fatto: che peccare di estremo nazionalismo è prima ridicolo poi insensato. E questo lo voglio dire ai doppiatori (e se è il caso, alla censura) i quali da anni trasformano tutti i cognomi dei "gangsters" nei film americani in altri cognomi ad uso nostro, per far perdere loro le originarie caratteristiche italiane. Mi pare una tartuferia che non sia ben poco, soprattutto quando ti imbatti in un'Isola di Corallo di Huston e scopri che i modi di Johnny Rocky — o almeno quello che l'edizione italiana vuol spacciare per tale — sono decisamente mediterranei: corri a controllare e scopri che nell'originale si chiama Johnny Rocco. Vedi la banda dei tre stati e ti accorgi, che il Cochran, chiamato Tony Legend negli Stati Uniti, acquista un altro casato, e non italiano, arrivando da noi. Il caso più recente, l'ultima minaccia, tocca addirittura l'impossibile. Il "gangster" è un tale che ricorda, nel viso e nel comportamento dinanzi alla commissione senatoriale, quel Frank Costello (di origine italiana) che ha dato tanto lavoro alle cronache in questi ultimi tempi. L'intento del regista era chiaro: e sappiamo l'altra parte che gli italiani d'America, quelli veri e onesti (e sono in preponderante maggioranza), di Costello non hanno certamente stima. Che fanno i doppiatori nostri? Il personaggio da Renzi

diventa Rozic, e quando un'impiegata di un giornale deve raccontare il suo "curriculum vitae" te mettono in bocca uno strano resoconto in cui il "gangster" risulta essere croato ecc. ecc. Solo quando nella polizia che dà la caccia al fuorilegge c'è un italiano, i doppiatori (continuo a dire doppiatori ma dovrei più esattamente dire gli importatori; e forse non è neppure volontà loro, questa metamorfosi), lasciano che italiano sia anche il cognome del "gangster" (vedi il bacio della morte, L'urlo della città). Alla base di tutto questo ho l'impressione che agisca ancora quel codice non scritto che usava durante la supervisione governativa Freddi; quando c'era da rabbrivire all'idea che il personaggio principale di Winterset da Meo Romagna era stato trasformato in Meo Lovano.

FRANCO FONTANINI (Pietrasanta). - Ti parà strano ma anch'io lo penso come te nei riguardi di quel soggettista. Tuttavia ti esorto a non ignorarlo come scrittore anche se, come tu dici, « non ha dato nel dopoguerra, alla vera letteratura, neanche un rigo dopo i lontani libretti di quindici anni fa ». Non mi pare una ragione valida; è solo, il tuo, un rilievo cronologico che non serve allo scopo che ti sei prefisso: dimostrare la scarsa consistenza del Nostro in materia di cinema. Orbene, in quest'ultimo caso, avresti davvero degli argomenti sicuri ma non vorrei che ti irrigidissi: quello (cioè l'uomo di cui si parla) è fatto per le occasioni, nasce appunto dalla discontinuità, dalle scorie se vuoi, ma anche dal "fiore" che l'ingegno messo al servizio del cinema può dare. Lo definisci lo stesso: « l'autore del meglio e del peggio del cinema italiano » (e scusa se mi cito). Come pittore non so che dirti, non è il mio campo. Osserverò piuttosto che i tuoi rilievi sul suo criterio di lavoro trovano una strana conferma in un elzeviro di Vitaliano Brancati, pubblicato sul Corriere della Sera tre o quattro mesi fa, che aveva come protagonista un soggettista tedesco, pagatissimo, chiamato a risolvere — e la risolveva sì, ma devi vedere come — una situazione intricata durante il lavoro di sceneggiatura. Chi sapeva leggere tra le righe, e anche nelle righe non tardava a riconoscerli il cineasta che diventa l'oggetto della tua lunga lettera. Tanti auguri.

GIUSTO VITTORINI (Milano). - La lettrice Silvana Forni, di San Giovanni Persiceto, evidentemente ha letto sino in fondo i tuoi ap-

prezzabili Filmindex dato che mi scrive: « Nel "credit" di Due mogli sono troppe pubblicate nel "Filmindex" di Mario Camerini vi sono alcuni errori. La sceneggiatura è di Camerini, Franco Brusati, John Hunter e C. Dennis Freeman (Suso Cecchi D'Amico e Noel Langley non c'entrano). Gli operatori sono Luciano Trasotti e Geoffrey Faithful (per le riprese in Inghilterra). Il montaggio è di Adriana e non di Adriano Novelli ». Controlla, ti prego, e jammi sapere se ai miei ringraziamenti alla lettrice Forni devo unire i tuoi.

LUIGI RONCHI (Bergamo). - Ti ringraziamo per l'interesse, ma ti preghiamo d'altra parte di notare che il "Filmindex" comporta tali e tante fatiche per essere compilato, da costringere il curatore (ovvero il paziente, candido ed entusiasta Vittorini) a pubblicarne uno solo ogni tanto, e non certo con la frequenza che tu vorresti. Hai visto il secondo, "Filmindex" dedicato a Blasetti?

VIN. SI. (Napoli). - Grazie per quel lavoro di ricerca, che conserverò ed eventualmente pubblicherò a richiesta di qualche lettore. Hai letto il primo numero della Rassegna del diritto cinematografico? Se ti fosse sfuggito, chiedi all'amministrazione, in Via Crescenzo 2, Roma. Tratta gli argomenti che interessano i tuoi studi.

BRUNO COLLINI (Jesi). - Noi di Cinema non abbiamo l'incarico di presentare aspiranti al Centro Sperimentale di Cinematografia, e neppure di far sottoporre a provino, nel caso specifico, i lettori che, come te, lo chiedono con calore. Non ti resta che scrivere alla segreteria del Centro S. C., Via Tuscolana km. 9, per richiedere il bando.

MARIO DI STEFANO (Palermo). - Dopo mezz'ora di duello tra i miei occhi e la tua calligrafia ho deciso di rinunciare alla tenzone e di relegare la tua lettera nel fondo di un cassetto. Mi spiace, ma non potevo agire diversamente per la salute della mia vista.

SA. S. (Arezzo). - Puoi sì, mandare il soggetto a qualche regista, e ti fornirò io stesso gli indirizzi che chiedi. Ma non sperare. Io so, non dovrei dir questo ai lettori e alle lettrici che mi annunciano con entusiasmo di aver pronto il rimedio per il cinema italiano. Ma conosco bene, o almeno credo, la sorte dei manoscritti inviati da gente sconosciuta. Visconti: Via Salaria 366, Blasetti, Via Lazio 9, Castellani: Via Flaminia 389. Tutti a Roma. Comunque, auguri.

A QUANTI MI CHIEDONO INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE. - Ho visto nella libreria Sperling & Kupfer di Milano il 16 mm Sound Motion Pictures di W. H. Offenhausser jr. (Interscience Publisher) al prezzo di ottomila lire. Diecimila lire costa invece un testo che mi sembra informatissimo: Colour Cinematography di Adrian Cornwell-Clyne, edito a Londra da Chapman & Hall Ltd. Sono informazioni, queste, senza alcun intento pubblicitario, riferite col solo intento di rendere un favore a quanti vogliono titoli di libri tecnici.

AGOSTINO ALFANI (Roma). - La mia risposta ti parà breve, ma non temere: la tua lunga lettera è stata letta in redazione e molti dei consigli sono oggi registrati su un taccuino. I "Filmindex", dopo Camerini e Blasetti, saranno dedicati a De Sica, Visconti e ad altri registi italiani. Gli appunti che muovi alle "recensioni non pubblicate" sono giusti solo in parte: si tratta di articoli già pronti, che attendono il loro turno. Quanto

alla bibliografia essenziale per il critico, più vado avanti in questo mestiere e più mi accorgo come non esista un elenco definitivo. I testi fondamentali li conosco certo: e nel caso non li ricordassi, ti invito a leggerne i titoli (e certo anche gli estratti) sull'antologia curata da Aristarco per Bompiani. Il resto è affidato al tuo criterio: letture, consultazioni frettolose, indagini, paralleli con le altre arti e così via. Sarei un presuntuoso se mi arrogassi il diritto di suggerirti una strada "definitiva".

BRUNO SPAGNOLI (Bologna). - Una volta, inesperto, trasportavo il mio entusiasmo in una sfera irrealistica, e per chi? per Frank Capra. Tu ti inebri per molto meno, ma del resto ti immagino giovanissimo e quindi suscettibile di miglioramenti. Non conosco i documentari di cui mi parli e neppure ho mai sentito nominare il realizzatore. Avrà presto, spero, l'occasione di vedere sino a che punto sei stato obiettivo nel giudicare la fatica del documentarista. E se ne varrà la pena, pregherò la redazione di Cinema di interessarsi all'avvenimento.

ALMA P. (Firenze). - Carmine Gallone abita all'Hotel Excelsior di Roma, Giacomo Gentilomo, sempre a Roma, in corso Linneo 21. Puoi mandare il tuo soggetto al produttore Maleno Malenotti, che sembra specializzato nel genere musicale, in Via Nizza 56 a Roma.

LEDA BENDAZZI (Ravenna). - Quei tuoi frequenti ritorni nella sala cinematografica dove si proiettava Bellissima, mi ridanno un po' di fiducia nello spettatore, soprattutto in chi, come te, si dichiara priva di conoscenze specifiche. Hai molto buon senso, e soprattutto rivelavi una coscienza critica che vorrei vedere messa a profitto in qualche nuova occasione (e in tal caso ti prego di scrivermi). Non so cosa risponderti in merito ai tagli cui tu fai cenno: ho visto il film intero e pensavo che sempre nell'edizione completa esse fosse stato proiettato in tutta Italia. Appena riuscirò ad avvicinare Visconti mi farò raccontare le vicissitudini di Bellissima. Esercita quelle che tu definisci le tue capacità, e pensa a mettere sulla carta i risultati. Non so che cosa dirti in merito alle mancate proiezioni nel tuo circolo; suppongo si tratti di contrattempi. L'indirizzo di questa mia rubrica è semplicissimo: « Al Postiglione, presso Cinema, Via Serio 1, Milano ».

G. B. (Caserta). - Quanto scrivi è commovente: tanto interesse per il cinema, un interesse da pionieri, ha sempre un effetto forte su chi ormai è abituato a imbattersi in gente dalla pelle dura, che dei film parla come di torte bene o mal riuscite. Però non posso aiutarti; i « circoli » sono competenza di Virgilio Tosi al quale devi scrivere presso Cinema, Via Serio 1, Milano, Auguri.

LINO DE LINI VILLA (Senza indirizzo). - Il festival del cinema a Venezia incomincia il 20 agosto. Grazie per la diffusione di Cinema. Ed eccoti gli indirizzi: Luchino Visconti, Via Salaria 366, Giuseppe De Santis, Via San Martino della Battaglia 11; Michelangelo Antonioni, Via Archimede 44; Carlo Lizzani, Lungotevere Mellini 7; Leonardo Cortese, Via delle Alpi 8; Luigi Zampa, Via Monti Parioli 44; Giorgio Pastina, Via Lisbona 3; Edoardo De Filippo, Via Aquileia 16; Renato Castellani, Via Flaminia 389; Luciano Emmer, Viale Parioli 79; Francesco De Robertis, Via Senero 83; Augusto Genina, Via di Priscilla 55. Tutti a Roma. A Milano, in via Cernuschi 1, puoi invece indirizzare la lettera per Dino Risi.

IL POSTIGLIONE

si rifaranno, per sostenere questa fusione, molti teorici, tra i quali Chiarini e Barbaro. E' in Canudo uno sforzo costante di considerare il cinema come manifestazione spirituale, di voler estrarre dal film un significato in quanto, appunto, opera unitaria, frutto di una personalità creatrice, sconosciuta in tutti i tempi e che non aveva ancora un nome capace di individuarla. Canudo chiama questa personalità, che si vale di diversi collaboratori, "écraniste": cioè "artista dello schermo", essendo insufficiente il titolo di "metteur-en-scène" confrontato con l'uomo che riveste questa funzione nel teatro ».

La materia che abbraccia *Storia delle teorie del film* è vastissima. Nell'organizzarla Aristarco ha obbedito a uno schema molto preciso, benché forse un po' troppo rigido. Questo difetto (se di difetto si può parlare) ha tuttavia il pregio di conferire all'opera una struttura armonica e una chiarezza estrema. La lettura, infatti, ne risulta grandemente agevolata e non presta il fianco a equivoci di sorta. Ogni autore ha il posto che gli spetta e, quel che più conta, il suo pensiero è reso con uno scrupolo di verità addirittura esemplare. Ciò, naturalmente, è possibile solo in virtù di una perfetta padronanza della materia, di uno studio accurato dei testi anche i meno importanti. Di Pudovkin ed Eisenstein, a esempio, viene esaminata non solo l'opera teorica ma anche quella pratica, che nei due grandi registi russi sono inscindibili. Si comprende così meglio la loro posizione e si spiegano alcune pretese contraddizioni. In realtà per ambedue vale l'affermazione netta di Pudovkin: « La teoria deve essere confortata dalla pratica, e la pratica deve universalizzarsi in teoria ». E' quindi naturale che sia l'uno che l'altro regista a un certo momento rivedano le loro teorie. Perciò più che di contraddizioni, bisogna parlare di evoluzioni: quell'evoluzione, appunto, che è il segno di ogni cultura degna di questo nome. La staticità è il distintivo di tutte le società (e quindi delle rispettive culture) morte. Perché se è vero — ma solo in un certo senso — che tutti i pensieri sono già stati pensati, è altrettanto vero il contrario, cioè che tutti i pensieri sono ancora da pensare; o da ripensare, che è poi lo stesso.

Quando Aristarco precisa l'ambito in cui intende muoversi il suo lavoro e gli scopi che si propone, a ragion veduta pone in risalto l'isolamento in cui tuttora vive gran parte della letteratura cinematografica, e quindi gli equivoci derivanti, il prendere tra l'altro come unico metodo critico leggi e canoni prestabiliti, il valutare il film da un punto di vista del tutto cinematografico, cioè formalistico, applicando più o meno dogmaticamente principi sorpassati: quelli, a esempio, del montaggio inteso come specifico filmico, come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente all'opera d'arte. La teoria cinematografica, se proprio di una tale teoria vogliamo parlare, rientra nell'estetica generale, ed è destinata a seguirne gli

sviluppi; il problema consiste nel vedere quale estetica sia veramente quella valida ».

Posizione, come si vede, chiarissima. Da essa il libro parte per giungere alla conclusione. Che è poi un ritornare sul motivo iniziale, ma forti della coscienza del passato e delle sollecitudini del presente, cioè di una cultura viva e attuale. « Di qui, infine, l'urgenza di quella revisione in un ambito ben determinato e di cui si parlava all'inizio; e proprio cominciando, o meglio ricominciando, dal rimuovere certi principi. Un rimuovere che a qualcuno potrà sembrare magari inutile e superfluo, ma che superfluo e inutile non è, in quanto sono ancora in molti a esigere, come condizione necessaria all'artisticità del film, una specifica struttura cinematografica (e, tra questi, anche studiosi seri e intelligenti come il marxista Lawson) o a chiedere addirittura "una nuova legge per la settima arte" (e, come si vede, siamo rimasti a Canudo anche nelle gerarchie e nella terminologia); proprio ricominciando dunque dal riconsultare, e storicamente, simili assurdità e per arrivare alla risoluzione dei problemi di metodo critico nell'ambito del problema principe: in quello dell'estetica valida. La quale non può certo basarsi, in ogni caso, su principi del tutto formalistici ed esclusivamente su una filosofia idealistica ormai da sola insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea ».

*Storia delle teorie del film* pone dunque un problema, non lo risolve. Il libro rispecchia e denuncia tra l'altro un'inquietudine che è propria della cultura del nostro tempo e ne costituisce il lievito segreto. Ora si tratta di riprendere il discorso e andare avanti. Ma è chiaro che solo superando (non dimenticando) le sue esigenze particolari l'indagine critica sul film potrà giungere a risultati validi. In caso contrario non si otterrà altro risultato che quello di impantanarsi nel vicolo cieco degli "specifici". Che ieri potevano avere (e hanno infatti avuta) una loro funzione storica, oggi invece servirebbero a ricacciare la cultura cinematografica in quell'isolamento dal quale tende faticosamente di uscire. Perché il nocciolo della questione è tutto qui: « più di una cultura ufficiale che si avvicini al cinema, occorre che alla cultura si avvicinino gli scrittori di cose cinematografiche ». Senza complessi d'inferiorità, ma anche senza ingombranti e superflui bagagli tecnici. La lezione di Aristarco, in questo senso, è davvero esemplare.

**GIUSEPPE GRIECO**

**RASSEGNA DEL FILM, mensile di cultura cinematografica. - Torino, numeri 1-6.**

DA QUALCHE tempo, nel campo della cultura cinematografica, si compie uno sforzo notevole per svincolare questa attività da un complesso di posizioni preconcette, ritardatrici del suo sviluppo. Oggi, più che mai, la critica e la cultura cinematografica (quelle autentiche) sono impegnate in una lotta concreta di liberazione dai vecchi "idola", di "revisione", di rinnovamento. Come il cinema, la critica tende sem-

pre più ad avvicinarsi a quei "problemi dell'uomo moderno", dei quali riesce spesso a farsi partecipe e sensibile interprete: in una parola, tende a divenire "militante". In questo quadro ricco e articolato, di estensione e di approfondimento dei motivi vitali della cultura del film, intende muoversi, e va perciò giudicata, la nuova rivista diretta da Fernaldo Di Giammatteo.

L'atteggiamento culturale che la *Rassegna del Film* assume in questo fermento di idee nuove si rivela dalla lettura attenta delle sue pagine migliori, dalla bontà e validità della sua impostazione strutturale, che s'è andata caratterizzando con sempre maggiore chiarezza attraverso i sei numeri finora usciti, in continuo miglioramento, fino all'ultimo fascicolo, denso e compatto. C'è tuttavia un filo conduttore che lega quest'ultimo numero ai precedenti e che, in certo senso, spiega, lunegandone le premesse, il preciso valore di quell'attualità che è la sua caratteristica più spiccata. Ed è il concetto d'una "critica militante", cui s'è più avanti accennato, l'unico attorno al quale si aggira un programma, comunque inteso, della *Rassegna del Film*. « Oggi si vuole una critica militante, che aiuti, corregga, condanni, insegni... Una critica freddamente accademica, che s'impegni solo sul piano del giudizio "spassionato" come potrebbe fare la storia, è praticamente inconcepibile. Non avrebbe senso. Tutto ciò che vediamo, gli spettacoli cui assistiamo o i libri che leggiamo, tutto ciò insomma che ci si presenta come un fatto di cultura viva, è in fin dei conti cosa nostra. Cosa che è nostro dovere difendere, migliorare e giudicare con tutta la passione di cui siamo capaci. Saremmo, altrimenti, fuori del mondo. Ed è appunto in questo senso che il nostro vuole essere un tentativo di critica militante » (*Rassegna del Film*, n. 2, p. 28). Un assunto, questo, che, nei casi migliori, si attua sul piano della ricerca di valori umani o culturali inquadrati storicamente e che, forse con eccessivo rigore, tenta di distinguere nettamente i propri confini da quelli di una critica "impegnata" in un senso più propriamente politico. Una delle parti più interessanti (anche se manchevole talvolta) della nuova rivista è senza dubbio la rubrica I film. Vi si esamina in media una ventina di opere per numero: il che vuol dire tutta, o quasi, l'attività cinematografica d'un mese. Non vi vengono trascurati i film "brutti", né quelli "volgari", ma si dà su di essi un giudizio, pur breve, se ne fissano talora aspetti sintomatici e se ne spiegano i motivi del fallimento sul piano dell'arte o del buon gusto. I collaboratori più assidui di questa rubrica non sono tutti conosciuti; eppure dimostrano talvolta di possedere una non comune sensibilità e affinate doti critiche.

Lo spazio non ci consente che una rapida occhiata agli articoli più importanti essa varrà a confermare quanto finora s'è detto sull'attualità e sul valore della *Rassegna*. Sul n. 1, F. Valobra e L. Guaraldo cercano di inquadrare Anna di Lattuada, l'uno nell'opera del regista, l'altro "nel gusto dell'epoca"; G. Nebiolo, in Tragedia senza America, espone cer-

te sue acute osservazioni su Una tragedia americana di Dreiser e sui film che vi si sono ispirati. Più ricco si presenta il secondo fascicolo: lo apre un interessante editoriale dove si esaminano e si discutono certi "consigli" che l'on. Andreotti rivolse a De Sica, in occasione dell'uscita di Umberto D. Segue una nota di G. Aristarco sulla situazione del cinema didattico; un interessante profilo di Disney di M. Siniscalco; Società clandestina di M. Gandin, del quale si ricorda in ispecie la parte dedicata a Monsieur Verdoux. Amicizie pericolose (quelle che il cinema può stringere con attività interessate) è il titolo dell'editoriale del n. 3, sul quale troviamo anche Hemingway disarmato di T. Kezich, due "documenti" sul cinema sovietico, Carte scoperte di L. Chiarini e alcune gustose impressioni di C. Ferrero e G. Arendo, vincitori del primo concorso soggetti del C.S.C. Meno nutrito il quarto fascicolo: vi si notano l'editoriale, un attento Critica storica di Di Giammatteo sui film ispirati alla Resistenza, e il gruppo delle recensioni ai film e ai libri (dovute, queste ultime a G. C. Castello e a L. Saroni). Sul n. 5, va segnalata una serie di articoli sulla funzione della critica e su taluni suoi recenti indirizzi: autori ne sono F. Valobra, M. Siniscalco, U. Bovero, F. Di Giammatteo. Il n. 6 è, come suol dirsi, tutto da leggere: accanto ad un editoriale che discute certe affermazioni di G. A. Borgese sul come viene rappresentata all'estero l'Italia dal nostro cinema migliore, leggiamo un puntuale resoconto su Locarno di T. Kezich; l'inizio d'un'inchiesta su "il cinema e la libertà della cultura", e d'un'altra, di G. C. Pozzi, sulla critica cinematografica dei quotidiani milanesi; Idee sul film russo di S. Völlaro e F. Zannino; una nota di F. Colombo su *Pepé le Moko*. Anche qui, completa il fascicolo la rubrica I film, seguita da un repertorio filmografico, che raccoglie i "credits" di tutti i film recensiti. Una cura particolare mostra infatti la *Rassegna del Film* verso gli aspetti filmografici. Lo testimoniano le accurate "schede" che R. Chiti ha via via dedicato a De Sica, Zinnemann, Lattuada e Delannoy.

**FERDINANDO ROCCO**

**U.N.E.S.C.O.: Films on Art, bilancio 1949; Le Film sur l'Art, bilancio 1950; Parigi, 1950-51.**

L'Unesco ha una sezione che si interessa attivamente del documentario d'arte: i due fascicoli pubblicati riguardano la produzione 1949-50 e, di ogni annata, forniscono dei preziosi cataloghi internazionali, preceduti da una serie di studi critici del massimo impegno, firmati da René Miché, Lauro Venturi, Paul Davay, Paul Haesaerts, André Souris, Arthur Knight, André Thirifais, Francis Bolen, ecc. Nei saggi e nei cataloghi è possibile attingere a piene mani informazioni e dati esatti su una lunga serie di documentari d'arte la cui circolazione, purtroppo, non è certo normale sugli schermi di casa nostra. E spesso, da quel poco che ci è permesso di vedere nelle Mostre veneziane o straniere, si tratta di ottimi film.

Venezia 1952. Da *La bergère et le ramoneur*  
(« *La pastorella e lo spazzacamino* ») di Gri-  
mault e Sarrut; scenario e dialoghi di  
Jacques Prévert. La presentazione di que-  
sto lungometraggio a disegni animati ha  
costituito la sorpresa della XIII Mostra.

