

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 117

NUOVA SERIE - 15 SETTEMBRE 1953

LETTERE

Caro «Cinema»,

allora, siamo alle solite. Succede un fattaccio nel mondo del cinema, e, come sempre, chi più se ne preoccupa e se la prende a cuore sono i giornalisti e la stampa di sinistra. E' incredibile la latitanza concorde, perfetta ed assoluta che si registra tra i critici cosiddetti benestanti in occasioni come questa: anche quelli che pure non hanno, come si dice, peli sulla lingua in occasioni diverse, per esempio quando si tratta di stigmatizzare le idiozie degli organizzatori e dei giudici veneziani, o di rimbeccare le ridicole pretese di certi gruppi politici, in questi casi fanno orecchie da mercante.

E' troppo facile, comodo e disonesto tacere, lasciando che intanto gli avversari si occupino di un certo affare, per poi fare, di un fatto che riguarda il costume, la serietà e la giustizia in specie, una questione squisitamente politica da liquidare con la buona ragione che chi se ne occupa è comunista, oppure fa il gioco dei comunisti.

Ed è incredibile, dicevo, perché in una storia come questa, se c'erano delle persone qualificate a difendere il diritto alla libertà di espressione, alla seria coscienza di contro alle sbavature retoriche ammesse e lodate, e soprattutto il diritto alla libertà personale, erano proprio quei critici di gran nome, abituati a sbandierare ideali di libertà ed a piangere oppure nei momenti di buonumore; ad ironizzare sui miserabili che, vivendo in certe nazioni, quella libertà hanno perso.

Incredibile, allora, e disonesto. Ma no. E' invece logico e ineccepibile. E se qualcuno non ci crede, si vada a leggere la nota a firma G.L.R. apparsa su «Il Tempo» (foglio, come è noto, benpensante e borghese) del 17 settembre scorso. Si intitola «Cinema e politica», e vi si legge tra l'altro:

«Non sono uno, sono tanti, i critici cinematografici dei grandi

quotidiani che non hanno ritenuto di dover entrare nel merito di un argomento che interessa la giurisprudenza e forse la politica, ma che è del tutto estraneo alla estetica. Se il soggetto di Renzi fosse stato realizzato, sarebbe stato mio preciso dovere valutarne i meriti o i demeriti da un punto di vista critico, ma anche in quel caso sarebbe stato mio compito riscontrarvi gli estremi del reato di vilipendio. La critica cinematografica si occupa di film; spetta ad altri di pronunciarsi sui possibili reati di chi li realizza (o ne scrive i soggetti)».

E' chiaro? «La critica si occupa di film», ecco la grande verità. Che i film si possono fare o no, al critico non deve interessare. Se chi propone un film serio va in galera, al critico non interessa. Se domani, per assurda ipotesi, tutti i nostri migliori registi fossero mandati al confino (aspetto ora di sentirmi rispondere col formidabile argomento che questo non accadrà mai), G.L.R. continuerebbe a non occuparsi della faccenda, e scriverebbe le recensioni ai film di Manio Mattoli.

Perché è la Magistratura che ha da occuparsi di casi come questo. Sbaglio, o dietro quel G.L.R. si nasconde la persona di un laureato in materie giuridiche? Se è così, è evidente che egli ha già scordato le parole dei suoi maestri che gli ripetevano il diritto il condensarsi in una formula della coscienza morale collettiva, alla determinazione della quale ognuno di noi partecipa, di cui ognuno di noi è responsabile. Ora, nessuno discute il diritto di sottoporre a giudizio persone che si ritiene, giuridicamente, abbiano commesso un reato. Ma non può esserci chi ritenga giusta una norma che consente di privare un cittadino della sua libertà con tanta leggerezza. Se di norme simili ne esistono ancora, nel nostro ordinamento positivo, è anche compito nostro adoperarci perché vengano abolite. Non è, del resto, quello che si è fatto

di recente per un altro caso giudiziario anche più clamoroso?

Ma in quel caso, evidentemente, non entrava la politica, né l'imputata aveva osato «parlar male di Garibaldi!».

Povera «libera» critica cinematografica, che non sa difendere la sua libertà.

Povera critica, ogni giorno degradante verso il più completo dei conformismi.

Cordialità **Giuseppe Sibilla**

Roma, settembre

Egregio Direttore,

nel n. 113 di «Cinema» è apparso un editoriale a firma Francesco Callari nel quale l'articolista, per rendere un quadro fosco e deprimente del cinema italiano d'oggi prende spunto da un falso; falso che non solo mi riguarda ma ferisce profondamente la mia dignità professionale. E poiché il Callari, all'affannosa ricerca di argomenti che possano gettare il discredito sulla mia persona, cade, nel corso dello stesso articolo (intitolato «Che cosa si premia?») in altre inesattezze, La prego di voler ospitare e, col dovuto rilievo, questa mia precisazione. Anche perché, mi pare giusto, che i lettori di «Cinema» siano bene informati.

Il Callari sostiene nel suo articolo che la sottoscritta è stata doppiata nel film *La Provinciale* ed aggiunge «e continua ad essere doppiata». Più avanti ne spiega a suo criterio il perché, accomunandomi ad altre illustri colleghe, la Mangano, la Rossi, la Pampanini; egli scrive infatti: «si tratta di gente che non sa recitare e che non imparerà mai»; ed ancora più in là: «sono corpi senza anima». Ebbene, asserendo che io sia stata doppiata ne *La Provinciale* e nei film successivi l'articolista dimostra se non altro una deprecabile ignoranza. Perché non si è almeno informato? La verità forse non lo interessa? Egli dovrebbe sapere che nel film *La Provinciale* ho la mia voce e che per oltre la metà del film è stata conservata la colonna sonora originale; egli dovrebbe sapere, che mi sono doppiata anche ne *Le Infedeli*; nel film di Errol Flynn *Il maestro di Don Giovanni*; nel recente film di Comencini con De Sica *Pane, amore e fantasia* e nel *Tesoro dell'Africa* di Huston. Il Callari, dovrebbe essere informato inoltre di un altro particolare, riportato da tut-

ta la stampa cinematografica italiana: nel film di Huston ho recitato in inglese e nei paesi anglosassoni il film uscirà con la colonna sonora originale, quindi non sarà doppiata, neppure in inglese.

Il Callari sostiene inoltre che la mia carriera cinematografica è dovuta alla mia partecipazione a questo o a quel concorso di Miss. Anche in questo, mi spiace doverlo rilevare, egli si mostra sommariamente informato. Prima di partecipare infatti al concorso per l'elezione di Miss Italia (dove fra l'altro non fui premiata e quindi «lanciata») avevo già avuto la proposta per un ruolo di protagonista da Luigi Zampa; avevo interpretato Dora in *Follie dell'Opera*; ero stata scritturata dalla «Lux» per *Campane a martello* come protagonista insieme alla Sanson e avevo preso parte in modesti ruoli ad altri quattro film, oltre a numerosi cortometraggi.

Ultimo controsenso (per non dire «abbaglio») del signor Callari. Egli insinua che lo scrittore Moravia, quale autore del racconto *La Provinciale* e membro della giuria di Saint Vincent abbia influito sulla assegnazione del premio per la migliore interpretazione femminile alla sottoscritta. Ebbene, il signor Callari, dovrebbe sapere che Moravia si astenne dal voto appena la giuria si orientò sul mio nome. A parte il fatto che giudici insigni come Sacchi, Gromo, Chiarini, Aristarco, Gadda Conti, Di Gianmatteo sono lungi dal subire «pressioni».

Concludendo vorrei rilevare come il signor Callari si scagli nel suo articolo di fondo contro tutto e contro tutti nel cinema italiano: contro produttori ed attori, contro i registi, contro le giurie, contro gli sceneggiatori e perfino i successi commerciali di *Riso amaro* ed *Anna* all'estero.

Ma, per favore, ci dica che cosa vuole, questo signor Francesco Callari!

Cordialmente, mi creda.

Gina Lollobrigida

Per mancanza di spazio rimaniamo al prossimo numero altre lettere. Il prossimo numero conterrà anche un articolo sul cinquantenario di «The Great Train Robbery», con la sceneggiatura del film e un'ampia documentazione fotografica.

UNA MOZIONE CONTRO L'ARRESTO DI RENZI E ARISTARCO

L'ASSEMBLEA dei cineasti, giornalisti, scrittori, artisti giuristi italiani indetta dal Circolo Romano del Cinema esprime a Renzo Renzi e a Guido Aristarco la sua piena ed affettuosa solidarietà e rivolge pressante richiesta perché il caso sia risolto nei limiti e termini delle norme costituzionali.

Afferma il proprio dovere e diritto di intervenire a tutela dei principi fondamentali della libertà di parola, di stampa e di creazione artistica, nonché del principio per cui gli organi giurisdizionali, sia ordinari che militari, non possono in nessun caso violare le libertà civili conquistate dal popolo italiano e sancite dalla Carta Costituzionale;

dichiara di non ravvisare nella proposta di soggetto cinematografico di Renzo Renzi pubblicata dalla Rivista diretta da Guido

Aristarco, gli elementi della offesa o del vilipendio alle forze armate dello Stato, perché ogni cittadino italiano e l'Italia democratica si sono conquistati irrevocabilmente il diritto di giudicare e condannare le imprese del regime fascista al quale nessuna continuità storica lega l'Italia di oggi;

rileva inoltre nella proposta di soggetti incriminata l'espressione della simpatia umana dell'autore sia per il popolo greco, vittima dell'aggressione, sia per il soldato italiano inviato a combattere una guerra ingiusta e non sentita e posto in condizioni morali e materiali tragiche e dolorose sulle quali l'autore si sofferma con spirito di fraternità, di comprensione e di profonda fiducia in quella solidarietà fra i popoli maturata e affermatasi nel comune sacrificio e

nelle comuni speranze di liberazione;

denuncia a tutta l'opinione pubblica la gravità del sopruso compiuto ai danni dei due giornalisti arrestati, opruso che non colpisce soltanto il cinema e l'arte d'Italia ma la democrazia stessa, la quale non può tollerare che venga aperta alcuna breccia nel suo sistema, nelle sue istituzioni, nella sua prassi di libertà e di giustizia.

L'Assemblea ritiene pertanto che tutti, cineasti, giornalisti, uomini di cultura, cittadini di ogni opinione, debbano insieme protestare e agire con fermezza — mediante la costituzione di un apposito Comitato Nazionale — fino a che il pieno riconoscimento del diritto di Renzo Renzi e Guido Aristarco ad agire come hanno agito e la restituzione loro della libera attività artistica e civile non ricorrerà solennemente l'intangibilità, nella vita democratica italiana, dei diritti di libertà e di giustizia.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 117

Anno VI - 15
Settembre 1953

Questo numero contiene:

*Lettere / Una mozione contro l'arresto
di Renzi e di Aristarco . . . Seconda di copertina*

Cinema/gira 122

GAVIN LAMBERT
O giudici, o diplomatici 125

GEORGES SADOUL
Il neo-realismo è più vivo che mai 127

GIULIO CESARE CASTELLO
Trent'anni di cinema francese a Venezia 129

JAIME POTENZE
Il Festival delle disillusioni 134

MAX DI THIENE
Villa Borghese 135

NINO GHELLI
Il colore a Venezia 138

GIULIO CALENDOLI
Critici a congresso 141

CHARLES FORD
Il vecchio "Bill" Farnum 143

GIORGIO TRENTIN
*Formato ridotto. Bruxelles; royaume
des fleurs 145*

ROGER MANVELL
*Un trenino e un cavallo
trionfano al Festival d'Edimburgo 146*

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE
Film di questi giorni 148

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 152

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: De Sica e Giovanna Relli in "Villa Borghese"



Danielle Darrieux, graziosa interprete di «Madame de...» di Ophüls.



Marta Toren e Jacques Sernas sono gli interpreti di Maddalena, il nuovo film che Genina sta realizzando.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Senso (ovvero Uragano d'estate; in Technicolor; Lux Film), regista Luchino Visconti, operatore G. R. Aldo, interpreti Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog; Sua Altezza ha detto: no! (in Ferraniacolor; Doram-Albas), regista Maria Basaglia, operatore Mario Albertelli, interpreti Elena Giusti, Ugo Tognazzi, Lucy D'Albert, Jacques Sernas, Marisa Merlini, Fiorella Betti, Achille Togliani, Gino Ravazzini, Gino Grey, Giacometta, Lelio Luttazzi, Luigi Pavese, Gino Bianchi, Nanni Jonner, Gianni Ferrio, Giuseppe Palmas, e Paola Barbara; Il mostro dell'isola (Misiano: Romana Film), regista Roberto Montero; operatore Augusto Tiezzi, interpreti Boris Karloff, Franca Marzi, Jole Fierro, Roberto Vicario, Carlo Duse, Germana Paolieri, Patrizia Remiddi; Femmina (in Technicolor; Antares Film), regista Edgar G. Ulmer, direttore della fotografia Desmond Dickinson, operatore A. Albertini, interpreti Hedy Lamarr e (per l'episodio di Genoveffa di Brabante:) Terence Morgan, Cesare Danova, Giorgio Albertazzi, Janna Fraser, Augusto Di Giovanni, Carlo Tamberlani, Alimster Remington, Anna Arena, Alberto Lollì, Mino Doro, (per l'episodio di Elena di Troja, cui mancano solo gli attori che sosterranno i ruoli di Ulisse e Paride:) Elli Parvo, Aldo Niccode mi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini, Luciano Alberici (e per l'episodio di Giuseppina Beauharnais:) Gérard Oury (che sarà Napoleone), Sergio Secchi, Octavia Senoret, Franco Coop, Fulvia Franco, Aldo Silvani

CINEMA GIÀ

(mancano infine al cast definitivo gli attori che interpreteranno i personaggi dei tre uomini i quali, innamorati della stessa donna, cercano di descriverla ricorrendo alle tre celebri figure femminili); Questa è la vita (Fortunia Film; in vari episodi tratti rispettivamente da novelle di Luigi Pirandello: "La giara", "Marsina stretta", "Certi obblighi", "Il ventaglio"), registi Giorgio Pastina, Aldo Fabrizi, Mario Soldati, Steno, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Turi Pandolfini, Natale Cirino, Antonio Nicotra, Aldo Fabrizi, Nino Taranto e Totò; Il paese dei campanelli (in Ferraniacolor; Valentia Film), regista Jean Boyer, operatore Luciano Trasatti, interpreti Sophia Loren, Carlo Dapporto, Mario Riva, Achille Togliani, Alda Mangini, Sergio Tofano, Alberto Sorrentino, Alberto Talegalli e i Frères Jacques (il film è tratto dall'omonima operetta di Lombardo e Ranzato); Le village magique (Panaria Film-Champs Elysées Production-Productions Cinématographiques Européennes; in Ferraniacolor), regista Jean Paul Le Chanois, operatore Marc Fossard, interpreti Lucia Bosè, Delia Scala, Robert Lamoureux, Umberto Spadaro.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Giulietta e Romeo (Technicolor; Universalcinema-Rank Film) di Castellani; Ulisse (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentis) di Camerini; Carosello napole-

tano (Eastmancolor; Lux Film) di Ettore Giannini; Le avventure di Guglielmo Tell (Eastmancolor-Cinemascope; P.A.I.-Junior Film) di Jack Cardiff e Giorgio Pastina; Tempi nostri (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film) di Blasetti; I misteri della Jungla Nera e La vendetta dei Thugs di Gian Paolo Callegari, e Il tesoro del Bengala di Gianni Vernuccio (tre Ferraniacolor della Prod. Venturini); Passione (Febisan Film) di Max Calandri; Cronaca di poveri amanti (C.S.P.C.) di Lizzani; La passeggiata (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Renato Rascel; Maddalena (Technicolor; Titanus) di Genina; Vestire gli ignudi (C.I.G.F.) di Marcello Pagliero; Cinema d'altri tempi (Ferraniacolor; Jolly-Cormoran) di Steno; Teodora imperatrice di Bisanzio (Eastmancolor; Lux Film); La spiaggia (Ferraniacolor; Titanus) di Lattuada; Villa Borghese (Astoria Film) di Francioli; Giuseppe Verdi (Ferraniacolor; Malenotti) di Raffaele Matarazzo; Cavalleria rusticana (Ferraniacolor-Poldelvisio; Excelsa Film) di Gallone; Siamo tutti milanesi (Royalty Film) di Mario Landi; Mizar (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Francesco De Robertis; Gli orizzonti del sole (Ferraniacolor; Phoenix) di Giovanni Paolucci.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Capitan Fantasma (ovvero Il tesoro delle Antille; Ferraniacolor; Athena Cinem.) di

Primo Zeglio; Se vincessi cento milioni (Film Inter) di Carlo Campogalliani; Finalmente libero (Glomer Film) di Amendola e Maccari; Ti ho sempre amato (Rizzoli-Royal) di Mario Costa; Soli per le strade (S.T.N.) di Silvio Siano; L'incantevole nemica (ovvero Nini Pampan; Orso-Lambor) di Claudio Gora; Violenza sul lago (Zeus-Torri Film) di Leonardo Cortese; Canzone appassionata (Athena Cin.-E.N.I.C.) di Giorgio Simionelli.

Il senatore Teodoro Bubbio...

...eletto deputato nel collegio di Cuneo e sottosegretario del Ministero Pella, ha assunto i servizi dello spettacolo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri. L'on. Giulio Andreotti che era a capo di tali servizi dal 1948, nel passare le consegne al suo successore e dopo avergli presentato, negli uffici del sottosegretario, i capi servizio della Direzione Generale dello Spettacolo, ha salutato e ringraziato i presenti alla breve cerimonia per la loro collaborazione.

Un'intera Messa...

...è stata ripresa, in tutte le sue fasi, in un film che rivolgendosi al pubblico cattolico intende appunto illustrare il significato e il valore del rito: esso è stato diretto da Pier Giuseppe Franci e fotografato dagli operatori Di Fede, Abbati e Piccinelli; il commento parlato è di Mariani, dell'Anguillara e quello musi-

cale di Virgilio Chiti. E' questa la prima volta che l'Autorità ecclesiastica ha permesso ad una macchina cinematografica di riprendere il Sacrificio Divino nel suo reale svolgersi. Il film, che si intitola Il più grande mistero d'amore è stato prodotto dal Centro Liturgico Vicenziano.

Un'associazione internazionale...

...che si propone di studiare i problemi relativi al cinema per l'infanzia, è stata fondata a Venezia dal sen. Giovanni Ponti, Presidente della Biennale, dalle onorevoli Delli Castelli, Tibaldi Chiesa e Colini Lombardi, da Mary Field e Remo Branca: essa si chiama « Club des amis du film pour la jeunesse ».

Le sale cinematografiche...

...aumentano a vista d'occhio: dalle 6.551 che erano nel 1947, assommano a 8.898 nel 1951; inoltre a partire da tale data a tutto il primo semestre di quest'anno, i competenti organi ministeriali — tenendo conto del rapporto fra posti-cinema ed abitanti — ha autorizzato la costruzione di 2.394 nuovi locali e di 654 arene (comprese le sale parrocchiali), l'ampliamento di altre 302 sale e l'esercizio di una cinquantina di cinema ambulanti. Il conseguente aumento delle giornate di spettacolo, unito all'aumento di prezzo dei biglietti di ingresso, ha contribuito al graduale aumento degli incassi: secondo dati forniti dall'Associazione

Generale Italiana dello Spettacolo, gli mcass; lordi dell'esercizio cinematografico nel 1952 ammontano infatti a circa ottanta miliardi di lire (mentre nel 1946 giungevano a L. 13.638.627.000).

«Artefici del sogno»...

... è il titolo di un cortometraggio dedicato agli elettricisti, che si compone di quattro episodi, corrispondenti ai «generi» spettacolari di maggior successo: il «poiiziesco», il «romantico», l'«avventuroso» e il «passionale», rispettivamente «colorati» in giallo, azzurro, verde e rosso, che, in chiave psicologica, ne costituiscono la traduzione figurativa. Al film, diretto da Bruno Benck e prodotto dalla Este Film, prende parte — nello sketch azzurro (ovvero «romantico») — Kiki Urbani.

Fra i documentari...

...o cortometraggi in lavorazione o da poco condotti a termine segnaliamo i seguenti: Vecchio e nuovo Alto Adige (in Ferramacolor, prodotto da Walter Bertolazzi), regista Bruno Jori, operatore T. Zoccatelli, che narra la storia della regione dalla ribellione contadina del 1810 fino ai giorni nostri; L'allegria carrellata prodotto dalla Idea-Radar Film, con la ballerina ungherese Susanna Egri come protagonista (figlia di un dirigente tecnico del «Torino», scomparso nella sciagura di Superga) e un altro cortometraggio sui cantastorie ambulanti torinesi, entrambi a colori e diretti da Pietro Giordano; e infine Il Signor Bonaventura (in Ferramacolor, Este Film), regista Tullio Bruschi, operatore Angelo Jannarelli, con musiche di Renzo Rossellini, che ha come protagonista Sergio Tofano, creatore del famosissimo personaggio del «Corriere dei piccoli».

Vari Congressi e riunioni...

...hanno avuto luogo recentemente: a Venezia si è svolto il Convegno della Critica Cinematografica, sull'argomento «La situazione del cinema italiano», i cui lavori sono stati presieduti da Giovanni Calendoli, e le cui relazioni sono state presentate



Kirk Douglas (Ulisse) e Rossana Podestà (Nausicaa) durante una pausa di lavorazione di Ulisse di Mario Camerini. (Sotto, a sinistra): Giulietta Masina in Via Padova 46 e (a destra) Roberto Rizzo, Gina Lollobrigida e Vittorio De Sica interpreti di Pane, amore e fantasia, un film diretto da Luigi Comencini.

da Giulio Cesare Castello, Arnaldo Fratelli e Nino Ghelli; a Viareggio ha avuto luogo il Convegno «Cinema e letteratura», promosso da Cesare Zavattini, Leonida Répaci, il Circolo del Cinema di Viareggio e

il Cineclub Controcampo di Firenze, con la partecipazione — alla presidenza — di Répaci, Bontempelli, Della Volpe, Chiarini, Flora, Barbaro e Ungaretti; a Venezia si è riunito il secondo Convegno Internazio-

nale degli autori cinematografici di tutto il mondo, cui hanno preso parte delegati francesi, inglesi, svizzeri, spagnoli, norvegesi, americani, belgi e italiani, e all'inizio dei cui lavori Zavattini ha portato il saluto



dell'A.N.A.C. e lo spagnolo Edgar Neville è stato eletto Presidente del Congresso; ancora a Venezia si è svolto il secondo Convegno nazionale del Cineforum italiano, al quale hanno aderito una sessantina di province, con la partecipazione, fra gli altri, di Padre Morlion; sempre a Venezia, nel corso della Mostra Cinematografica, ha avuto luogo l'Assemblea Generale della F.I.A.P.F., i cui lavori sono stati presieduti da Renato Gualino, con la partecipazione di rappresentanti delle seguenti nazioni: Austria, Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Italia, Olanda, Spagna, Svezia Svizzera, U.S.A., e — per delega — delle seguenti altre: Argentina, Belgio, Danimarca, Finlandia, Messico, Pakistan, (nel corso dei lavori, i Festivals Cinematografici di San Paolo

ridotto". Si prevede inoltre la trattazione di vari argomenti, quali: cinema e didattica, film didattico come sussidio dell'insegnamento, la "cine-lezione" come metodo nei vari ordini e tipi di scuola, film a carattere didattico come strumento della formazione intellettuale e professionale. "Cinematografia come mezzo didattico nelle scuole" è inoltre l'argomento fissato dal Ministero della Pubblica Istruzione, sul quale vari studiosi presenteranno anche relazioni e monografie.

FRANCIA

Solo film in 3D...

...saranno accettati dal prossimo Festival International du Film che si terrà a Cannes per la settima volta dal 26 marzo al 9 aprile del 1954.



Rossano Brazzi e Viviane Romance nel film Il fuoco nelle vene.

del Brasile e Punta del Este sono stati riconosciuti ufficialmente dall'Assemblea, pur non concedendo alle manifestazioni carattere di "competizione internazionale", che spetta solo ai Festival di Cannes e Venezia); e infine a Roma si è riunito il Comitato Direttivo del Circolo Romano del Cinema per discutere sull'arresto da parte dell'autorità militare dei giornalisti Renzo Renzi, autore di un articolo intitolato "L'Armata s'agapò", e Guido Arstarco, direttore della rivista "Cinema nuovo" che lo aveva pubblicato, entrambi accusati di viiipendio alle forze armate italiane: all'Assemblea straordinaria del Circolo, convocata per il 15 Settembre, sono stati invitati i dirigenti della Federazione della Stampa, dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici, del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, del Sindacato Scrittori, della Federazione dello Spettacolo, della F.I.C.C., dell'U.I.C.C., del Cineforum e dell'U.N.U.R.I.

Il tema di quest'anno...

...del Congresso Internazionale di tecnica cinematografica che avrà luogo a Torino dal 30 settembre all'11 ottobre, nel corso del terzo Salone Internazionale della Tecnica, sarà il seguente: "Cinema didattico a passo

Già quaranta nazioni sono state ufficialmente invitate ad inviare al Festival le loro migliori pellicole a tre dimensioni, mentre fervono i lavori per le modifiche della sala del Palazzo del Festival, necessarie per la proiezione dei film in rilievo. I comunicati tuttavia non precisano se nel termine "3D", con cui la Direzione del Festival ha voluto limitare quest'anno le varie partecipazioni nazionali, siano compresi anche i film realizzati a schermo panoramico, cioè col "Cinerama", col "Cinemascope" o con altri sistemi analoghi, che, a rigor di termini, non sono affatto dei film "in rilievo".

Henry Chrétien...

...inventore del "Cinemascope", da lui ceduto alla 20th Century-Fox, ha annunciato la fabbricazione di dieci nuovi obiettivi "Hypergonar", i quali, applicati alle normali macchine da presa, consentono le riprese a schermo panoramico: tali obiettivi, che egli dovrebbe vendere alla Fox, sono stati invece messi a disposizione dei produttori francesi, da parte della casa americana, tramite il Centro Nazionale della Cinematografia. Il settantaquattrenne professore ha

intanto realizzato un cortometraggio a colori sui più bei paesaggi nazionali, che è il primo film francese in "Cinemascope".

« Les revoltés du Lomanach »...

... (che in Italia porterà il titolo L'eroe della Vandea) è una co-produzione italo-francese (Orso Film-Gaumont-Cinéphonique) in Technicolor che sarà anche il primo lungometraggio a soggetto realizzato in Francia col procedimento "Cinemascope": si tratta di un film avventuroso che si svolge al termine della rivoluzione francese, il cui soggetto è opera mentemeno che di Jean Anouilh. Il regista è Richard Pottier, e i protagonisti sono: Amedeo Nazzari, Dany Robin, Carla Del Poggio e Linda Sini.

GRAN BRETAGNA

Il nome di Ivor Novello...

...il popolare attore-autore-regista, morto nel 1951 a 58 anni, costituisce sempre un grande richiamo: sono infatti annunciate le riduzioni cinematografiche di due spettacoli musicali entrambi opera del Novello, e cioè King's Rhapsody (che si replica ancora al Palace Theatre di Londra, con Anna Neagle quale protagonista) e Perchance to Dream. I film che verranno girati a colori, saranno prodotti da Herbert Wilcox.

« La tempesta » in 3D...

...viene annunciata dalla londinese Eros Company: regista della nuova riduzione cinematografica della tragedia di Shakespeare sarà Robert Helpmann, che si varrà della collaborazione di Michael Benthall.

Il « Golden Laurel »...

...ovvero il Lauro d'oro, premio istituito da David O' Selznick che viene assegnato annualmente al film europeo che abbia maggiormente contribuito alla reciproca comprensione fra i popoli, è stato assegnato a The Cruel Sea, diretto da Charles Frend per la Rank Film Organization: esso si impernia sulla lotta sostenuta nel corso della seconda guerra mondiale dalla Marina Britannica per mantenere libere le rotte dell'Oceano Atlantico. I film vincitori del "Silver Laurel" (Lauro d'argento), rimasti in lizza per il premio finale erano i seguenti: Europa 51, Don Camillo, Essi hanno trovato una patria e Barabbas che rappresentavano rispettivamente i gruppi linguistici italiano, francese, tedesco e scandinavo.

U.R.S.S.

Radio Mosca...

...ha annunciato l'invenzione di un nuovo sistema di cinema tridimensionale, anche questo senza occhiali polaroidi, i cui risultati sono stati definiti "stupefacenti". Non si conoscono per ora altri particolari sul procedimento, col quale sarebbero già stati realizzati vari film.

Fra i film italiani...

...giunti finora al pubblico dell'Unione Sovietica sono i seguenti: Roma città aperta, Ladri di biciclette. In nome delle legge, Non c'è pace tra gli ulivi. Molti sogni per le strade e alcuni film-opera come L'elisir

d'amore. In una conferenza stampa tenuta a Roma da Nicolaj Semenov, vice-ministro per la cinematografia sovietica, egli ha anche dichiarato che il numero dei film che l'URSS potrebbe importare dall'Italia "dipende dalla qualità: prenderemo tutti i film buoni che il cinema italiano potrà offrirci". Circa l'eventualità che una delegazione di cineasti italiani si rechi in visita in Russia, Semenov ha detto: "Venite e ci farete piacere".

BELGIO

57 film di 18 paesi...

...hanno partecipato quest'anno al XII Congresso dell'Unione Internazionale del Cinema d'Amatori e del XV Concorso Internazionale per il miglior film d'amatori, tenutosi recentemente a Bruxelles. E' stato anche festeggiato il 30° anniversario della nascita del cinema d'amatori: la prima macchina da presa per cineamatori venne infatti lanciata sul mercato dalla Francia nel 1923.

U. S. A.

Rita Hayworth...

...secondo notizie non ancora confermate sarà probabilmente la protagonista del film Helen of Troy, che verrà realizzato dalla Warner Bros a colori e in "Warnersuperscope". L'attrice, che è sempre sotto contratto presso la Columbia, verrebbe ceduta alla Warner "in cambio" di John Wayne, il quale dovrebbe essere il protagonista del prossimo film di John Ford The Long Grey Line, che sarà prodotto appunto dalla Columbia.

« We Believe in Love »...

...il film della 20th Century-Fox in Technicolor e in "Cinemascope", i cui esterni sono stati recentemente realizzati in Italia, è attualmente in lavorazione ad Hollywood per le riprese in interni. Esso è interpretato, come si ricorderà, da Dorothy McGuire, Jean Peters, Maggie McNamara, Clifton Webb, Louis Jourdan e Rossano Brazzi, ed è diretto da Jean Negulesco.

Solo 2.100 cinematografi...

...su 21.500, sono attualmente attrezzati per la proiezione dei film in 3D: a quanto pare, dopo i primi lusinghieri successi di Bwana Devil e House of Wax gli incassi accennano a diminuire, tanto che vari proprietari di sale hanno dichiarato che le spese necessarie per equipaggiare i locali secondo le nuove esigenze tecniche, non vengono ripagate dai profitti.

Ecco il testo...

...della dichiarazione che deve d'ora in poi sottoscrivere chiunque voglia far parte dell'Associazione Soggettisti Cinematografici degli Stati Uniti: "Io non sono attualmente e non diventerò membro del partito Comunista, né di qualsiasi altra organizzazione che si proponga di rovesciare il Governo degli Stati Uniti con la forza e con la violenza". Il nuovo articolo del regolamento dell'Associazione che ne esclude i comunisti, è stato approvato con il voto favorevole del 95 per cento degli iscritti: i voti contrari sono stati 152, contro 3.769 favorevoli.

O GIUDICI O DIPLOMATICI

IL XIV FESTIVAL veneziano, iniziato con *Roman Holiday* (*Vacanze romane*) e chiuso con la proiezione in Cinemascope ha avuto una struttura, un'impronta inconfondibilmente commerciale: tra l'inizio e la fine sono stati presentati una trentina di film a soggetto che si sono rivelati, per oltre due terzi, di una mediocrità sconcertante, talvolta intollerabile.

Il cinema odierno non aveva proprio nulla di meglio da offrire? Naturalmente qualcosa di meglio ci sarebbe stato: non in gran quantità perché il cinema, in un particolare periodo di tempo, non è più ricco di qualsiasi altra arte, ma comunque sempre in misura sufficiente a risolvere un po' la situazione. L'impronta del Festival è importante perché indica l'intensificarsi di una tendenza comune sia a Venezia che a Cannes: entrambi i Festival stanno sempre più diventando il campo di competizione di un'industria, la quale li considera non tanto come manifestazioni d'arte quanto come un'opportunità di presentare ad una "première" di gala i film che essa ritiene più importanti.

È un problema di difficile soluzione. Per organizzare un Festival non bastano il gusto e il senso critico: è pure necessaria una considerevole dose di diplomazia. Sfortunatamente però la buona diplomazia diventa quasi sempre un elemento corrotto e se l'aver quest'anno accettato alla Mostra veneziana molti dei film presentati costituiva già un grave compromesso, l'aver loro assegnato un certo numero di premi è stato disonorevole.

Si è lasciato il Lido con la sensazione che benché i film avessero delusa l'aspettativa, ognuno dei concorrenti avesse qualcosa di cui rallegrarsi in modo da sentirsi invogliato a ritornare l'anno prossimo, anche se questo comportava la premiazione di un film oltraggioso come *Pick Up on South Street* (*Mano pericolosa*) — indubbiamente il peggiore della rappresentanza hollywoodiana e l'unico premiato — o di un saggio di falso pseudo-realismo come *Les Orgueilleux* o, ancora, l'assegnazione di un premio di egual valore a *Ugetsu Monogatari*, a *Sadko* e a *Moulin Rouge*, quasi che questi ultimi non fossero tre film di spirito e di merito assai diversi. Non è possibile prender sul serio le motivazioni della giuria per i suoi giudizi, quando si è visto *Pick Up on South Street* premiato per i suoi "valori umani" o *Moulin Rouge* premiato per la sua "nobiltà".

Una tale corruzione di criteri valutativi non può che esser nociva all'arte cinematografica e non è neppur certo che quanto è accaduto quest'anno al Lido sia stato di gradimento all'industria, per la quale la particolare distinzione del "gran premio", il Leone d'oro, è assai più importante di una collettiva citazione di merito.

Ciò premesso si deve aggiungere che la situazione critica in cui si sono trovati i dirigenti del Festival ha avuto la sua prima cagione negli errori di valutazione di alcuni dei Paesi partecipanti. I film americani ad esempio, erano tutt'al più delle buone produzioni commerciali, mentre invece le medesime case produttrici disponevano anche di film più adatti ad una Mostra d'arte cinematografica; l'"apollide" *Moulin Rouge* — nel quale il talento inglese era meno rappresentato di quello americano e di quello francese — costituiva una scelta insignificante come rappresentanza britannica; i russi sarebbero stati più accorti se avessero lasciato fuori il loro pomposo e didattico *Rimsky Korsakov*, e l'inclusione di *Napoletani a Milano* e di *An-*

ni facili indicava un certo provincialismo nella selezione italiana.

Chissà, forse si chiede troppo! Forse il Festival ideale, o anche soltanto semi-ideale sta diventando un'impossibilità. Molti Paesi ricuserebbero di partecipare e si sentirebbero insultati dal rifiuto di film mediocri (come è quasi avvenuto quest'anno con gli americani) e probabilmente nessuno si presterebbe a finanziare un Festival che non curasse anche le considerazioni di ordine commerciale. Ma se un compromesso deve esserci, deve comunque esser migliore di quello del Festival veneziano di questo anno.

Per quanto concerne i film in sé, il giapponese *Ugetsu Monogatari* e la produzione indipendente americana *Little Fugitive* mi sono apparse le uniche genuine rivelazioni di questo Festival. Il film di Mizoguchi è un'opera magica, insieme barbara e delicata, recitata e costruita con straordinaria immaginazione; spettri e persone vive coesistono fianco a fianco, e i segni magici di un bonzo, un incidente trasformato in



L'interprete di *Sadko*, il film di *Rutsko* che ha raggiunto notevoli risultati sia nell'uso eccellente del colore sia negli spunti fotoloristici.



L'indipendente *Little Fugitive* e il giapponese *Ugetsu Monogatari* sono state le uniche genuine rivelazioni del Festival di Venezia 1953, che ha avuto un'impronta nettamente commerciale



predizione, vi sono così reali, nel loro sofisticato folclore, quanto la possente realtà della guerra: un villaggio letteralmente distrutto dalle fiamme o una donna rapita da un gruppo di soldati.

Little Fugitive è un'opera più leggera, e la concentrazione della macchina da presa sulle avventure di un ragazzino a Coney Island ricorda un po' quello che Zavattini ha scritto sulla possibilità del cinema di seguire un carattere durante poche ore della sua vita, liberando il cinema dalla convenzione di una trama e di uno sviluppo drammatico preordinato.

La macchina da presa è effettivamente messa a disposizione del ragazzo durante il suo vagare nel parco dei divertimenti e sulla spiaggia e ne risultano osservazioni di simpatica immediatezza ed intimità. Il film ha tuttavia alcune limitazioni: si è testimoni, non partecipi: vi è registrato qualcosa di fresco e di delizioso, ma dall'esterno. Ad ogni modo *Little Fugitive* è un esperimento meritorio e altamente apprezzabile.

Degli altri film, *I vitelloni* mi è sembrato che promettesse più di quanto abbia effettivamente mantenuto: il soggetto e il modo con cui è prospettato sono originali, la regia rivela un'apprezzabile inventiva, ma il film manca di sviluppi: esso denota, infatti, il difetto opposto a quello di *Little Fugitive*: una trama troppo drammatica che impedisce un effettivo approfondimento dei caratteri.

Sadko è notevole per l'uso eccellente del colore e per i suoi spunti di folclore nella ricostruzione dell'antica Novgorod, ma parecchia parte del suo esotismo — le scene orientali, l'apparizione della figlia di Nettuno e gli incidenti in fondo al mare — mostrano un gusto sorprendentemente borghese che ricorda sia i comuni film spettacolari americani, sia la pantomima inglese. Mi è sembrato invece più interessante il jugoslavo *Jara Gospoda*, un'opera che non ha attirato l'attenzione, ma che ciò nonostante possiede alcune genuine qualità. Il suo studio del contrasto tra una classe professionalmente ambiziosa, i "nuovi ricchi" e l'aristocrazia di una città provinciale di ottant'anni or sono, fornisce lo spunto alla evocazione di un periodo e di costumi che hanno una loro atmosfera. Il difetto sta nella mancanza di tensione drammatica: nel film vi è un alcunché di statico e di immobile nella determinazione dei caratteri, ma ciononostante riesce a rendere un clima sociale con una solidità ed una forza non trascurabili.

Si erano concepite buone speranze per *Thérèse Raquin* di Carné ed infatti se questo film avesse avuto una sua ragion d'essere, ne sarebbe potuta derivare un'opera assai espressiva. Invece così com'è, col suo travestire i caratteri di Zola in abiti moderni non riesce a renderli con ciò più attuali: il mondo del film, pur composto in modo lindo e accuratamente costruito, non dà che una pallida imitazione di qualche cosa che esisteva quindici anni fa in *Le Jour se lève* (*Alba tragica*) e in *Quai des brumes* (*Porto delle nebbie*): un mondo di echi. È un'opera che rimane il miglior esempio di quei film che a Venezia quest'anno abbondavano: ben fatti, levigati, di un buon livello professionale, ma intimamente vuoti.

GAVIN LAMBERT

IL NEO-REALISMO È PIÙ VIVO CHE MAI

CONSIDERO la XIV Mostra d'Arte Cinematografica come il più interessante, forse il migliore, di tutti i Festival ai quali ho assistito negli ultimi cinque anni, in Francia e in Italia. Questa mia opinione potrà forse sembrare paradossale a qualcuno, ma solo a chi dimentichi quanto siano stati mediocri, in questi ultimi anni, la maggior parte dei Festival organizzati nei nostri due Paesi, per la loro tendenza a trasformarsi in fiere mondane e commerciali. Festival « in smoking bianco », corrispondenti esattamente al livello dei « film con telefoni bianchi », caratterizzati dalla futilità, da un divisivo esasperato, dall'oblio totale dell'uomo, della realtà e della società.

A mio avviso la XIV Mostra veneziana è stata rimarchevole per la sua diversità e la sua omogeneità. Per la prima volta, da sei o sette anni, l'incontro al Lido ritrovava un suo carattere autenticamente internazionale e non aveva più soltanto lo splendore cosmopolita che assicura il successo d'un Casinò o d'un Hotel come l'Excelsior, anche se non aveva il livello d'una Esposizione d'arte. Certo solo quattordici nazioni vi hanno presentato film spettacolari — per diversi motivi erano assenti grandi Paesi come il Messico (poiché *Les Orgueilleux* è anzitutto un film francese), la Gran Bretagna (perché *Moulin Rouge* non è né inglese, né francese, ma tipicamente hollywoodiano), la Cina (che io ritengo abbia prodotto i migliori film delle quattro ammirabili cinematografie d'Estremo Oriente: India, Giappone, Cina, Indocina), e la Repubblica Democratica Tedesca (le cui realizzazioni sorpassano di gran lunga le deludenti produzioni della Repubblica Federale di Bonn) — quattordici Nazioni che però, con l'Italia e la Francia, la U.R.S.S. e gli Stati Uniti, ecc. rappresentavano le principali parti del globo e le grandi correnti della cinematografia mondiale. Il confronto era quindi abbastanza ampio per esser considerato validamente internazionale.

Senza dubbio a Venezia non abbiamo avuto esclusivamente dei capolavori, ma ne abbiamo applauditi due o tre, il che è già molto per un Festival che costituisce il bilancio d'un solo anno e la cui selezione è subordinata a molti incerti, indipendenti dalla volontà degli organizzatori. So anche che al Lido abbiamo visto dei film degni tutt'al più d'un cinematografo di periferia nella morta stagione, quali *La passion desnuda*, *Die grosse Versuchung*, *The Saga of Anathan*, *Jara Gospoda* o *Pick Up on South Street*. Ma uno scarto è difficilmente evitabile anche nel caso in cui le commissioni di selezione abbiano lavorato con competenza ed amore per l'arte cinematografica.

Ciò che si ricorda come impronta distintiva d'un Festival è la sua parte migliore: ed a Venezia la parte buona è stata preponderante sia per il numero dei film come per quello delle Nazioni presenti. Effettivamente quasi ogni giorno abbiamo visto sullo schermo del Lido un film che ci apportava

un adempimento, una promessa o una rivelazione. Venezia 1953 ha incontestabilmente avuto un interesse quotidiano, che è la condizione d'un buon Festival.

È quindi paradossale che questo Festival sia il primo in cui non è stato attribuito il "Leone d'oro" allorché vari film meritavano un Gran Premio, o che il tradizionale premio per la miglior selezione non sia stato attribuito quando invece le selezioni sovietica e italiana lo meritavano pienamente. Ma in fondo è legittimo che nessun Gran Premio sia stato assegnato perché è la Giuria (composta, ne sono certo, da

personalità competenti) che meritava un gran premio d'incompetenza in base alla testimonianza delle stravaganti motivazioni che le servirono a legittimare una scelta ancor più stravagante.

Se verso il 1900 fosse stata tenuta a Venezia un'immaginaria mostra d'arte letteraria, avrebbe fatto una bella figura presso i posteri una giuria che avesse eliminato "Resurrezione" di Tolstoj o "L'isola dei pinguini" d'Anatole France perché poco conformi alla politica del governo Crispi, per premiare invece "Rocambole" di Ponson du Terrail o il "Fantomas" di



Due scene di Il ritorno di Vassili Bortnikov, che Sadoul ritiene un'opera comparabile, sotto ogni aspetto, a La madre e degna di essere classificata tra i dieci più importanti film del dopoguerra.



Marcel Allain e Pierre Souvestre per il ritmo narrativo e l'abilità tecnica che infondono a un'opera di genere poliziesco una notevole tensione emotiva, arricchendola di vive notazioni ambientali ed umane. Temo che la giuria veneziana del 1953 farà una pessima figura verso i posteri per aver attribuito, con tale motivazione, un premio a *Pick Up on South Street* in una premiazione nella quale era ignorato l'ultimo film di Vsevolod Pudovkin.

Non tutti condivideranno in effetto, nel 1953, la mia opinione su *Il ritorno di Vassili Bortnikov* che io ritengo un'opera comparabile, sotto ogni aspetto, a *La madre* e che classifico tra i dieci più importanti film del dopoguerra: ma chiunque sarà senza dubbio sorpreso che il lirismo delle quattro stagioni, o la tensione drammatica della prima sequenza del film non siano stati compresi anche da coloro che sogghignano appena vedono un trattore.

Tralasciamo gli errori della premiazione: resta comunque a Venezia il merito di aver rivelato delle opere interessanti provenienti

di *I bambini d'Hiroshima*, rivelazione del neo-realismo giapponese, "Chocs" che sono molto rari e che dopo il 1947 o 1948, una volta passate le immediate rivelazioni del dopoguerra, un critico ha raramente la occasione di risentire. Con *Do Bigha Zamin* Venezia s'è lasciata sfuggire una grande occasione, che avrebbe potuto esser in parte compensata con l'attribuzione di un premio di miglior categoria a *Sinha Moça*, un film che altrettanto quanto *O Cangaceiros*, e anche più, apportava effettivamente (senza essere un capolavoro perfetto) la rivelazione del cinema brasiliano e della migliore attrice negra che abbiamo avuto l'occasione di applaudire su uno schermo dopo *Hallelujah*, Ruth de Souza.

All'infuori di queste rivelazioni, i film ben riusciti furono a Venezia tanto più notevoli in quanto capaci di aprire talvolta delle ampie prospettive. Il *Sadko* di Ptusko non è stato soltanto il miglior film del regista sovietico, ma apre la via ad un nuovo genere, sinora appena intravvisto: l'opera cinematografica (da non confondere

critica severa del Giappone feudale. Buona riuscita pure delle biografie dei musicisti con le diversissime e quasi antagonistiche pellicole *Rimsky Korsakov* del russo Rosal e *La giovinezza di Chopin* del polacco Alexandre Ford. Buona riuscita, ancora, della selezione italiana, non tanto per ognuno dei suoi film presi separatamente (nessuno dei quali è un capolavoro) quanto per il loro insieme. Essi costituiscono un vero quadro dell'Italia dopo il 1948, su piani sociali tanto diversi quali il mondo dei funzionari, la borghesia provinciale, i lavoratori napoletani e milanesi. Questo complesso, il migliore che l'Italia (la quale si riserva abitualmente per Cannes) abbia presentato a Venezia dopo il 1948 è una prova della infondatezza di ritenere (come fa il francese "Cinémonde") che « sulle rovine del neo-realismo si edificherà a Roma una nuova Hollywood ».

Contrariamente a simili affermazioni, Venezia sembra invece aver consacrato la rovina di Hollywood e il trionfo del neo-realismo non solo in Italia ma anche nella India e in Brasile. E se le selezioni fossero state migliori avremmo pure constatato la sua influenza in Giappone con film come *La Tour Memoriale de l'Armée du Lys* (che a Tokyo era stato scelto per essere presentato a Venezia) o nella Spagna di *Bienvenido, Mr. Marshall!* (premiato a Cannes). Proprio così: Venezia ha consacrato una volta di più e ancor meglio delle volte precedenti questa verità essenziale: il neo-realismo, nel nostro dopoguerra, è e resta il fenomeno più importante e più moderno in quello che si usa chiamare il mondo "occidentale". A condizione, ben inteso, di non dare del neo-realismo una definizione assurda che si limiti allo stile ed ai mezzi impiegati. Le riprese in esterni, gli ambienti non ricostruiti, gli attori non professionisti, ecc., sono stati per alcuni neo-realisti dei semplici mezzi, e non possono essere considerati come un fine a sé stante. *Pick Up on South Street*, anche se fosse interamente realizzato in ambienti naturali (e sembra esserlo in buona parte) non avrebbe comunque nulla a che vedere col neo-realismo. *Roma ore 11* è stato girato completamente in teatro di posa senza che nessuno abbia contestato a questo film di Giuseppe De Santis il suo carattere neo-realista.

Il neo-realismo non è un trucco di regia: è uno stato di spirito, volto verso la realtà sociale contemporanea (sia che essa appartenga ai nostri giorni o alla storia), verso gli uomini, verso la maggioranza degli uomini, quindi verso il popolo, le sue lotte, le sue speranze, il suo presente, il suo domani, le sue miserie, le sue gioie e le sue conquiste. Così definito, il neo-realismo evade largamente dalle frontiere italiane e la sua importanza non è forse mai apparsa tanto evidente quanto al Lido nel 1953, dove il vecchio cinema dei telefoni bianchi, dei gangster e della morte s'è trovato isolato e pressoché sommerso dai marosi neo-realisti venuti dalle cinque parti del mondo. Sì, lo ripeto, la XIV Mostra è stato il più importante dei Festival italiani e francesi da cinque anni a questa parte e questo è un fatto di troppa viva importanza perché una premiazione scandalosa possa velarne la portata.

GEORGES SADOUL



Ugetsu Monogatari, fusione di realtà e di poesia, di leggenda e d'attualità, esaltazione e insieme critica severa del Giappone feudale, ha segnato un'altra buona riuscita per il Giappone.

da Paesi tanto importanti quanto l'U.R.S.S. e il Brasile, l'Ungheria e il Giappone, l'India e la Cecoslovacchia, la Francia e la Polonia, l'Italia e l'America non hollywoodiana, quella di *Little Fugitive*. Gli organizzatori (o la loro cattiva fortuna) lasciarono tuttavia sfuggire alla competizione una sconvolgente rivelazione con *Do Bigha Zamin* ("Due ettari di terra") che è per il nuovo cinema indiano ciò che *L'incrociatore Potemkin* fu per il cinema sovietico, *Maria Candelaria* per il cinema messicano o *Roma città aperta* per il neo-realismo italiano del dopoguerra: il primo capolavoro d'una scuola nazionale, degno di conseguire il più grande successo internazionale.

Questo film, diretto da Beimal Roy, mi ha apportato uno "choc" paragonabile a quello dei film che ho sopra nominati, "choc" che ho risentito a Karlovy Vary, nel 1950, in occasione della scoperta del nuovo cinema cinese con *Ragazze della Cina* o nel 1953 a Cannes in occasione

con la speculazione commerciale degli spettacoli operistici fotografati), genere verso il quale era pure indirizzato, con mezzi completamente diversi, il *Vecchie leggende Ceca* di Trnka. Il famoso animatore di marionette ritrovando la "verve" e la nobiltà ch'egli aveva mostrato tendenza a perdere con *L'usignolo dell'Imperatore* e *Il Principe Bayaya* ha saputo effettivamente realizzare un prodigio (che non è soltanto un "tour de force"): dare al suo Paese, senza mai ricorrere ad attori, e con la sola plastica, un'epopea nobile e perfettamente Ceca, che sostiene il paragone con i *Nibelungi* di Fritz Lang. L'epoca non più dei disegni o delle marionette animate, ma della pittura e della scultura in movimento, presentita nel 1920 da Elie Faure, sta per diventare una realtà.

Buona riuscita anche quella del cinema leggendario giapponese con *Ugetsu Monogatari* di Kenzi Mizoguchi, fusione di realtà e di poesia, di leggenda e d'attualità vivamente contemporanea, esaltazione e insieme

LE RASSEGNE retrospettive, dedicate di anno in anno, alle diverse cinematografie nazionali, costituiscono, è evidente, il titolo culturale più sostanzioso che possa vantare la Mostra veneziana, un titolo che vale a meglio distinguerla dalle altre manifestazioni analoghe e che trova i suoi precedenti nelle « mostre personali » inaugurate nel 1947 per iniziativa di Francesco Pasinetti. Dopo l'eco larghissima suscitata l'anno scorso dalla retrospettiva del nostro cinema muto, organizzata dalla Cineteca Italiana, la rassegna di quest'anno, dedicata a quello francese ed organizzata dalla Cinémathèque Française, era attesa come un valido mezzo di divulgazione storica e come una fertile occasione per opportune sistemazioni e revisioni critiche. L'interesse complessivo della rassegna è stato considerevole, ma la sua impostazione è apparsa, dopo le primissime proiezioni, discutibile. Vedremo tra poco di motivare l'affermazione. Ma è bene osservare fin d'ora come dall'esperienza di quest'anno risulti chiara l'opportunità, in sede di stesura di un programma del genere, che i vari conservatori delle cineteche siano



TRENT'ANNI DI CINEMA FRANCESE A VENEZIA

affiancati da studiosi di prestigio internazionale in grado di guidare la loro scelta col sussidio di una cultura specifica, meno legata al gusto piuttosto polveroso del tipico « topo d'archivio ». Tale, vorrei dire senza offesa, si è dimostrato infatti, nella recente occasione, Henri Langlois. Il « dragon qui garde les trésors », come lo ha definito brillantemente il solito Cocteau, ha palesato, cioè, un amore assolutistico per il « pezzo raro », un gusto alquanto programmatico della rivalutazione polemica, a tutto detrimento di una considerazione più comprensiva ed equilibrata di un intero decorso storico. Il Langlois, in una sua presentazione della rassegna, ha lamentato gli imbarazzi seri in cui si è trovato, ai fini di una scelta il più possibile rappresentativa, in conseguenza del numero limitato di proiezioni. Gli diamo atto della inevitabilità di un simile « embarras du choix », con la derivante necessità di « sacrificare » determinati film di notevole significato o pregio, ma è d'altro canto doveroso rilevare che una serie di una quindicina di proiezioni, senza

limiti di durata (alcune hanno sfiorato le tre ore), non è poi costrittiva al punto da impedire la composizione di un panorama armonico e privo di lacune essenziali. Il che non mi sembra possa dirsi di quello sfilato sullo schermo veneziano. Il cui difetto va individuato per l'appunto in una pregiudizievole mancanza di equilibrio, di proporzioni. Determinati fenomeni sono stati illustrati « ad abundantiam », a detrimento di altri; si sono incluse opere di ristretta portata a danno d'altre di peso considerevole; e via dicendo. Forse il torto capitale del Langlois in sede di scelta dei programmi, è stato quello di non voler in nessun caso (eccetto uno, inevitabile) prescindere dalla presentazione dei film nella loro integrità. Criterio, intendiamoci, apprezzabile in sede scientifica astratta, ma negativo nel caso particolare, proprio in relazione con le suaccennate limitazioni temporali. E' perfettamente superfluo presentare integralmente film come *L'enfant de Paris* o *Le vendé-*

mière (ne ripareremo), a dare un'idea dei quali anche un semplice estratto sarebbe bastevole, quando poi si è costretti a rinunciare del tutto ad opere come *Les Vampires* o *Nana*, per non citare che due tra i venti titoli che verrebbero sulle labbra. Mi sembra evidente che per alcuni tra i registi inclusi nella rassegna sarebbe riuscito assai più eloquente uno spettacolo composto da brani (di sufficiente lunghezza, s'intende) che non la presentazione per intero di un unico film, specie quando questo fosse atto ad illustrare di tale regista un solo aspetto, e magari neppure il più importante. Dico questo, comunque, quasi per assurdo, in quanto sarebbe stata sopra tutto questione di misura e gusto nella selezione. Anche mantenendo il criterio della presentazione integrale, sarebbe forse bastata qualche esclusione ed inclusione, rispetto al programma che abbiamo veduto, per far sì che esso rispondesse agli scopi per cui era stato commissionato. Voglio dire che, accanto ad

(In alto) Un'inquadratura del *Voyage à travers l'impossible*. (Sotto, a sinistra) Max Linder, in *Max illusioniste*, e (a destra) l'atmosfera fumigante del bar portuale in *Fièvre di Delluc*.





opere miliari, abbiamo visto diverse cose inutili e non ne abbiamo viste altre fondamentali. E cercherò di dimostrarlo. Non senza rilevare prima come le lacune del programma siano state aggravate dalla sua arbitraria presentazione. Le formule applicate dal Langlois alle varie proiezioni erano fatte solo per creare confusione nella mente degli indotti ed apparivano dettate da un gusto di arido catalogatore e sopra tutto di accanito « grammatico », il quale, teso appunto a bizantineggiare sulle progressive conquiste di un linguaggio, astrattamente o manualisticamente considerato, perde spesso e volentieri di vista il piú vasto processo storico entro cui quel linguaggio si è svolto, prendendo così sonore cantonate. S'intende che, pur offrendo della storia del cinema muto francese una sintesi zoppicante e deformata, la rassegna del Langlois aveva in sé, cioè nel materiale presentato spesso rarissimo, troppi motivi di interesse, per non attingere almeno un generico e talora rilevante (vedi il *Napoléon* di Gance) fine di documentazione.

Mi propongo ora di motivare meglio le mie osservazioni passando rapidamente in esame il programma presentato. Dopo il primo saggio di brevi film Lumière, prevalentemente d'attualità, proiettati in serata inaugurale, la rassegna vera e propria ebbe inizio con un doveroso omaggio ai precursori. Strumento mirabile di tale omaggio quello straordinario film storico-didattico-documentaristico-antologico che è *Naissance du cinéma* (1945) di Roger Leenhardt e Georges Sadoul, nel quale la storia dei successivi esperimenti e conquiste che portarono alla prima famosa proiezione dei fratelli Lumière nel 1895 è sintetizzata con una chiarezza esemplare, in una perfetta e

rara fusione del « spirito divulgativo con il rigore informativo ». Vale piú la visione di quel film, a definire la portata del contributo di Marey o Reynaud, che non la lettura di tomi dottissimi. *Naissance du cinéma*, che sfrutta materiale d'archivio di sostanziale e prezioso interesse, dimostra come sia possibile fare opera accessibile e, direi, piacevole, anche in sede storico-scientifica. Nella stessa giornata venne con larghezza completato l'omaggio ai Lumière. S'intende che, alla visione di questi filmetti, girati per lo piú attraverso il mondo da svariati operatori « corrispondenti », quello che prevale in noi è lo stimolo di curiosità, diciamo così etnografica, se non addirittura pettegola. Il documento è spesso attraente ai fini di confronti urbanistici, di moda o di una documentazione di costume (vedi, per esempio, il « cake walk »). Ad una osservazione piú pacata, tuttavia, non sfuggono altri elementi: dalle premesse di un amore per la realtà cronistica colta nel suo divenire (un gusto oggi in auge, sotto forme altrimenti complesse) alla ricerca insistente di un « movimento nel quadro » (evidente nella scelta delle occasioni di ripresa, sempre legate, in sede embrionalmente narrativa, ad un accadimento di ben percettibile dinamismo), per tacere della inconsapevole e fin troppo celebrata « scoperta » di strumenti linguistici (come il carrello applicato da Promio con la sua passeggiata in gondola per il Canal Grande). Lo spettacolo dedicato a Georges Méliès comprendeva, purtroppo, una grossolana sintesi della sua vita, scombiccerata da Georges Frangyu (*Le grand Méliès*, 1953), con la complicità dei familiari dell'artista. Unico merito del film, vistosamente convenzionale, la necessaria citazione di brani di alcune opere. I quali

vennero integrati dalla prelibata presentazione della copia colorata a mano (con che libero estro) di quel capolavoro umoresco che è *Le voyage à travers l'impossible* (1904). Il contributo di Méliès veniva ancora esemplificato nella proiezione seguente, intitolata « la nascita di un'arte », con operine di una fantasia deliziosamente fiorente, come *L'illusioniste* (1898), *Le mélomane* (1903), *Le merveilleux éventail vivant* (1903) o come il piú complesso e meno felice *Barbebleue* (1901), di cui forse Christian-Jaque non era del tutto dimentico, nel girare (1951) il suo brillante film omonimo. La stessa proiezione esemplificava la nascita di « generi » come lo storico, il drammatico-sociale, il farsesco, il disegno animato. Composta con accortezza, essa permise di assistere alla nascita del « Film d'Art », stabilendo un debito raffronto tra *L'assassinat du Duc de Guise*, girato da Brotteau nel 1897, e il film omonimo girato da Le Bargy e Calmettes nel 1908, all'insegna, appunto del « Film d'Art », esempio quest'ultimo di una concezione quasi ballettistica del pannello storico, con effetti inevitabili di involontario ridicolo. Analogo raffronto, nel campo del film drammatico (con accento sociale di impronta feuilletonistica) fu possibile stabile tra *Les victimes de l'alcoolisme* di Brotteau (1901) e *Le victimes de l'alcool*, notevolmente piú articolato, con pretese realistiche, di Bourgeois (1911). I film di Brotteau, e non soltanto quelli, recano la firma pure di Ferdinand Zecca, uno dei « pionieri » di piú viva personalità, supervisore ed influenzatore di tutta una produzione, appartenente ai piú assortiti generi. Voglio notare lo spiritoso surrealismo del rapido ed estroso *Une demande en mariage mal engagée* di Zecca-Velle (1901), o la goffaggine significativamente anticipatrice de *La Passion* di Zecca-Nonguet (1905). Accanto, poi, ad un Lépine nella scia di Méliès (*Le fils du diable fait*

(In alto, a sinistra): Eva Francis e Gine Avril in un'altra inquadratura di *Fièvre* e (a destra) Germaine Dermoz e Arquikkière in *La Souriante Madame Beudet* della Dulac. (Sotto, a sinistra) Un'altra inquadratura della *Souriante madame Beudet* e (a destra) una del *Cranquebille* di J. Feyder.





la noce à Paris, 1906), ad un Feuillade ancora in cerca di allegorie nel gusto della epoca (*Les sept péchés capitaux*, 1909), ad un Nonguet piacevole movimentatore di farse (*Dix femmes pour un mari*, 1905), figurava il grande Emile Cohl, con alcuni filmetti ignoti o quasi in Italia (esempio: *Porcelaines tendres*, 1908) ed improntati ad un leggiadriissimo, sottile gusto del disegno, un gusto che oggi rivive, trasformato e maturato, nei migliori cultori del genere. La quinta proiezione si intitolava, pomposamente, "Max Linder e l'epopea dei comici francesi". Malconco ne uscì proprio Linder, dell'anticipatore di Chaplin essendo stati presentati, senza una ragione ben chiara, solo alcuni filmetti secondari. Di fronte ad una protesta della figlia del comico, Langlois si giustificò affermando che le opere più note di Linder

(Sopra a sinistra) Una scena del Feu Mathias Pascal di Marcel L'Herbier e (a destra) una de La Roue di Gance che ha fornito un notevole esempio di concreta applicazione del «montaggio breve» nella scia delle esperienze di Griffith. (Sotto) Un'altra scena del Feu Mathias Pascal.

crità, che non corrisponde probabilmente alla realtà delle cose. È lecito comunque affermare che in alcuni filmetti dei comici citati (cui tanti altri se ne possono aggiungere, da Bozetti a Calino, da Little Moritz a Onésime, a Marcel Levesque; e, tra i registi, lo stesso Bozetti e Monca, Gasnier e Durand fino a Feuillade) vengono anticipati mondi e tecniche del grande cinema comico americano. Non senza un timbro originale, come in *L'homme aimanté* di Roméo Bozetti (1907), dove la trovata dell'uomo-calamita offre spunto fertilissimo di invenzione. Con *L'enfant de Paris* di Léonce Perret (1913) Langlois volle celebrare la "nascita del cinema moderno". Etichetta, questa, quanto mai pericolosa, da applicarsi ad un film. Nel caso specifico, assolutamente arbitraria. Ad un simile titolo altri se ne potrebbero opporre con altrettanta disinvoltura, ma voglio avere il buon-senso di astenermene. Che l'opera feconda ed eclettica del Perret andasse esemplificata non mi sogno di negare. Ma che andasse presentato per intero *L'enfant de Paris* contesto energicamente. Mi rifiuto di ammettere che il cinema francese "moderno" nasca con un "feuilleton", rispettoso sia pure, oltre che di tutte le lacrimose convenzioni del genere (rapimenti di bimbi, ricatti e via dicendo), delle regole grammaticali, di un certo qual gioco di piani, di una realtà non troppo cartapestacea. Non bastano simili attributi superiori, sia pure non ancora passati nel dominio pubblico, a conferire sproporzionati titoli di merito al film di Perret, come attributi consimili non bastano a fare di *Le vendémiaire* di Louis Feuillade (1917-18) l'esponente di un "neorealismo francese", come ha voluto farci credere l'ordinatore della rassegna. Non basta certo un — d'altronde non suo esclusivo — impiego di esterni naturali, non basta una superficiale osservazione della vita nei campi, non basta una ispirazione basata su una realtà contingente (la guerra) e subito trasformata in convenzione (il deformato e goffo disegno dei due trucibaldi prigionieri tedeschi evasi) a fare di Feuillade un vessillifero di un preteso "neorealismo". *Le vendémiaire* rimane un film di scoperta propaganda bellica antigermanica, zeppo di luoghi comuni, anche se non privo di volenterose aperture timidamente realistiche, e non vale certo a rappresentare in una rassegna del genere l'autore di *Fantomas* (1913-14), di *Les vampires* (1915), di *Judex* (1916), film, oltre tutto, di assai differente indirizzo. *La*

roue (1922) venne presentato quale legittimo rappresentante del gusto di Abel Gance e del suo linguaggio, in cui il così detto "montaggio breve" trova concreta applicazione, nella scia dell'esperienza di un Griffith. Nel film c'è tutto Gance, con il suo cattivo gusto magniloquente, con la sua pletorica prolissità. La borsa retorica dello scenario, l'insistenza parossistica sul particolare superfluo, che fa spesso perdere il senso del disegno generale, sulla digressione falsamente lirica o allegorica, rendono a più riprese difficilmente sopportabile l'opera ganciana. Pure, essa ha un suo fascino monumentale, derivante, sopra tutto, appunto, dalla scienza del montaggio, tradotta in alcune sequenze di immagini di un realismo trasfigurato liricamente: memorabile in tal senso la sequenza della corsa del treno, la cui sinfonia del movimento — sinfonia d'acciaio dinamico e di volti umani — anticipa in maniera singolarmente diretta ed autorevole la sequenza analoga che apre *La bête humaine* (*L'angelo del male*, 1938) di Jean Renoir. Proficuamente compendiosa fu la successiva proiezione, dedicata alla prima avanguardia impressionistica. *Fièvre* di Louis Delluc (1921) inaugura la predilezione di tanti fra i più significativi registi francesi per le atmosfere fumiganti dei bar portuali, centro di ritrovo di "anime alla deriva", i cui drammi si trascinano inerti o scoppiano violenti. Il film gode di una pregnante descrittività ambientale e soffre di una enfatica recitazione di Eve Francis. Limitata alla documentazione di un gusto scaduto mi sembra l'importanza di *La souriante madame Boudet* di Germaine Dulac (1922), dove l'impressionismo ricercato e raffinato si dimostra insufficiente a chiarire il sottile stato d'animo per cui l'eroina del dramma di Amiel e Obey giunge a caricare la famosa rivoltella e per cui successivamente la crisi di quello squallido "ménage" borghese trova la sua pacata catarsi. *Coeur fidèle* di Jean Epstein (1923) trascende la banalità del soggetto, riguardante la solita donna tra due uomini, in virtù di quell'intuito dell'amore come fatalità misteriosa che è diffuso in tante opere dell'epoca, ma sopra tutto in virtù di un senso evocativo del montaggio, che culmina nel dinamismo policromo e suggestivo della famosa "fête foraine", destinata ad influenzare tanti registi e ad instaurare nel mondo del film l'amore visivo per le giostre e i baracconi delle fiere. Piuttosto incomprensibile appare il significato attribuito da Langlois alla



erano già state ampiamente proiettate in Italia. A parte il fatto che l'affermazione è controvertibile, resta la constatazione che, in altri casi, Langlois non è rifuggito dal ripresentare film che tutti i nostri soci di cineclub sanno a memoria. Non rimane così che da lamentare come, dalla presentazione di cosucce come *Max illusioniste* (1914) o *Max veut grandir* (1913), la fondamentale figura di questo comico sia uscita confusa nel mazzo dei vari André Deed, Prince Rigadin e dei loro sottoprodotti, dei quali Langlois ha offerto un'antologia spiacevolmente priva di un senso di misura. Dalle due ore e quaranta di proiezione si è venuti fuori con una grande impressione di medio-



(Sopra, a sinistra) Un'altra inquadratura di *La Roue* con Severin Mars e (a destra) un effetto di surimpression nel *Napoléon*. (Sotto) Il triplice schermo, sempre nel *Napoléon*, di Gance.

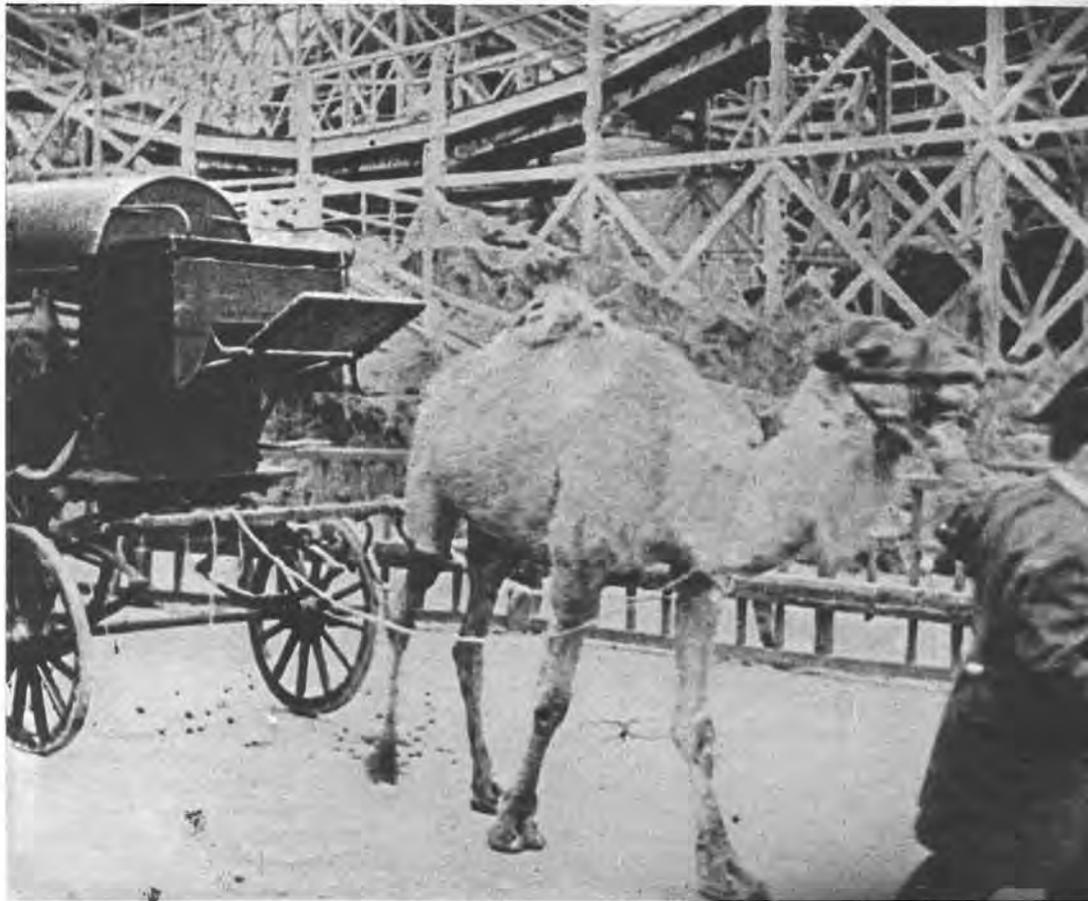
espressione "ritorno al classicismo", quando si pensi alla proiezione da lui posta sotto tale insegna. Il secondo film presentato era infatti *Ménilmontant* di Dimitri Kirsanoff (1923), film di un estenuato romanticismo, riscontrabile non soltanto nel "fait divers" che gli offre lo spunto, ma nell'atmosfera grigia e sfatta che si respira in quella Parigi di sobborgo, delicatamente evocata, con uno stile impressionistico e dispersivo. Di una classica solidità è invece senza dubbio *Crainquebille* di Jacques Feyder (1922), l'opera probabilmente più matura e durevole passata sugli schermi veneziani, durante questa retrospettiva (a parte il ben più noto *Les deux timides* di Clair). Se l'influenza avanguardistica si palesa, in quest'opera, con la spiritosa scena del processo, durante la quale le impressioni dello sbigottito protagonista si visualizzano nella presentazione di un poliziotto gigantesco e di un testimone a discarico pigmeico, il fondamento di *Crainquebille*, basato su un racconto (poi ridotto per il teatro) di Anatole France, è realistico. In senso psicologico (la costruzione del carattere semplice, umano, sugoso del protagonista, erbivendolo ambulante, che, condannato per oltraggio alla polizia, viene alla sua uscita di prigione ridotto alla miseria dal boicottaggio esercitato dai suoi ex clienti, e spinto a desiderare e a cercar di provocare il ritorno in prigione, in una scena che ricorda il racconto *Il poliziotto e l'inno* di O. Henry e la sua traduzione filmica ad opera di Henry Koster in *O. Henry's Full House* (*La giostra umana*, 1952); carattere cui Maurice de Féraudy conferisce un

rilievo amorevolissimo e comunicativo) ed in senso ambientale (la vita della strada, in particolare, è colta con estrema precisione di tratti, con vivo senso del colore). Su questa narrazione, dominata spesso da un alacre senso umoristico, si distende un velo di melanconica, amara e pur sostanzialmente ottimistica solidarietà umana, che invade la seconda parte del film e gli conferisce il suo timbro definitivo. Con *Crainquebille* per la prima volta Feyder affermò le sue più autentiche doti di narratore. Della prima avanguardia esponente tipico fu Marcel L'Herbier, del quale, anzi che l'annunciato e meno noto *El Dorado* (1921), abbiamo rivisto *Feu Mathias Pascal* (1925). Vero è che la copia presentata offriva una completezza maggiore di altre già vedute in Italia. Tale completezza ha contribuito a meglio chiarire il carattere del film che, basato sul romanzo pirandelliano, interpretato con estrema libertà e non senza richiami all'espressionismo, si effonde con tale compiacimento nel particolare diversivo e fine a se stesso, anche se piacevole (notevole in questo senso la descrizione del Casino di Montecarlo), da perdere di vista il senso profondo del racconto. Anche a questa proiezione è stato apposto un'etichetta equivoca: "L'Herbier e il linguaggio cinematografico". Che significa? Di René Clair, additato quale esponente della "costante di una tradizione", si è avuto, oltre a quel limpido capolavoro dell'epoca vau-devillistica muta, ancora influenzato dalla avanguardia e dai suoi trucchi, ma già permeato da acuto senso di ironia affettuosa verso la borghesia, che è *Les deux timides*

(1928), *Le voyage imaginaire* (1925), farsa fiabesca di un gusto insolitamente grossolano per Clair, influenzata tanto da Méliès quanto dalla "comica" d'oltre oceano, indicativa, comunque, quale preludio ad un più rigoroso e coerente svolgimento di temi qui solo annunciati. La proiezione intitolata "la fine del muto" si è aperta con *La petite marchande d'allumettes* (1928), mentre è evidente che un *Nana* (1926) avrebbe meglio rappresentato Jean Renoir che non questa "féerie" malinconicamente decorativa, ispirata ad Andersen. Le è seguito *La petite Lili* (1927), un piccolo "divertissement" tra buffo, patetico e tragico, composto da Alberto Cavalcanti sulla falsariga di una popolare canzoncina rielaborata da Darius Milhaud. A parte il fatto che Cavalcanti poteva venir meglio esemplificato, *La petite Lili*, cosa modesta già di per sé, è risultata inutile e priva di senso per il fatto di essere accompagnata, anzi che dai temi di Milhaud (che pur figuravano sullo schermo, a mo' di didascalie), da sonate per il pianoforte di Mozart, il cui stile faceva a cazzotti con la fumisteria del film. Né fu questo il solo appunto da muovere al tristissimo pianista che si era assunto il compito di accompagnare le proiezioni. Terzo film del programma *Gardiens de phare* di Jean Grémillon (1929), un film basato su un soggetto di Feyder, influenzato sia dall'avanguardia sia, sopra tutto, dal movimento documentaristico, e rivolto al raggiungimento di una scoperta drammaticità, attraverso il caso di un guardiano affetto da rabbia in seguito alla morsicatura di un cane. Quello che prevale è tuttavia il gusto della bella immagine. Quali esempi della così detta "seconda avanguardia" (quella propriamente detta), piuttosto ballettistica, decorativistica o surrealistica che non psicologica come la prima, sono sfilati: *Le retour à la raison* di Man Ray (1924), successione incoerente di immagini, fotograficamente preziose o astrattisticamente vacue, in libertà; *Entr'acte* (1924), il sempre verdissimo balletto dadaista di Clair; *La Zone* (1928), un'esercitazione liberamente documentaristica di Georges Lacombe su straccivendoli e robivecchi di Parigi, che ricorda un poco certi documentari "neorealisti" dei nostri Antonioni, Comencini, Risi, Maselli, etc.; non che, in una visione proclamata privata e discutibilmente ritar-



data fino a Mostra conclusa per evitare di ledere presunte suscettibilità, *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel, pasticciatamente e gratuitamente anarchica visione surrealistica di timbro anticlericale, dai significati alquanto contorti e spesso inesistenti, a dispetto di qualche tratto mordente o gustoso. Quest'ultimo film, comunque, fuorusciva leggermente dai limiti della rassegna, essendo già sonoro. Sonoro, parlatissimo e perfino cantato è poi *Adieu... Leonard* (1943) di Pierre Prévert su scenario di Jacques, secondo "pezzo" di una trilogia bizzarramente "cocasse", che comprende i ben più significanti e saporiti *L'affaire est dans le sac* (1932) e *Voyage surprise* (1946), il primo dei quali avrebbe comunque figurato più opportunamente, in grazia della sua più diretta parentela con un certo tipo di fumistico surrealismo. Un'attrazione a sé, la più rilevante del ciclo, ha costituito il *Napoléon* di Abel Gance (1927), il mastodontico film epico-biografico, il cui racconto si arrestò con l'inizio della campagna d'Italia. Di esso abbiamo veduto solo alcuni ampi brani, sufficienti tuttavia a dare una chiara idea dell'ispirazione più che mai enfatica, turgida, dispersiva del regista. Il suo gusto del particolare superfluo, della metafora ridondante diventa qui parossistico, diluendo oltre il lecito la misura del racconto o gonfiando l'immagine in un empito esaltato. Pure, il film, con la sua



(Sopra) Da *Entr'acte* di Clair. (Sotto, a sinistra) *Un'inquadratura* di Gardiens de phare, di Gremillon, film influenzato dall'avanguardia e (a destra), una del *Voyage imaginaire* di Clair.



mole, il suo impegno, la sua lena torrenziale, impone il rispetto. Specie quando si constati come il "triplo schermo", episodicamente impiegato, anticipi il "grande schermo" attuale in maniera diretta (e pochi giorni dopo, alla proiezione del Cinemascope, dovevamo averne la riprova). Se, quando sullo schermo centrale appare una azione principale e sui due laterali appare un'azione di contorno, d'insieme, sdoppiata col facile espediente del rovesciamento simmetrico dell'immagine (per esempio, il condottiero a cavallo al centro e la colonna dei soldati, moltiplicata per

due con l'inversione della stampa, ai lati), la sensazione può esser quella di una ipertrofia voluta (ma non priva di effetto), quando le tre immagini riunite si fondono, costituendone una sola, come nelle riprese dell'esercito, accampato o radunato, all'inizio della campagna italiana, la suggestione appare imponente. Sul piano del "kolossal", in parte giustificato dal tema, l'importanza precorritrice di Gance risulta allora indiscutibile.

Non è mancata, come si vede, ripeto, materia per utile ripensamento e discussione, ché il programma comprendeva buon

numero di opere di non corrente disponibilità e di considerevole pregio o interesse. Se un più lucido rigore avesse presieduto alla selezione e all'ordinamento di tale materiale, la funzione esercitata dalla rassegna avrebbe tuttavia potuto essere altrimenti proficua. Non mi proverò, comunque, a suggerire in sede postuma ed in aggiunta alle osservazioni già mosse, le linee di una diversa selezione e di un diverso ordinamento: ormai, non potrebbe trattarsi che di un saggio del senno di poi e di un inutile pianto "sul latte versato".

GIULIO CESARE CASTELLO

IL FESTIVAL DELLE DISILLUSIONI

QUANDO il diciotto agosto, a Buenos Aires, presi l'aereo per Venezia, portavo con me un bagaglio di illusioni superiore a quello, che avrebbero potuto contenere le valigie: alla naturale aspettativa di intervenire per la prima volta alla più importante Mostra cinematografica mondiale si aggiungevano alcuni particolari che, per un critico, erano fondamentali, quali la possibilità di vedere l'ultima pellicola di Pudovkin, l'esperimento giapponese di von Sternberg, un'opera di Ingmar Bergman e la possibilità di constatare la situazione del cinema-tografo di tutto il mondo.

Un critico italiano ha qualificato l'ultima mostra come « squallida » e chi ha percorso migliaia di chilometri coll'ansioso desiderio di apprendere e di tornare al proprio paese straricco di esperienze, userebbe, a questo proposito, l'aggettivo: *disilludente*. Si potrà forse obiettare che la colpa non è del Festival, ma piuttosto di chi si fece illusioni su di esso; tuttavia sarà doveroso riconoscere che se Venezia è per i critici del mondo intero una specie di Mecca, il meno che si può esigere da coloro che vi sono convenuti, è una presa di posizione proporzionata all'importanza del... pellegrinaggio.

Confesso che è doloroso doversi occupare sfavorevolmente de *Il ritorno di Vassili Bortnikov*, poiché quando un regista ha dato al cinema produzioni del livello de *La madre*, ogni critica deve essere fatta non solo colla maggiore obiettività — e questo va da sé — ma anche col rispetto che merita un artista d'eccezione quale è il compianto regista russo. In questo caso la critica è doppiamente difficile, perché avendo Pudovkin scelto un tema di netta propaganda politica, chi scrive deve spogliarsi da ogni partito preso ed attenersi a ciò che è strettamente cinematografico, poiché confondere la critica colla tribuna, (come hanno fatto disgraziatamente alcuni colleghi sia di tendenze comuniste che anticomuniste) è ignorare la responsabilità di una missione: passiamo pure sotto silenzio la puerilità del tema, l'insistenza sulla marcia dei trattori e tutta la filosofia che emerge della pellicola. Che rimane allora? C'è vibrazione, c'è umanità, c'è per lo meno un messaggio cinematografico ben espresso? Non è necessario un particolare approfondimento per dare una risposta negativa. Perfino dal punto di vista della propaganda — almeno per le mentalità occidentali — il film è un fiasco. Nonostante la mia posizione politica, confesso che sarei stato contento di vedere l'impronta di Pudovkin anche al servizio di una ideologia che ripudio. L'unico elemento positivo del film è stato il colore e come ritorno sovietico a Venezia questa ultima opera di Pudovkin è stata una disillusione. Dopo la rivelazione di *Rasho-mon* il cinema giapponese conserva un'aura, che talora può confondersi con un'aureola. Josef von Sternberg è un regista, di cui si può dire che si trova in evidente periodo di involuzione. Molte volte i viaggi all'estero servono per depurare e curare: in un ambiente nuovo, con tutti gli elementi possibili a suo favore, colle possibilità di fare quello che più gli sarebbe piaciuto, il regista de *L'angelo az-*

zurro aveva nel lontano Oriente l'occasione di far ricordare almeno che il suo periodo « pre-Dietrich » non era stato casuale. Invece *The Saga of Anathan*, nonostante la sua eccellente presentazione è molto lontana dal corrispondere all'aspettativa suscitata: cominciando colla falsità della scenografia e proseguendo col tono del romanzo d'appendice rimane ben poco di positivo. Gli episodi si succedono inesorabili, matematici, senza lasciare posto alla fantasia, e due o tre scene filmate con una certa incisività non riescono a far dimenticare il susseguirsi di luoghi comuni: l'arbitrarietà del finale supera poi ogni immaginazione. Come ritorno di von Sternberg, *The Saga of Anathan* è stata la seconda disillusione.

Del film di Ingmar Bergman poche cose dureranno. Prescindiamo pure dall'immoralità del tema; il guaio, dal punto di vista dell'estetica è che non sia riuscito ad esprimere con fluidità ciò che avrebbe voluto dire. E' vero che in certe sequenze — soprattutto nelle inquadrature — si rivela una appropriata composizione, tuttavia i pochi momenti isolati non riescono a controbilanciare la povertà del soggetto (e questo senza addentrarci nelle situazioni di cattivo gusto, di cui è zeppo il film). Tre disillusioni sarebbero ben sufficienti per un solo Festival!

Tuttavia avrei voluto ancora sperare qualche favorevole sorpresa dal nutrito stuolo di partecipanti alla Mostra. Non lo fu invece l'esperimento di Stanley Kramer sull'opera teatrale *The Fourposter* (*Letto matrimoniale*), in cui nonostante i riusciti disegni animati e la buona interpretazione della coppia Palmer-Harrison, non vi fu quel *quid* indefinibile, che distingue il cinematografo dal teatro. Come nel caso *Harvey* qui si vede una buona commedia, ma del tutto « teatrale ». Così pure non mi ha convinto il primo saggio di co-produzione franco-messicana, *Les Orgueilleux*, perché sebbene Allegret sia riuscito in alcuni momenti a creare un clima opportuno, il soggetto è stato scelto con criterio da romanzo d'appendice: particolarmente la scena finale, in cui Gérard Philippe corre nelle braccia di Michèle Morgan, è degna di un *western* di terza categoria. Aggiungiamo che l'insistenza di Allegret nel presentare particolari nauseanti non può condurre a nulla di positivo, perché un'atmosfera deve essere creata con sobrietà senza per questo perdere la sua forza suggestiva.

Inutile sarebbe poi sprecare spazio per commentare altre pellicole ancor più insignificanti presentate da varie Nazioni, quali ad esempio, la prolungatissima storiella indiana o il truculento romanzo d'appendice argentino.

Neppure le pellicole italiane mi sono apparse convincenti. Forse la migliore è stata *I vitelloni*, che per lo meno tenta di immergersi in un tema sempre attuale. *Anni facili* peccano di rettorica e *Napoletani a Milano* ripete ancora una volta la notissima ricetta di Eduardo De Filippo. A proposito dei tre

→
Lili Palmer in *Letto matrimoniale*, l'interpretazione che le ha fruttato a Venezia un discusso premio per la migliore interpretazione.

episodi de *I vinti*, mentre applaudo vivamente Antonioni per il terzo (quello inglese) lo devo però fischiare per il secondo (quello italiano) cosicché la compensazione è ovvia. Non sarebbe però equo limitarsi alle lamentele: infatti è stato anche presentato *Little Fugitive* che costituì una gradevole sorpresa per l'umanità con cui vi è trattato il tema del bambino scappato a Coney Island. Il commento musicale è gradevole e l'interpretazione infantile rivela un regista di pazienza francese e d'acuta conoscenza del suo compito. Mi è pure piaciuto *Ugetsu Monogatari* che ha, tra l'altro, anche il pregio d'una colonna sonora meravigliosamente suggestiva, oltre ad un efficace linguaggio cinematografico che mi induce a qualificarlo come il migliore film del Festival.

La Francia non ha presentato alcuna pellicola, che meritasse non dico un premio, ma neppure una menzione. Tuttavia un membro della giuria, che invece dello smoking avrebbe dovuto vestire un'uniforme diplomatica con feluca e decorazioni, ha assegnato al cinema francese un « Leone d'argento » ed un premio per la migliore interpretazione. A questo proposito è possibile supporre che, salvata la responsabilità col non concedere il Leone d'oro — decisione giustissima! — si siano poi allentati i freni dilapidando i « Leoni d'argento ». Lo può dire anche Houston, salutato da fischi, per il « Leone d'argento » assegnatogli per il suo mediocre *Moulin Rouge* e lo possono dire anche gli altri che neppure essi meritavano le menzioni loro accordate. Fra questi ultimi stanno i cineasti spagnoli, che ottennero un premio per la loro *Guerra de Dios*; e la OCIC — fra l'incudine e il martello, adottando la teoria del male minore — non trovò altro rimedio che quello di dare anch'essa un premio a questo film.

Per ultimo dedichiamo alcune parole al *Cinemascope*, che la Fox presentò nella serata di chiusura. In Argentina vi è una legge, che proibisce di vendere armi ai minori di età. Il *Cinemascope* è un'invenzione di possibilità troppo importanti, perché la si lasci utilizzare da Spyros Skouras. E se qualcuno non fosse del nostro parere, veda le poche scene, di *The Robe* che vennero proiettate in questa occasione.

JAIME POTENZE



CONFESSIAMO candidamente che il nostro primo pensiero, quando giungemmo al Pincio, dove giravano Villa Borghese, fu di avvicinare Vittorio De Sica. E approfittando di una pausa nei pacati parlottari che teneva con il regista, Gianni Franciolini, gli domandammo le sue impressioni sul film. Aprì le labbra a un cordiale, caldo sorriso e pesando accuratamente le parole, ci rispose: « Un film garbato, grazioso, leggero, nel quale il mio episodio è il più comico, forte... » poi tacque, e sorridendo con benevolenza, sembrava invitarci a fare altre domande. Gli chiedemmo, allora, se quando entrava nelle vesti dell'attore, dimenticava di essere regista. Rispose affermativamente e aggiunse, di sua iniziativa, che, in ogni modo, preferiva fare il regista. Le cure del suo lavoro, a questo punto, ce lo rapirono. Cercammo allora di parlare con Franciolini, il quale, per chi non lo sappia, è veramente un "vecchio" del cinema, che avvicinò quando era ancora diciannovenne, entrato a Parigi nella corrente di Eugenio de Slave, divenuto, poi, aiuto di Lacombe, assiduo frequentatore dell' "Ecole de journalisme", fervido ammiratore di Clair, alla cui opera, ancora oggi, non sembra alieno dall'ispirarsi, sebbene in modo assai personale. Toscano è loquace, Franciolini non ci permise di finir la domanda e si diffuse tosto in una esauriente risposta che formulò chiaramente divisa in due parti.

In sostanza egli ci disse che fare il cinema lo diverte e che, per questo, lo fa sempre con grande passione; alla passione però, al-



VILLA BORGHESE

Gianni Franciolini mentre dirige una scena di Villa Borghese e (sotto) mentre discute con Eduardo De Filippo un'altra scena dello stesso film.

cune volte si aggiunge un entusiasmo che manca altre volte. « Perché, vede, soggiunse, — e qui intese forse farci un bel complimento — noi, il cinema, non lo facciamo come voi. Noi dobbiamo combattere con i produttori, i direttori di produzione, il pubblico e nella battaglia non abbiamo sempre la meglio. Così ci troviamo a girare dei film ai quali, pur lavorando in tutta onestà, non ci sentiamo uniti intimamente. Questo però non è il caso di Villa Borghese. Posso dire con gioia che Villa Borghese è un film al quale lavoro con vivo entusiasmo. Infatti mi piace riallacciarlo a quella mia vena secondo la quale sono portato a considerare con spassionata benevolenza la realtà che ci circonda ogni giorno. Quella vena che diede, a suo tempo, e sotto più drammatiche forme Fari nella nebbia. Quella vena che si può dire mi venga da Clair, purché si prescindia dall'aspetto satirico e dal ritmo danzante che distinguono l'inimitabile mondo dell'artista francese e che a me mancano per differenza di personalità e di ambiente. Insomma io non intendo, con Villa Borghese, criticare o esprimere dei giudizi, ma osservare, semplicemente ».

E poiché noi non lo interrompemmo per dirgli che, a nostro avviso, lo scegliere una parte della realtà al posto di un'altra e rappresentarla è già darne implicitamente un giudizio, egli continuò: « Per quanto riguarda il film, vi dirò che se da una parte mi sembra di realizzazione particolarmente difficile, dall'altra, penso che dovrebbe riuscire un





lavoro umano, sì, ma anche assai raffinato. E, per stabilire un confronto di comune evidenza, vorrei dire che esso sta al film a soggetto come la novella al romanzo. Anzi, a tale proposito, pensando appunto alla diversa reazione del pubblico nei riguardi dei due generi della letteratura — lei sa che il romanzo ha una cerchia assai più vasta di lettori a paragone della novella — mi domando con una certa ansiosa curiosità quali saranno le reazioni degli spettatori di fronte a questo mio nuovo film ».

Gli osservammo che a Villa Borghese non mancavano certo gli ingredienti richiesti dalla ricetta del successo — si pensi che, oltre al luogo famoso in cui la trama si svolge, tra coloro che la interpretano possiamo annoverare nomi "di cassetta" come quelli di De Sica, Micheline Presle, Gérard Philipe, Eduardo de Filippo, Anna Maria Ferrero, ecc. Ci rispose che la stessa cosa aveva egli pensato girando Buongiorno elefante! il quale, invece, pur lodato dalla critica, purtroppo non aveva avuto un gran successo di pubblico. (Tanto che i distributori, come è noto, dopo i risultati delle prime visioni, ritennero opportuno rimetterlo in circolazione col nuovo "allettante" titolo Sabù principe ladro). « Va da sé », aggiunse poi alla fine « che tale preoccupazione non influisce sulla onestà e sull'entusiasmo con cui lavoro ».

Era una conclusione di rito, e ci avrebbe lasciati pieni di disappunto, se Franciolini non l'avesse pronunciata con quel sorriso, con quella arguzia che chiameremmo più che toscani, etruschi, e che ci fecero intendere come, sotto la formula trita, egli celasse la maggior serietà d'intendimenti.

Del resto, senza tanta passione, ci sembrerebbe strano che un regista assumesse il delicato e difficile compito di questa realizzazione.

Villa Borghese si compone di sette epi-

sodi, tratti da altrettanti racconti dei più noti scrittori moderni, quali Moravia, Patti, Flaiano, Bassano, e disposti secondo un vago ordine cronologico, in modo da abbracciare una intera giornata.

Sebbene il celebre parco funga da protagonista, in verità gli episodi sono scelti in modo da darci un quadro del costume e della mentalità attuali e a noi sembra che la Villa Borghese sia piuttosto un pretesto, quasi come, per opposto, la guerra dei mori e dei paladini fu pretesto, all'Ariosto, per quel suo mondo magico, favoleggiante e niente affatto medioevale.

Ognuno vede quanto sia arduo realizzare perfettamente una simile opera. E vero che Franciolini ha un valido collaboratore in Sergio Amidei, che ha fuso e sceneggiato i sei racconti (di due, anzi, è l'autore).

E anche vero che il film, pur presentato sotto la formula "a episodi", ci sembra in realtà, un film a soggetto e soggetto ben definito, palpabile, non teso, come lo Zibaldone N. 1 di Blasetti, alla ricreazione di una vaga atmosfera d'"altri tempi", ma piuttosto a far da specchio a una realtà attuale e urgente — sia pure nei suoi aspetti meno violenti — proprio come, sette o otto anni or sono fu per Paisà che trattava l'allora bruciante tema della guerra in Italia.

Ma è anche vero che esso è tratto dall'opera di quattro autori diversi, i quali hanno mondi diversi e hanno assunto, nei confronti dei nostri giorni, posizioni diverse, ci guardano e vedono, quindi, con occhi diversi e sono difficilmente riducibili a un comune denominatore. Noi pensiamo, infatti, che essendosi scelti con tanta cura episodi e autori differenti lo si sia fatto non solo per avere un pretesto alla stesura del soggetto, ma anche per penetrare questa nostra realtà, attraverso i più disparati passaggi, quelli, appunto, che offrivano le

varie posizioni degli autori. E quindi non possiamo pensare che dello spirito o del mondo di Moravia, ad esempio, o di Flaiano non si voglia tenere più conto alcuno, come però, non possiamo nemmeno pensare che Amidei e ancor più Franciolini tacciano dietro agli scrittori e rinuncino a ciò che vogliono dire e al modo nel quale lo vogliono dire.

In questo dualismo che, secondo noi, va risolto con la composizione e non con il primeggiare dell'una o dell'altra parte, sta appunto la difficoltà, il maggiore pericolo, ma anche il motivo del maggiore interesse e impegno di Villa Borghese. Perché il

modo col quale Franciolini riuscirà a fare sua la materia che i quattro scrittori gli hanno fornita, senza per questo far violenza, come più su si diceva, al mondo degli scrittori stessi, non solo darà la misura del suo valore come regista, ma, sotto la forma persuasiva dell'esempio, farà anche lume ulteriore al grave e appassionante problema dei rapporti, vorremmo dire dei fenomeni osmotici, che governano le relazioni tra cinema e letteratura moderna, nei quali è ancora assai dubbio quanto uno abbia dall'altra e se l'una dia o riceva con generosità e costanza maggiori dell'altro.

MAX DI THIENE



Alcune scene di tre dei sette episodi di Villa Borghese: Anna Maria Ferrero nell'episodio « Pi-greco », Vittorio De Sica e Giovanna Ralli nell'episodio « Incidente a Villa Borghese » ed Eduardo De Filippo in « Il parainfio ».



NELL' IMMEDIATO dopoguerra parve che una nuova era nella storia del cinema dovesse essere contrassegnata dal colore, inteso nella sua piena funzionalità di mezzo espressivo: poiché se il colore aveva mostrato di poter assurgere a significazioni importanti del linguaggio filmico fin dai tempi di *Becky Sharp* di Mamoulian, soltanto le nuove prospettive industriali e il crescente successo di pubblico sembravano garantire al colore una importanza tale da compromettere in modo decisivo la vita stessa del film in bianco e nero. Oggi, a distanza di anni, è possibile affermare con certezza che quest'ultimo continuerà a vivere a fianco del film a colori: riprova in senso storico di come i progressi tecnici non possano mai risolversi in imposizioni, e quindi in limitazioni, alla libertà creativa dell'artista. Il Festival cinematografico di Venezia sembra quest'anno aver offerto di tale coesistenza una lampante conferma: infatti a fronte di una decisa predominanza del colore nei film russi cecoslovacchi ed ungheresi, sta la presentazione di un solo film a colori europeo (*Moulin rouge* di Huston, che peraltro è un film inglese in senso molto relativo), di nessuno americano e di uno indiano. Considerato che in quest'ultimo, *Jhansi Ki Rani* di Dubey, il technicolor assolve soltanto effetti di super-



Particolarmente notevole per l'uso del colore è stata, a Venezia, la pattuglia dei film russi: (sopra) un'inquadratura del Ritorno di Vassili Bortnikov e (nella pag. seguente) due del Sadko.

IL COLORE A VENEZIA

ficiale spettacolarità e investe soltanto significati del tutto superficiali e di ordine coreografico nei confronti dei personaggi e della situazione storica di essi, resta il solo film di Huston con procedimento technicolor contro altri sei realizzati con procedimenti dai nomi diversi ma sostanzialmente facenti capo al sistema agfacolor. Il quale è quindi il vero trionfatore di questa Mostra veneziana ove ha mostrato in modo inconfutabile la perfezione tecnica raggiunta. E dicendo perfezione tecnica non intendiamo sottolineare una maggiore precisione naturalistica, cioè una maggiore aderenza cromatica dei colori delle immagini ai colori della realtà, in quanto tale elemento sarebbe da considerarsi del tutto secondario in senso espressivo, ma piuttosto precisare la maggiore fluidità degli impasti cromatici, la maggiore omogeneità coloristica tra i diversi piani dell'inquadratura e tra le diverse inquadrature della stessa sequenza, la maggiore vastità della gamma cromatica con l'esistenza di toni smorzati e lievissimi, la maggiore efficacia di taluni contrasti e di taluni accordi tra diverse tonalità. Non è infatti da oggi che si ripete giustamente che non è sulla via di un maggiore naturalismo che il colore potrà trovare la sua autentica funzione espressiva nel film, anche perché tale naturalismo andrebbe semmai ricercato non nella rispondenza « scientifica » dei colori naturali ai colori filmici (cioè nella rispondenza della « temperatura di colore », che peraltro esiste nella maggioranza dei casi) ma piuttosto nella rispondenza del « valore cromatico » della realtà nella visione diretta del soggetto conoscente e nella visione filmica. La quale, proprio per la particolarità delle condizioni in cui si attua

(parziale immobilità dell'occhio, mancanza di aria tra i piani nell'immagine filmica atmosferica buia della sala da proiezione ecc.) determina una visione cromatica del tutto diversa da quella della realtà, l'unica della quale occorra comunque tenere conto ai fini di una ricerca estetica. Ora è evidente che tale rispondenza di ordine del tutto emozionale e soggettivo è di impossibile determinazione e pertanto anche il colore deve essere considerato nel film come un elemento del linguaggio la cui funzionalità è essenzialmente dipendente dalla coerenza dei criteri stilistici dell'autore, di quei criteri cioè che sono di norma al suo pratico operare nella oggettivazione dell'opera d'arte. Sotto tale profilo gli elementi tecnici, in quanto pura naturalità, sono sempre superati dal fatto espressivo anche se di essi costituiscono l'inevitabile supporto: nell'estrinsecazione dell'opera divengono cioè coincidenti stile, linguaggio e tecnica in quanto se il primo è l'elemento determinante del valore dell'opera, il secondo è l'essenza della sua necessità semantica e il terzo la insopprimibile naturalità di essa. Il procedimento agfacolor presenta indubbiamente condizioni di perfezione tecnica addirittura enormi rispetto al procedimento technicolor: anzitutto per una maggiore omogeneità cromatica e in secondo luogo per una maggiore varietà di toni. Questa è la ragione per la quale anche in opere decisamente minori, quali l'ungherese *Il mare sorge* di Nadaski o il cecoslovacco *Il segreto del sangue* di Fric, il colore ha pur sempre una sua dignità figurativa che nasce dal suo essere elemento importante di omogeneità nell'atmosfera della inquadratura, che determina cioè non soltanto una maggiore fluidità tra

i diversi piani di essa ma anche tra i diversi ambienti del film contribuendo efficacemente a caratterizzarli. Così in *Il mare sorge*, in cui spesso il colore assolve effetti grossolanamente spettacolari intonati alla cadenza enfatica e retorica del film, non mancano suggestioni nascenti da una certa atmosfera cromatica, come nella scena notturna dei soldati che intonano il canto di Petöfi o come nelle sequenze delle battaglie specie nelle inquadrature in campo lungo in cui la distanza contribuisce a un più felice impasto delle tonalità. Altrettanto potrebbe dirsi per *Il segreto del sangue*, opera debole drammaticamente e di carattere didascalico in cui il colore però assolve saltuariamente significati non del tutto superficiali, come nella creazione di talune suggestive atmosfere ambientali nella casa del medico e nella clinica. Alla perfezione tecnica del sistema agfacolor va in sostanza ricondotta, sia pure su un piano di molta maggiore dignità e di più precisa consapevolezza, la funzione che il colore assolve nei tre film russi. In *Rimski Korsakov* di Roscial, l'autore ha tentato infatti di esprimere attraverso il colore significati psicologici analoghi a quelli raggiunti da Dovgenko in *Miciurin*, illustrativi cioè delle diverse situazioni emotive del protagonista in rapporto allo svolgimento della narrazione, ma quasi sempre tale impegno è rimasto allo stato intenzionale e il colore non è riuscito ad inserirsi efficacemente nella dialettica drammatica della vicenda e nell'approfondimento umano dei personaggi. Piuttosto esso ha assunto notevole valore nella sintetica presentazione delle opere musicali di Korsakov, quando cioè la sua perfezione tecnica è stata posta in modo efficace a servizio di

un gusto figurativo, non sempre controllato e attento, ma spesso fecondo di felici intuizioni: così nella sequenza della rappresentazione del « Sadko » in cui un certo gusto scenografico si fonde in modo felice con l'elemento musicale. Altri effetti, di ordine del tutto diverso, il colore raggiunge nella sequenza dell'insurrezione in cui il contrasto tra il biancheggiare della neve e gli abiti scuri degli uomini in lotta, assume significazioni di ordine drammatico che sarebbero risultate più efficaci se maggiormente equilibrate con gli altri elementi del film e se non fossero chiaramente ispirate all'analoga sequenza di *La madre* di Pudovchin in cui tutto era informato però a ben più coerente stringatezza stilistica. Il quale Pudovchin ha denunciato anche nell'uso del colore in *Il ritorno di Vassili Bortnikov* il conflitto tra un certo contenuto tematicamente posto a sostegno dell'opera e le urgenti istanze della sua individualità di artista. Lo squilibrio evidente che è infatti riscontrabile nel film tra le retoriche esigenze di una certa dialettica popolare e il dramma umano dei protagonisti, che resta soffocato dalle prime, è presente anche nell'uso del colore: il quale se perviene a risultati espressivi quanto mai felici in alcune inquadrature in cui chiarisce in modo perfetto la situazione umana e lo stato d'animo dei personaggi (come nella sequenza iniziale del ritorno a casa del reduce in cui il contrasto tra le fredde tonalità cromatiche degli esterni nevosi e le calde tonalità degli interni della casa rende ancor più acuta la delusione del reduce; o come nella inquadratura in cui il reduce si avvicina alla moglie e la malinconia dell'incontro è sottolineata dal lento e lungo carrello e dalle smorte tonalità del quadro nevoso del paesaggio), spesso accentua quel tono di formalistica evasione di molte inquadrature in stridente contrasto con il resto del film e che si rifanno ad elementi stilistici dell'antico Pudovchin. Alludiamo a quelle inquadrature in esterno, dei campi, del torrente del cielo ecc., che si inseriscono in modo arbitrario e gratuito nella narrazione accentuando lo squilibrio tra gli elementi sociali e gli elementi intimisti. Così come il dialogo diviene il mezzo a cui l'autore continuamente ricorre per sostenere lo svolgimento dialettico dei significati sociali della storia, altrettanto il colore diviene l'elemento fondamentale per sostenere, in senso del tutto formale, le evasioni che Pudovchin si concede per uscire dalle strettoie di una struttura tutta dialogica. In conclusione il colore ha momenti di grande efficacia espressiva a fianco di altri in cui decade nella piatta oleografia (la riunione di cellula, il comizio) e se il suo impiego fornisce conferma della sensibilità sempre viva dell'autore nello sfruttamento felice dei mezzi espressivi del linguaggio filmico esso conferma anche le sue intime contraddizioni: la sua impossibilità cioè ad accettare con convinzione etica esigenze sostanzialmente estranee al suo mondo. Da ciò l'evadere in quel formalismo di cui si è detto di molte inquadrature del *Vassili* pur eccellenti per composizione figurativa, per intonazione luministica e per accordi coloristici. Su un piano di minore impegno, in quanto confinato nel ruolo evocativo di un'atmosfera fiabesca, ma di maggiore coerenza stilistica ci sembra pertanto l'impiego del colore in



Sadko di Ptucko in cui esso assolve una funzione equilibratrice tra le esigenze fantastiche della fiaba, lo splendore gioioso del balletto e la magniloquenza fastosa dell'opera lirica. Tale funzione, tutt'altro che semplice ed elementare, può dirsi felicemente risolta anche attraverso l'apporto dell'elemento cromatico, il quale contribuisce in molte sequenze a creare il tono fantasioso e disincantato della favola (sequenze della cattura dell'araba fenice, sequenza dell'apparizione della figlia del mare, sequenza in fondo al mare) e in altre perviene ad una funzione di elemento figurativo addirittura fondamentale per il raggiungimen-

to di taluni effetti nobilmente spettacolari (sequenza iniziale nella taverna su tono cromatico preponderante marrone-rosso, sequenza dell'uscita dalla città orientale, sequenza del ritorno a Novgorod). Non preoccupandosi affatto della verosimiglianza naturalistica del colore, così come non si è preoccupato di quella della vicenda e del modo di muoversi dei personaggi, Ptucko ha introdotto nella sua opera un coefficiente stilistico di indubbio interesse: che, se non la risolve su un piano poetico, la caratterizza in un gusto figurativo preciso e puntuale, a parte taluni eccessi di spettacolarità; ed è proprio l'elemento cromatico

nella sua nitida e suggestiva percezione a costituire di questo spettacolo, in cui gli elementi esteriori sono nettamente predominanti, uno dei fondamenti essenziali perché esso assuma una dignità cui non è estraneo l'umorismo di cui è pervaso.

I risultati più validi in senso espressivo, considerando non più frammenti più o meno unitari ma la funzione del colore nell'opera nel suo complesso, ci sembrano però raggiunti da Trnka in *Vecchie leggende cecoslovacche*: in esso il colore si inserisce in modo eccellente in uno stile di eccezionale varietà di motivi, anche se non ricco di ritmo come in altre occasioni. La tenuità della gamma cromatica contribuisce in modo notevole alla creazione dell'atmosfera fantastica dell'opera giocando un ruolo espressivo di grande importanza anche nei

confronti della natura dei personaggi spesso caratterizzati dell'elemento coloristico. Molto preciso nelle intenzioni e nello svolgimento ritmico, il colore costituisce addirittura la chiave dell'elemento figurativo e contribuisce a conferire alle immagini una assoluta coerenza visiva. E di tutti i film presentati che si sono valse del procedimento agfacolor, ci sembra che sia proprio questa opera di Trnka ad avere tratto dall'elemento cromatico motivo di più felice espressione stilistica.

L'unica opera in technicolor, a prescindere dal film indiano di cui si è detto, costituisce addirittura il culmine dell'impegno di un autore proprio sotto il profilo cromatico: una biografia di Toulouse-Lautrec, se realizzata con un sufficiente grado di autenticità stilistica, non può infatti non te-

ner conto dell'elemento cromatico proprio per esprimere il mondo del personaggio il quale, in quanto pittore, è portato a vedere il mondo che lo circonda per tonalità e rapporti di colore. Per Huston il problema stilistico si presentava quindi sotto un doppio profilo: rievocare il complesso degli elementi realistici che avevano costituito stimolo alla creazione di Lautrec, che erano stati cioè occasione esistenziale al suo attuarsi autentico, e rendere la sua psicologia, le sue ambizioni, la sua amarezza, il suo sarcasmo, in una parola il suo mondo: il tutto attraverso una interpretazione cromatica che, prendendo spunto e motivi dai risultati della sua arte, divenisse ponte di passaggio dall'occasione ispirativa al mondo del pittore, concretandolo nella sua dolorosa umanità. Compito veramente impegnativo e che avrebbe richiesto oltre che l'impegno sincero con cui Huston si è posto alla prova, anche un gusto di estrema consapevolezza e raffinatezza. Autore di estrema sincerità espressiva ma di non perfetto equilibrio stilistico e non dotato di un gusto figurativo eccellente, specie se inteso sotto il profilo culturale, Huston non è riuscito pienamente nella difficile prova anche se *Moulin Rouge* ha frammenti di eccezionale vigore cromatico. Tutta la sequenza iniziale ad esempio, anche se richiama con troppa facilità i saloons dei western (ulteriore riprova di certa deficienza culturale di Huston), è di eccellente suggestione cromatica per accordi di toni e per felicità di impasti: l'atmosfera rossastra e la precisione dei rapporti tra i personaggi e gli sfondi evocano infatti un clima in cui si inserisce efficacemente il dramma del personaggio; i cui sviluppi, puntualizzati nelle varie sequenze attraverso toni cromatici chiave, ricevono dal colore una determinazione spesso non soltanto esteriormente figurativa. Così la solitudine del protagonista è efficacemente sottolineata dai toni azzurroverdi dell'atmosfera notturna durante la passeggiata; tonalità che rese più sinistre da contrasti violenti con sfondi rossi e gialli; ritornano anche nella sequenza dell'insonnia ansiosa di Lautrec. Così il senso emotivo della sequenza al « Bon vivant » è puntualizzato dalle tonalità predominanti rosse azzurre violente, mentre quello della passeggiata nel parco dalle tonalità verdi. Ma il risultato migliore è raggiunto nella sequenza della ultima ubriacatura di Lautrec nel sordido bistrò: in essa il livido contrasto degli « azzurri » con i « verdi-gialli » identifica l'angoscioso decadimento del protagonista servendosi delle tonalità cromatiche fondamentali della sua tavolozza. Peccato che tale obiettivo di risolvere gli elementi drammatici della vita di Lautrec attraverso una interpretazione cromatica di essi, non sia che saltuariamente attuata nel film e che più spesso abbiano la prevalenza elementi di ordine spettacolare che si riflettono in evidenti scompensi di gusto: non sempre cioè il mestiere di Huston perviene a maturità di stile.

E in definitiva il colore, anche nei film presentati a Venezia, pur segnando un notevolissimo progresso nel suo impiego in senso espressivo, appare ancora troppo facilmente orientato verso esigenze spettacolari al di fuori dell'arte.

NINO GUELLI



Due momenti di *Moulin Rouge*, nel quale Huston ha realizzato alcune sequenze di eccezionale valore cromatico, tra le quali va particolarmente ricordata la sequenza iniziale (foto sopra).



CRITICI A CONGRESSO

IL CONGRESSO della Critica, promosso dal Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici e svoltosi, come lo scorso anno, in coincidenza con la Mostra Internazionale a Venezia, ha svolto i suoi lavori ordinatamente e li ha conclusi. Qualcuno ha, forse ironicamente, espresso l'opinione che un'atmosfera più agitata sarebbe stata persino auspicabile. Attenendoci alle risultanze dei lavori, quali sono documentati dagli atti, dagli ordini del giorno, dalle mozioni approvate e respinte, noi pensiamo che il Congresso abbia fornito alcuni punti di orientamento utili e sufficientemente equilibrati.

I giornalisti presenti non erano, per la verità, molti e potevano distinguersi *grosso modo* in due categorie fondamentali: quelli che, per intenderci, potremmo definire i critici d'avanguardia e, per contrapposto, i rappresentanti della stampa tecnica. Mancavano quasi totalmente i critici dei grandi quotidiani, cioè i giornalisti che, per le esigenze stesse della loro professione, sono portati a rispettare e quindi a rappresentare, più o meno fedelmente, sia pure in maniera indiretta, l'opinione del grande pubblico e non il punto di vista della critica pura o quello della produzione.

Proprio perché i congressisti in sostanza erano più o meno nettamente divisi in due schiere, alcune decisioni sono state prese persino con soverchio entusiasmo, mentre altre sono state altrettanto rapidamente "insabbiate". Ciò non ha però impedito che dalla discussione scaturissero alcuni punti essenziali che debbono ritenersi validi, anche se non esaurienti, per una definizione dell'attuale situazione del cinema italiano. L'esame di questa situazione costituiva il tema del Congresso.

Tutti, sulla base delle tre ampie relazioni svolte sul medesimo tema da Nino Ghelli, da Arnaldo Frateili e da Giulio Cesare Castello, sono stati concordi nell'affermare che il cinema italiano è in crisi. Nino Ghelli ha posto l'accento prevalentemente sullo stato di smarrimento nel quale i nostri registi si troverebbero dopo la felice stagione degli anni passati; smarrimento dovuto, secondo il Ghelli, all'esaurimento della prima fase "epica" e della seconda fase "intimista" del neorealismo, alle quali sarebbe succeduta una terza fase intesa, almeno per ora, ad una angosciata ricerca di nuovi motivi. Arnaldo Frateili, al contrario, ha posto l'accento sul sistema di costrizioni dirette e indirette nel quale la libera ispirazione dei creatori del neorealismo sarebbe stata progressivamente soffocata. Giulio Cesare Castello, nella sua relazione acutamente dimostrativa e accesa, ma non partigiana, ha accolto i motivi critici degli altri due relatori, auspicando insieme un ritorno dell'ispirazione nei creatori e una restituzione di quelle condizioni di libertà che consentano una serena possibilità di espressione all'artista.

Noi, pur accettando le precise e calzanti argomentazioni del Castello almeno nelle loro linee generali, pensiamo che la crisi del cinema italiano sia, purtroppo, più complessa. Da una parte l'organismo produttivo del cinema, considerato in tutta la

sua estensione — quindi non esclusi i registi, gli sceneggiatori e gli attori — è orientato completamente verso finalità prettamente commerciali. Anche artisti e commediografi veramente degni di questo nome si sottopongono abitualmente, nell'ambito della produzione cinematografica, ad umiliazioni di gusto dalle quali si sentirebbero, per esempio, disonorati nel campo teatrale. Cioè molti ritengono, con inspiegabile leggerezza, che in un film non sia necessario difendere quella dignità che è obbligatorio difendere in uno spettacolo teatrale o in un'altra forma d'arte. Il cinema, in fondo, è considerato — consapevolmente o no — non un'arte, ma una macchina per fabbricare soldi. Questa premessa, sottintesa e talvolta anche esplicita, che il cinema è un territorio minore dell'arte, nel quale ogni atto di vassallaggio è in definitiva ammesso, ha origini psicologiche, economiche e culturali molto complesse; essa ad ogni modo costituisce un ostacolo incalcolabile all'affermazione di ogni iniziativa veramente pura. D'altra parte, esiste la colossale ignoranza del pubblico, che è nella sua enorme massa un pubblico senza ambizioni artistiche, maleducato ed ignorante. Le statistiche parlano: i film di maggior successo, esclusa qualche eccezione, sono quelli che puntano sulle emozioni da "Grand Guignol" o sul più rancido romanticismo, sulle barzellette dei comici da avanspettacolo o sul richiamo sessuale delle belle figliuole. Ed oggi il cinema italiano chiede alle sue giovani attrici soltanto di mostrare le proprie forme in maniera più o meno provocante, senza minimamente preoccuparsi di creare una personalità artistica in queste sciagurate toccate da una specie di dubbia fortuna e per altro verso senza dubbio ammirabili. I volti di alcune nostre attrici, che ormai hanno una certa notorietà, sono tutti perfettamente eguali, anonimi e immobili; ma il loro seno, quello sì, ha acquistato una personalità ed uno si distingue dall'altro, quale più rotondetto e turgido, quale più nervoso e guizzante, quale più opimo e riposante. Anche le nostre care ragazze evidentemente, non si preoccupano più del loro volto; esse hanno persino trasferito ogni possibilità mimica in altre parti del corpo.

A queste considerazioni normalmente si risponde dicendo che il cinema è un'arte, ma anche un'industria e che se l'artista non trova i capitali occorrenti non può creare. Bisogna dare al mercato quel che esso richiede, altrimenti si sprofonda. È vero, sì; ma fino ad un certo punto. Per esempio, negli Stati Uniti d'America, che pure sono la mecca dell'industria cinematografica e che regolano ogni impresa sulla misura dell'affare, è ancora possibile che tre signori nominati Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin uniscano i loro sforzi per creare un film come *Little Fugitive* ed è ancora possibile che un quarto signore nominato Joseph Burstyn presenti il film alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tutto questo in Italia non è più possibile da tempo e non è possibile non perché la censura palese o nascosta sia tirannica, ma soprattutto perché nel mondo del cinema non esistono quattro

signori di diverso nome, ma di eguale stampo. E perché non esistono? Ecco il problema. Probabilmente i signori Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin e Joseph Burstyn, pur sollevando pianti ed alti lai contro la censura, in Italia penserebbero soltanto a far un magnifico film d'amore e di morte con generosa esposizione delle gambe di Miss Spreafico di sotto (la quale dopo tre mesi pretenderebbe dieci milioni per girare) e cambierebbero un'automobile ogni sette settimane. Ed il pubblico ci godrebbe, poiché il pubblico, nella sua maggioranza, vuol vedere appunto le gambe e i seni di Miss Spreafico di sotto.

Due rimedi di partenza ad una situazione che coinvolge in generale la stessa condizione spirituale e culturale della società italiana, potrebbero essere quelli che, insieme con i colleghi Fernaldo Di Giammatteo, Gigi Cane Caorsi, Edoardo Bruno e Giulio Cesare Castello, io ho proposto al Congresso della Critica veneziano: il primo rimedio è di destinare ogni aiuto statale esclusivamente ai film creati con intenzione d'arte; il secondo è di insegnare il cinema nelle scuole, come si insegna la storia dell'arte e la botanica, in modo da spiegare, almeno ai giovani, che il cinema non è soltanto una specie di totocalcio sulle Miss e sulle barzellette, ma anche un'arte.

I diversi punti di ogni ordine del giorno sono stati a Venezia discussi e votati separatamente. Quel punto dell'ordine del giorno da me presentato nel quale si chiedeva l'introduzione dello studio del cinema nelle scuole è stato calorosamente approvato; il punto nel quale si proponeva di limitare gli aiuti dello Stato ai film creati con intenzione d'arte è stato respinto sia pure con un breve scarto di voti. È stato detto che è molto difficile distinguere dove finisce l'arte e dove incomincia il commercio. In senso assoluto l'affermazione è esatta; ma in senso relativo non lo è. Se, almeno con una certa approssimazione, non si potesse distinguere fra l'arte e il commercio, tutte le forme di cultura artistica sarebbero paralizzate non soltanto in Italia, ma nel mondo intero. Dai musei alle università, i criteri obbiettivi di impiego del pubblico denaro a favore della cultura artistica sono dappertutto fondati sulla possibilità pratica di questa distinzione. Lo Stato aiuta una ripresa dell'*Amleto* e non quella de *Le pillole d'Ercole*. Fra l'*Amleto* e *Le pillole d'Ercole* si può distinguere. Anche la legge recentemente approvata dal Parlamento francese a favore del cinema è fondata sul criterio della "qualità". Essa infatti prevede la creazione di un fondo per lo sviluppo dell'industria cinematografica e stabilisce la possibilità di attribuire un premio di dieci milioni di franchi ai film suscettibili di « servire la causa del cinema francese, d'aprire nuove prospettive all'arte cinematografica o di far conoscere i grandi temi e problemi dell'Unione francese ». Giorgio Charensol recentemente commentava la promulgazione di questa legge, scrivendo: « Se la giuria che sarà costituita farà il suo lavoro in tutta indipendenza, se essa si dimostrerà audace e insieme severa, questa disposizione di legge potrà avere sul cinema del nostro paese, gli effetti più felici ». Dunque, non è un'idea folle quella di pensare che una legge sul cinema possa essere imperniata sulla nozione dell'arte.

Se una soluzione, qualunque essa possa essere, non sarà ricercata, la situazione del nostro cinema si aggraverà certamente negli anni seguenti e questa previsione pessimistica è stata fatta quasi all'unanimità da quanti hanno partecipato ai lavori del Congresso. A tal proposito io ho messo inoltre in rilievo come la qualità del nostro pubblico nell'immediato avvenire sia destinata certamente a scadere ancora. Risulta dai dati forniti dalla Società Italiana Autori ed Editori. Il pubblico cinematografico italiano tende ad aumentare, ma nell'estrema periferia. Duemila piccoli comuni in Italia sono oggi ancora sprovvisti di un cinematografo, ma si prevede che lo possiederanno nel giro di cinque anni. Gli spettatori di questi cinematografi di periferia, che sono spettatori di cultura e di sensibilità limitata, infoltiranno il pubblico, aumentando soltanto il numero degli amatori dei polpettoni di celluloidi tratti dai romanzi d'appendice e dei film quasi pornografici.

Naturalmente tutte queste considerazioni non intendono dimostrare la limitata importanza di una censura che offenda la libertà del creatore. Ma mirano semplicemente a chiarire come non esista necessariamente un rapporto di causa ed effetto fra l'esistenza di una certa censura, come quella effettuata negli scorsi anni in Italia, e la decadenza di un'arte. Il problema è assai più vasto.

Tutte le mozioni che chiedevano, a proposito della censura, la piena reintegrazione dei diritti sanciti dalla Costituzione hanno riscosso un larghissimo suffragio di voti. È stata approvata anche una mozione particolare di Giulio Cesare Castello, che suona così: « Il Congresso della Critica richiama l'attenzione dei competenti organi governativi sulla necessità di ripristinare, sia nell'ambito della produzione dei film, sia in quello della loro distribuzione al pubblico normale, sia in quello della circolazione fra le associazioni culturali, quei criteri di

libertà che sono stati sanciti dalla Costituzione e che la prassi degli organi centrali e periferici ha conculcato in misura sempre più grave dal 1948 in poi ».

Ma altre importanti mozioni sono state presentate da Francesco Callari, tendenti a stabilire un oculato controllo nella esportazione dei film. « Da una parte si chiede la libertà e dall'altra si nega, in nome degli stessi principi! » ha gridato allora qualcuno. E l'osservazione ha, almeno nelle sue apparenze esterne, una logica coerente. Ma proprio il fatto che in nome degli stessi principi si possa giungere a conclusioni formalmente contraddittorie mette in rilievo un altro aspetto della situazione cinematografica che a Venezia è stata discussa. L'attuale legislazione italiana in materia cinematografica è frammentaria, dispersa, di diversa validità (leggi, decreti, regolamenti, disposizioni amministrative). È giunta l'ora di unificare queste disparate norme, emanate in vario tempo e con vari criteri, in un corpo organico che nel suo complesso risulti ispirato a chiari e precisi orientamenti. La elaborazione di una legge generale sul cinema non può essere protratta ancora. Ed a questo proposito al Congresso di Venezia è stato chiesto che « il Sindacato Nazionale dei Giornalisti cinematografici, mediante la collaborazione di tutti i suoi soci, elabori un progetto di legge sul cinema nel quale tutti i problemi attualmente in discussione — da quello degli aiuti statali a quello dell'esportazione dei film, da quello della censura a quello della diffusione della cultura cinematografica — siano organicamente risolti e che il Sindacato dia la più larga diffusione a questo progetto e richiami su di esso l'attenzione dei legislatori ».

A noi sembra che il Congresso di Venezia avrà assolto ad una importante funzione se il Sindacato Nazionale dei Giornalisti cinematografici, raccogliendo questo voto, si farà promotore di un progetto coraggioso nel quale i diritti dell'arte siano veramente difesi.

GIOVANNI CALENDOLI

nostro cinema e la fortuna straordinaria e per buona parte meritata che i nostri film (li conosciamo tutti a memoria) hanno avuto all'estero dal 1946 in poi ».

La prima proposta è stata approvata con 12 voti favorevoli, 9 contrari e quattro astensioni; la seconda all'unanimità; la quarta con 23 voti favorevoli e 2 astensioni; la terza è stata esclusa dalla discussione, perché l'assemblea non riteneva di avere a sua disposizione dati sufficienti per un esame obiettivo della questione.

Giovanni Calendoli ha quindi presentato il seguente ordine del giorno firmato anche da Fernaldo di Giammatteo, Gigi Cane Caorsi, Edoardo Bruno e Giulio Cesare Castello.

« Il Congresso della critica riunito a Venezia nel Palazzo del Cinema fa voti: »

1) « Perché, nella legge e nella prassi amministrativa, la più assoluta indipendenza creativa dell'artista sia garantita secondo i principi sanciti dalla Costituzione dello Stato e nessun margine discrezionale sia lasciato all'arbitrio del censore ».

2) « Perché il Sindacato Nazionale dei Giornalisti cinematografici, mediante la collaborazione di tutti i suoi soci, elabori un progetto di legge sul cinema nel quale tutti i problemi attualmente in discussione — da quello degli aiuti statali alla produzione a quello dell'esportazione del film, da quello della censura a quello della diffusione della cultura cinematografica — siano organicamente risolti, e perché il Sindacato Nazionale dei giornalisti cinematografici dia la più larga diffusione a tale progetto e richiami su di esso l'attenzione dei legislatori ».

3) « Perché in tale progetto soprattutto agli effetti della misura degli aiuti statali da concedere in qualsiasi forma diretta o indiretta, sia posta una precisa distinzione, possibilmente fondata su criteri obiettivi, tra film con intenzione d'arte e film commerciali e perché gli aiuti siano concessi esclusivamente ai primi ».

4) « Perché, nella previsione di una sempre più larga diffusione del cinema nella periferia sia dato, anche attraverso le scuole, un valido incremento alla cultura cinematografica e questa sia considerata un fatto di pubblico interesse nazionale ».

Il primo punto è stato approvato con 18 voti favorevoli, 2 contrari e una astensione; il secondo con 12 voti favorevoli, 7 contrari e 6 astensioni; il quarto con 22 favorevoli, 2 contrari e una astensione; il terzo punto è stato respinto con 7 voti favorevoli, 12 contrari e 2 astensioni.

Dopo la votazione di questo ordine del giorno Fabrizio Dentice, Vittorio Sala e Mario Natale hanno ritirato un ordine del giorno da essi presentato, poiché fondato sul medesimo orientamento di massima, e hanno sottoposto alla votazione soltanto la seguente mozione:

« Il Congresso della Critica fa voti affinché gli Enti Statali e parastatali, comunque interessati alla industria cinematografica italiana, siano invitati a fornire all'Assemblea del Sindacato dei Giornalisti cinematografici tutti gli elementi di informazione necessari ad orientarla delle sue decisioni ».

La mozione è stata approvata con 21 voti favorevoli, uno contrario e 3 astensioni.

Vinicio Marinucci ha presentato la seguente mozione:

« Il Congresso della Critica cinematografica, riunitosi a Venezia dal 23 al 25 agosto 1953, auspica che il Centro Sperimentale per la Cinematografia allarghi le sue iniziative a fianco dei Corsi già effettuati nell'anno 1952-53 per gli studenti delle Scuole medie e istituisca metodici corsi gratuiti di cultura cinematografica da tenersi in tutte le città italiane e rivolti al più vasto pubblico possibile, allo scopo di contribuire ad elevare il grado di compren-

Continua in terza di copertina

LE MOZIONI VOTATE AL CONGRESSO

ECCO le varie mozioni presentate al Congresso:

Francesco Callari ha proposto:

1) « un disegno di legge che regoli l'esportazione dei film all'estero e ne vieti quella dei film artisticamente insufficienti perché essi danneggiano ed avviliscono il nostro cinema all'estero. Un divieto siffatto costituirebbe una remora per quella nostra crescente produzione cinematografica mediocrissima che ha di già invaso e continua ad invadere i mercati stranieri; infatti, qualsivoglia produttore che sa di correre l'alea dei soli incassi del circuito nazionale, o cessa la sua attività di industriale del cinema o cerca di realizzare film che non debbano temere il veto del permesso d'esportazione ».

2) « una revisione di tutte le commissioni di periti tecnici che decidono in materia cinematografica, escludendo da esse quei componenti i quali risulta chiaramente siano compromessi con altre attività che possono far dichiarare falso e sospetto il loro giudizio, nonché togliendo il voto ai membri che in esse rappresentano l'industria dello spettacolo e gli organi governativi. Di conseguenza, il numero di costoro, in dette commissioni per premi governativi o per la scelta dei film da mandare ai Festival internazionali o per altro, non sarebbe più in maggioranza e le loro funzioni si ridurrebbero ad essere consultive ».

3) « un intervento decisivo da parte del Sin-

dacato critici cinematografici affinché l'UNITALIA e la I.F.E., entrambe filiazioni dell'A.N.I.C.A. ed organizzazioni che curano la diffusione ed il potenziamento del cinema italiano all'estero, non svolgano attività partigiana favorendo cioè soltanto gli interessi di una o più società produttrici invece che di tutte le società produttrici italiane e quindi di tutto il cinema italiano. Esistono casi molto gravi di partigianeria, almeno da parte della I.F.E. (Italian Films Export) che svolge la sua attività in tutti gli Stati Uniti, nel mercato che è più a cuore dei produttori cinematografici italiani, e questi casi sono stati dal proponente accennati durante i lavori di questo Convegno ed egli è pronto a documentarli ».

4) « l'istituzione di un premio straordinario e cospicuo da destinarsi a quei film di indubbio ed alto valore artistico, i quali hanno raccolto scarso interesse da parte del pubblico e, quindi, rappresentano un deficit per i loro produttori. Tale premio governativo (da applicarsi con retroattività: dalla stagione 1951-52, se possibile) compenserebbe la grossa, enorme ingiustizia di quel 18% che va ad ingrassare maggiormente certi produttori che non si curano di realizzare un solo film d'arte e moralizzerebbe certo nostro cinematografo, incoraggiando (invece di boicottare, come da qualche tempo accade e da parte degli stessi organi detti responsabili), quella produzione nobile e coraggiosa alla quale si deve la rinascita del



IL VECCHIO "BILL" FARNUM

WILLIAM FARNUM è fra gli attori morti da poco. Il suo nome figurava ancora talvolta nel cast di film recenti, e particolarmente in quelli di Cecil B. De Mille che tra i registi americani sembra esser quello che maggiormente conserva il gusto dei ricordi. Parecchi sono infatti i divi, le vecchie glorie della grande epoca del cinema muto, che continuano ad interpretare piccoli ruoli nei film di De Mille. E' in *Sansone e Dalila* che abbiamo visto per l'ultima volta William Farnum, la cui carriera era stata lunga e fertile e che era stato soprattutto un grande divo del cinema muto. Nei teatri di posa americani ed europei si incontrano ancora dei veterani del periodo precedente la guerra del '14, ma quelli che occuparono allora effettivamente posti di primissimo piano diventano sempre più rari: William Farnum era pressoché uno degli ultimi.

Negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale si parlava spesso ne-

gli ambienti cinematografici dei « tre Farnum » e venivano frequentemente ritenuti — a torto — tre fratelli. In realtà invece solo due erano fratelli. William e Dustin, mentre il terzo Franklyn, il meno noto dei tre, non aveva nulla a che vedere coi due primi. La carriera di Dustin Farnum, più breve, è stata anche più brillante di quella di William, ma quest'ultimo ha beneficiato d'una grandissima popolarità che si è conservata per molti anni.

William Farnum era nato a Boston nel 1876 ed a quattordici anni aveva debuttato in teatro in una compagnia di attori shakespeariani nella quale era primo attore il tragico Edwin Ferry. William aveva già acquistato sui palcoscenici una buona rinomanza allorché debuttò in cinema nel 1914, a fianco di Tom Santschi, in un film prodotto da William N. Selig, *The Spoilers*, tratto da un noto romanzo di Rex Beach e diretto da Colin Campbell. Il successo fu notevole e



(In alto, a sinistra): William Farnum nel film *Drag Harlan*, del 1920 e (a destra) due *At* del vecchio "Bill" all'epoca della sua maggior popolarità. (Sotto): In *Law of the Sea* (1914) con Sally Blaine (a sinistra) e in un'altra sua interpretazione, del 1921, *The Scuttlers* (a destra)





gli fruttò un contratto di lunga durata con William Fox, per il quale egli prese poi parte a film diretti da quasi tutti i registi allora in forza presso tale Casa. Attore potente, ma ineguale e con una leggera tendenza all'esagerazione teatrale, Farnum si specializzò rapidamente in due generi di film molto diversi: i drammi d'azione, nei quali figurava spesso come cow-boy o « two-fisted hero » e i drammi psicologici: comunque, senza timore di sbagliare si può affermare che egli è sempre stato nettamente superiore nella prima categoria, ossia nei drammi d'azione.

Durante dieci anni, dal 1915 al 1925, egli prese parte a molti film, realizzati a cadenza molto rapida e sarebbe impossibile — e comunque fastidioso — enumerarli tutti. Ci limiteremo perciò a ricordare qui le opere più importanti che lo ebbero come protagonista in questo prolisso periodo della sua carriera: *Les Misérables* (*I miserabili*, 1918) tratto dal romanzo di Victor Hugo e nel quale egli costruì un Jean Valjean solido ma un po' sommario, *Il padrone delle ferriere* uno dei molteplici adattamenti del melodrammatico romanzo di Ohnet, *The Jun-*

Altre interpretazioni di Farnum: (sopra) in *If I Were King* — a sinistra — e in *The Adventurer* (1920) — a destra. (Sotto): In *The Orphan* (1920) — a sinistra — e in *Wolves of the Night*.

gle Trial (1919) tratto da un movimentato racconto di Zane Grey e diretto da Frank Lloyd, *Lassiter's Vengeance* (1918) un western in due episodi, *A Tale of Two Cities* (1917) dal romanzo di Dickens, *The Scuttlers* (1921), *The Heart of a Lion* (1917), *The Conqueror* (1917) di Raoul Walsh, *The Last of the Duanes* (1919) di John Gordon Edwards e *If I Were King* (1920). A quest'epoca William Farnum prese parte spesso a film diretti da Emmett Flynn e da Wallace Worsley, ed ebbe frequentemente a compagne Jewel Carmen, Louise Lovely e Lois Wilson.

Come abbiamo detto, erano tre i Farnum che si dividevano a quell'epoca la popolarità e questa somiglianza di nomi provocò spesso delle confusioni: così ad esempio Antonio Chiattoni, fervente ammiratore dei film western, nel suo volume « Il film western » dimentica totalmente di citare il terzo Farnum, Franklyn, che era tuttavia specializzato unicamente in questo genere di film ed attribuisce a Dustin il viso di William!

Allorché il cinema parlato s'installò definitivamente, nel 1930, William Farnum aveva ormai 54 anni. Venuto al cinema dal teatro poteva vittoriosamente affrontare la battaglia per il parlato, ma ormai non aveva più l'età per impersonare gli eroi o i primi attori giovani, cosicché si limitò rapidamente a ruoli di caratterista. Anche quando prese parte a rifacimenti di film da lui precedentemente interpretati con successo, come *The Spoilers* (*I cacciatori dell'oro*) e *The Last of the Duanes* — dei quali fu realizzata una nuova edizione negli anni 1941-1942 — egli vi apparve in un ruolo diverso da quello che gli era valso in passato la fama. Così accadde anche per *Are We Civilized?* nel quale egli ricomparve nel 1934, dopo esserne stato il protagonista nel 1924 sotto la regia di Edwin Carewe.

La sua ultima grande interpretazione di successo William la dovette a David Butler che gli affidò nel 1931 la parte del professore nell'incantevole fantasia *A Connecticut Yankee*, film nel quale uno scienziato, grazie alle onde della radio, poteva far ri-



vivere i tempi passati. Fu anche uno degli ultimi film di Will Rogers che vi interpretava il ruolo d'un americano trasportato alla Corte di Re Arthur. A partire da quest'epoca William Farnum lavorò per parecchie case produttrici (la Paramount, la United Artists, la Fox e l'Universal) in ruoli di caratterista, generalmente di secondo piano, in molteplici film dei quali ricorderemo *Mr. Robinson Crusoe* (*Il signor Robinson Crusoe*, 1932), *The Crusades* (*I Crociati*, 1935) di Cecil B. De Mille, *American Empire* (*Terra di Conquista*, 1942), *Hagmen Also Die* (*Anche i boia muoiono*, 1943) di Fritz Lang, e *Captain Kidd* (*Capitano Kidd*, 1945).

Si ha buon motivo di credere che William Farnum non doveva essere scontento di rituffarsi, di tempo in tempo, nell'atmosfera del Far West che gli era cara all'epoca della sua maggior fama e deve aver partecipato con piacere ai «serials» *The Clutching Hand* (1936) diretto da Albert Herman su un soggetto diventato classico e con Jack Mulhall come protagonista, anch'esso redivo del cinema muto, e *The Lone Ranger* (1938) diretto da Chet Witney e John English, con Lee Powell come interprete principale: un film che rinnovava a tal punto il genere, da riportare un buon successo in

diversi Paesi europei.

Le ultime apparizioni importanti di William Farnum datano da *The Perils of Pauline* (*La storia di Pearl White*, 1947), nuova versione del grande successo dei vecchi «serials» (è curioso come il cinema americano, più di qualsiasi altro, si compiaccia nel ricordo dei suoi vecchi successi) e da *Samson and Delilah* (*Sansone e Dalila*, 1949) nel ruolo del vecchio re.

Senza aver mai raggiunto le vette dell'arte come il fratello Dustin Farnum in *David Garrick* (1916), o in *The Parson of Panamint* (1916), William Farnum ha occupato durante la sua lunga e feconda carriera una posizione interessante e fu anche, per qualche anno, fra le celebrità di primo rango dello schermo americano. E' appunto questa gloria trascorsa che gli ha valso, negli ultimi anni della sua vita, come a William Hart, una specie d'aureola d'antenato. Anche quando non frequentava più i teatri di posa, Farnum era sempre un buon consigliere per i suoi camerati più nuovi nel mestiere; la sua esperienza e la sua probità professionale, come anche la lindezza della sua vita privata, gli avevano creato d'attorno un'atmosfera di simpatia generale. Cosa che non è affatto da disdegnare.

CHARLES FORD

FORMATO RIDOTTO

Bruxelles: royaume des fleurs

IL FESTIVAL di Bruxelles ci ha dato modo di vedere chiaro nell'organizzazione internazionale dei cineamatori e di conoscere finalmente quella produzione che passava per insuperabile: l'UNICA (Unione Internationale du Cinéma d'Amateurs) così com'è, risulta organismo di discutibile utilità per i cineamatori. L'articolo primo del suo statuto dice: «L'unione internazionale del cinema per amatori (Unica) ha per scopo d'incoraggiare lo sviluppo del gusto e dell'arte cinematografica negli amatori, come pure la cultura, la tecnica e il senso artistico cinematografici, in particolar modo: a) sviluppando le relazioni tra gli organismi nazionali federati; b) favorendo la creazione d'organismi nazionali nei paesi dove i cineasti amatori non sono federati; c) difendendo gli interessi del cinema d'amatore davanti ai differenti poteri pubblici; d) promovendo e facilitando gli scambi culturali e le realizzazioni cinematografiche tra i suoi differenti membri; e) organizzando delle manifestazioni internazionali. All'Unione è interdotta ogni attività politica o religiosa».

Questo articolo nella sua formulazione bislacca potrebbe anche essere accettato, ma è lo spirito del quale è oggi animata l'Unica che non è accettabile. Le federazioni delle varie nazioni associate presenti a Bruxelles (Argentina, Australia, Belgio, Danimarca, Germania, Finlandia, Francia, Gran Bretagna, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Portogallo, Spagna, Svezia, Svizzera), rappresentano nella stragrande maggioranza un gruppo di benestanti di età matura; potremmo citare il caso del signor Alfred T. Bartlett di Brisbane, presidente della Federazione australiana, che si è recato a Bruxelles in aereo per portarvi quattro film dei quali tre da lui diretti. Non conosciamo la situazione della Africa del Sud, dell'Austria, del Brasile, dello Uruguay perché nessun delegato di questi paesi era presente. Quanto alla Cecoslovacchia, alla Polonia e alla Jugoslavia entrata quest'anno nell'associazione nulla ci è dato sapere.

L'Italia con la sua organizzazione e le sue provvidenze a favore dei cineamatori è all'avanguardia e la Fedic è l'unica federazione che fornisce materiale ai cineamatori che non sono in grado di procurarselo per mancanza di adeguata possibilità finanziarie: questa particolarità

ha destato sorpresa nei rappresentanti degli altri paesi e ammirazione nel rappresentante inglese. La più grave deficienza dell'Unica è rappresentata dalla scheda di votazione che riteniamo utile riportare integralmente.

Il giudizio è diviso in cinque parti, ad ognuna viene assegnato un punteggio che va da 0 a 20:

1) *Impressione globale*; 2) *Valore intellettuale*, che comprende: scelta e interesse del soggetto, trattamento e trascrizione cinematografica, potenza dell'emozione e dell'evocazione, valore didattico dell'immagine e del commento; 3) *Valore artistico*: composizione dell'immagine, interpretazione drammatica, ambiente, musica e commento; 4) *Valore tecnico*: tecnica della ripresa, lavoro di regia, realizzazione fotografica, suono e movimento; 5) *Ritmo*: montaggio e costruzione del film, movimento generale del pensiero in accordo con l'espressione.

E' proprio una scheda impressionante, e più impressionante ancora è l'ingenuità di alcune proposte formulate al Congresso: il rappresentante dell'Olanda disse che la scheda poteva raggiungere maggior efficacia con l'abolizione dell'*impressione globale*, perché aveva osservato alcuni giurati assegnare immediatamente la somma totale e poi faticosamente suddividerla tra il valore intellettuale, artistico, ecc. Il rappresentante dell'Argentina invece disse che sarebbe stato il caso di non classificare immediatamente i film visti per primi, ma di attendere un'ulteriore visione per dare così un giudizio comparato. Dal Lussemburgo venne invece la trovata più peregrina: si richiese infatti che il giurato di qualsiasi paese potesse essere sostituito durante i lavori da un collega; in sostanza come nelle partite internazionali di calcio è ammessa la sostituzione del portiere... Un bel momento qualcuno chiese come mai gli Stati Uniti non facessero parte dell'Unica, a parte uno scambio di lettere tra l'Unica e la *Cinema Amateur League* di New York, e qualcuno ancora disse che il principale ostacolo per una unione consisteva nella scheda dell'Unica: perciò si lasciò mano libera al segretario generale dell'Unica di continuare nella corrispondenza.

La giuria, composta da rappresentanti dei vari Stati partecipanti (in genere benestanti, industriali, banchieri, agricoltori, commercianti, professori, ecc.) ha stabilito la seguente classifica

per nazioni: 1) Francia; 2) Germania; 3) Inghilterra; 4) Belgio; 5) Spagna; 6) Italia; 7) Svizzera; 8) Argentina; 9) Danimarca; 10) Australia; 11) Lussemburgo; 12) Olanda; 13) Norvegia; 14) Portogallo; 15) Svezia.

La posizione mediocre dell'Italia è in parte dovuta all'assurda composizione della giuria, ma anche alla discutibile scelta effettuata della commissione designata alla compilazione della nostra partecipazione. La commissione era tutta composta da milanesi: tre dei quattro film in concorso erano del cineclub Milano e soprattutto è stato molto discutibile l'invio di *Un libro di fiabe* di Candido Perego e *Treno merci* di Luigi Turolla, mentre era stato consigliato l'invio di *Ricordo* di Aldo Nascimben (cine-club Treviso) e *Autunno* di Beffo Birello (c.c.u. Padova). D'ora in poi sarà bene che la Fedic provveda a regolare con serietà questo delicato settore; è triste pensare che gli stessi film sono stati notificati al Festival del formato ridotto di Cannes, dopo l'esito negativo di Bruxelles, *motu proprio* del rappresentante italiano.

Inoltre sarà bene che la Fedic si faccia promotrice di un rinnovamento dell'organizzazione dell'Unica, altrimenti c'è da chiedersi quale vantaggio si possa trarre da un organismo siffatto.

Un'altra interessante constatazione si può fare tenendo conto dell'età dei realizzatori dei film presentati. I film in concorso erano 57, per 49 abbiamo raccolto l'età dei realizzatori, che risultano così suddivisi: tre film diretti da persone dai 20 ai 25 anni; quattro da persone dai 25 ai 30 anni; sette da persone dai 30 ai 35 anni; tredici da persone dai 35 ai 40 anni; cinque da persone dai 40 ai 45 anni; otto da persone dai 45 ai 50 anni; sette da persone dai 50 in su. Tenendo poi conto che questa distribuzione corrisponde pressappoco all'età dei cineamatori nei vari paesi, come hanno dichiarato i rappresentanti, possiamo dedurre che l'interesse per il cinema d'amatore aumenta con l'età o meglio con l'aumentare delle possibilità finanziarie. Tutti i cineamatori posseggono un'attrezzatura propria, perché in nessuna parte del mondo esiste un Ente che metta del materiale a disposizione dei cineamatori non abbienti e l'Italia deve far sì che la sua posizione d'avanguardia in questo campo non sia danneggiata dalla conservatoristica posizione dell'Unica.

Come al concorso di Montecatini i film sono suddivisi in tre categorie: soggetto, fantasia, documentario. Nella categoria soggetto tra i 19 film presentati non esiste quello che possa definirsi: un bel film. Riportare la classificazione dell'Unica non è il caso: non ha alcun valore, ci limiteremo a citare alcuni film che raggiungono la sufficienza. L'italiano *Un libro di fiabe* è finito al 10° posto, ma l'autore può ancora ritenersi soddisfatto.

Wie die Alten Sungen di Fritz Georg Muenz (tedesco, quarantenne). Due giovani s'incontrano dopo molti anni e pensano di festeggiare l'avvenimento, e tra un bicchiere e l'altro rivivono gli anni della fanciullezza, con i loro giochi ma soprattutto con i loro scherzi. Le avventure dei ragazzi sono raccontate con sobrietà e piacevolezza, il divertimento scaturisce dalla trovata in se stessa piuttosto che dall'opera del regista. (Primo nella classifica Unica, 16 mm., lunghezza 120 m., bianco e nero).

Sidetracked di Charles Squires (inglese, trentenne): l'autore s'è rifatto al genere gangster prendendone a prestito la tecnica e l'eterno motivo della violenza. Nessun elemento umano, rinnovatore vi è introdotto, siamo quindi sulla scia del genere: tutta abilità, con un pizzico di *suspense*. (Terzo nella classifica Unica, 16 mm., 280 m., bianco e nero).

Le troisième oeil di Mattei e Wellinger (francesi, trentenni): la satira del proprio lavoro è frequente nei cineamatori per esempio in Italia hanno avuto successo *Il principiante* di Guido Gianni (cine club Arezzo) e *Sogno inutile* di Alessio Baume (cine club Roma) e in questo film vediamo un amatore che fornitosi di cinepresa vaga per le strade e coglie gli aspetti più divertenti. Il finale è piacevolissimo: l'operatore

GIORGIO TRENTIN

(continua in terza di copertina)

Un trenino e un cavallo trionfano al Festival di Edimburgo

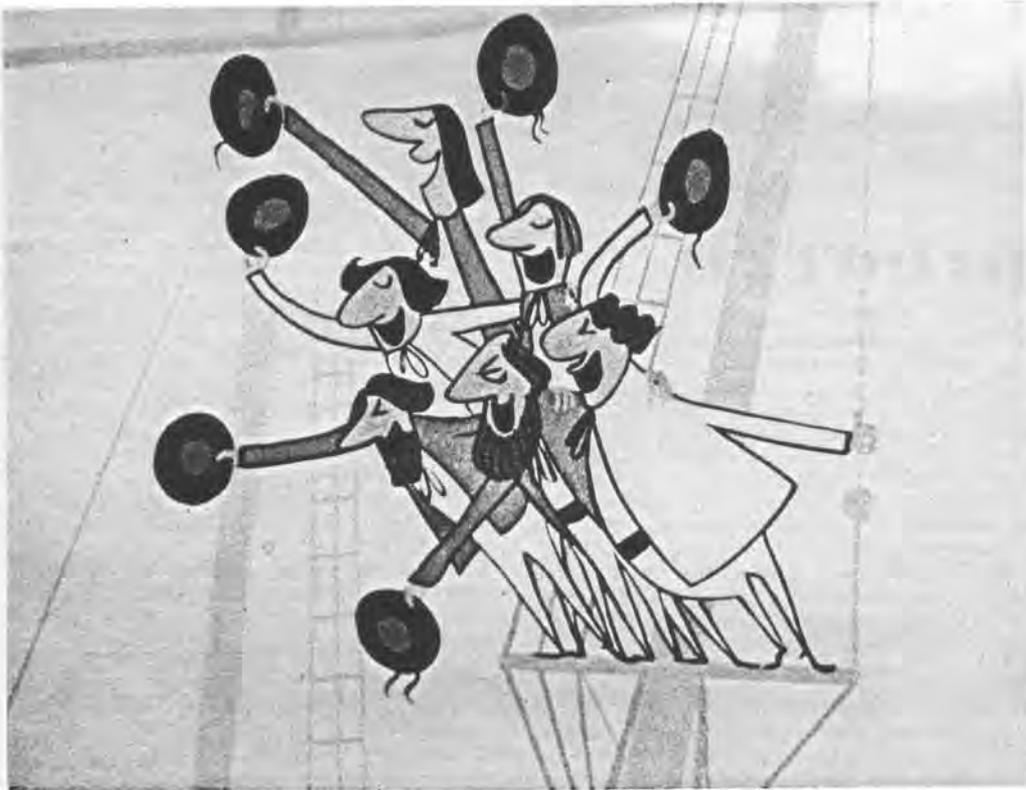
AD EDIMBURGO tutto è stato fatto in sette anni e senza alcuna forma di clamorosa pubblicità. L'annuale Festival cinematografico di Edimburgo è la più grande realizzazione del movimento delle associazioni culturali cinematografiche britanniche, perché è stato interamente creato dalla « Edinburgh Film Guild », la più antica d'Inghilterra. Benché esso sia incorporato al « Festival delle Arti » di Edimburgo, della durata di tre settimane, è tuttavia la « Guild » che ha la piena responsabilità di organizzare questa manifestazione cinematografica che si interessa dei film realisti, documentari e sperimentali. La « Guild » è stata aiutata fin dagli inizi da molte organiza-

zioni che in Gran Bretagna si interessano dell'arte cinematografica, incluse quelle statali, come il British Film Institute, e quelle private dei produttori come la British Film Academy. Ma senza l'ausilio di grandi e costosi ricevimenti, senza la presenza di stelle e stelline, senza l'applauso del mondo pubblico di ricchi che frequenta i Festival di Cannes e di Venezia e senza il discutibile interesse delle competizioni per arraffare un premio l'Edinburgh Film Guild si è conquistata una sua notorietà per essere diventata il punto d'incontro di cineasti seri, di critici cinematografici e di appassionati del cinema di tutto il mondo, ed ha considerevolmente contribuito a mettere in

luce le opere di alcuni fra i migliori registi nel campo del documentario, quali Arne Sucksdorf e Luciano Emmer. In modo particolare, si potrebbe affermare che la fama di Sucksdorf sia stata creata in Gran Bretagna negli scorsi anni dal Festival di Edimburgo.

Quest'anno il « Lauro d'Oro » di Selznick è stato assegnato a Edimburgo. Il film da premiare è scelto da una giuria di personalità americane che hanno il compito di designare il film europeo che giudicano più atto a incrementare la comprensione reciproca fra uomini e nazioni, scelto fra un gruppo di film previamente selezionati dai critici delle nazioni in gara. È il quarto anno dell'assegnazione del Lauro d'Oro: nei primi due anni è stato vinto da produzioni italiane, e in questi due ultimi, dai film inglesi *Cry the Beloved Country* e *The Cruel Sea*. Il premio della medaglia d'argento Selznick, assegnato al film svedese *Barabbas*, ha chiamato a Edimburgo il famoso regista Alf Sjöberg che vi è stato ospite d'onore. Sjöberg ha tenuto in un eccellente inglese, un breve ma notevole discorso; si compiacque che il Festival Cinematografico si allineasse a Edimburgo insieme con le altre arti; l'intento e lo spirito che animano tutte le arti è il medesimo, e un atteggiamento consapevole verso il cinema come arte comporta la convinzione che esso deve saper stare a fianco di quelle arti che hanno il vantaggio di una lunga tradizione e sono interpretate dai migliori ingegni artistici.

Se la presenza a Edimburgo di Alf Sjöberg, di Charles Frend, il regista di *The Cruel Sea* il film premiato con il Lauro d'Oro, e di Sir Alexander Korda, che ebbe un speciale premio Selznick destinato ai produttori, non fosse sufficiente a dimostrare che il Festival è ormai preso sul serio, il fatto che Orson Welles sia venuto a tenervi quella che egli asserì essere la sua prima conferenza pubblica, dovrebbe provarlo. Egli proiettò al numeroso pubblico che affollava il cinema l'ultimo rullo di *Macbeth* e il primo di *Othello* e disse che questi adattamenti cinematografici di opere di Shakespeare dovevano essere intesi come un libero svolgimento di esse, secondo lo stile delle opere di Verdi a soggetto shakespeariano, e non come un tentativo di dare una fedele riproduzione cinematografica delle opere originali. Parlò anche con singolare vigore delle attuali difficoltà in cui versa l'industria cinematografica sostenendo la necessità di una conferenza internazionale di produttori e distributori responsabili che progettino un piano economico di produzione e distribuzione dei film che abbassi drasticamente i costi di produzione. Disse che giudicava un grosso errore la subordinazione della produzione cinematografica all'aiuto del governo. Ecco le sue testuali parole: « Quando dico che i film stanno morendo, non intendo soltanto dire che i film non sono buoni: voglio dire che muoiono economicamente. Se il Piano Eady fosse tolto all'industria cinematografica inglese, e se gli aiuti governativi venissero a mancare alle industrie francese, italiana e



(Sopra): Una scena del disegno animato *Romance of Transportation*. (Sotto): Orson Welles nel *Macbeth* che — come l'Othello — va inteso quale libero svolgimento dell'opera di Shakespeare.





Due inquadrature di *The Cruel Sea*, il film che ha guadagnato il "Lauro d'Oro" di Selznick.

spagnola, esse crollerebbero ». Accennò anche alla crescente popolarità della televisione: « il teatrino delle marionette », come la definì. Permettete che lo citi ancora: « Una delle speranze del cinema è la televisione, e non soltanto come mezzo di smerciare film, ma perché la leggerezza e la facilità con cui è fatta sono cose che noi produttori dobbiamo scoprire ».

Quanto al Festival in se stesso è gioco-forza limitarsi a dare un cenno d'insieme di quel che è stato proiettato durante ventun giorni in sei sale diverse. I film iscritti al Festival incominciano ad arrivare in maggio, e i comitati di Londra e di Edimburgo iniziano a quell'epoca il lavoro di scelta e di compilazione del programma. Ciò significa visionare all'incirca trecento film di trenta paesi diversi: di questi, alla fine, ne sarà proiettata forse la metà.

Ho detto che il Festival non è una gara a premi. I film — lunghi o corti, di diletanti o di professionisti, convenzionali o sperimentali — sono proiettati per il valore che rappresentano nel quadro generale della produzione contemporanea di carattere realista, documentaria o di avanguardia. Per esempio un film di Hollywood a soggetto, tratto dal racconto di Carson McCullers *A Member of the Wedding* viene proiettato al Festival, ma viene pure proiettato un breve film ripreso da un dilettante in Inghilterra, dal titolo *Abandoned*, che racconta in pochi minuti la fuga di un forzato, la caccia che gli danno e la sua uccisione. Vi sono anche mostre secondarie di film specializzati, che quest'anno si sono concentrati sull'igiene, la scienza e l'arte. Ed è stata tenuta anche una conferenza su « La televisione e il film ».

E' particolare ad un festival come quello di Edimburgo il fatto che i giudizi rimangono nei primi giorni legati e fluidi, e poi gradatamente incominciano a concentrarsi su pochi film che una sera diventano il fulcro del generale interesse e per i quali nasce

una specie di culto. Ciò fa parte del generale contagio dell'entusiasmo prodotto dal fatto di assistere a proiezioni e conferenze insieme con personalità che molto spesso sono state per noi soltanto nomi scritti nell'elenco dei titoli di testa di film che abbiamo ammirato.

Non c'è nulla di peggio d'un elenco di titoli di film che non vedremo mai. Mi accontenterò dunque di darvi pochi particolari su alcuni dei film più applauditi la cui proiezione ha reso così interessante il Festival di quest'anno. Cercherò di fare una scelta variata, in modo da dare un'idea della fisionomia acquistata dal Festival di Edimburgo nei suoi sette anni di vita.

Prima di tutto c'è stato un gaio filmetto canadese *Romance of Transportation*, prodotto da un'agenzia governativa, la « National Film Board of Canada ». E' un film che dimostra come possa diventare intelligente la burocrazia quando affida il trattamento di un soggetto all'artista e gli permette di trovare il modo migliore di presentarlo al pubblico. Il risultato è un arguto cartone animato che racconta la storia dei mezzi di trasporto dai tempi dei pionieri; una sequenza, per esempio, mostra un affaccendato trenino a vapore che percorre per la prima volta il paese: ovunque vada è salutato da applausi, finché di colpo va a sbattere contro il baluardo delle Montagne Rocciose. Ma ne viene arrestato solo per un istante: con enormi esplosioni sotterranee si spalancano delle gallerie, le rotaie si snodano davanti al trenino arrampicandosi sopra profondi burroni sui quali sorgono ponti magici appena in tempo per sostenerle e il treno avanza trionfalmente al suono di un'allegria musica.

Fra i numerosi buoni film venuti dalla Francia, ricordiamo *Crin Blanc*, la storia di un ragazzino della selvaggia Camargue che riesce a guadagnarsi la fiducia di un magnifico stallone brado che nessuno mai era riuscito a catturare. Il film ha una fotografia meravigliosamente luminosa, e si

concentra sull'amicizia fra il ragazzo e il cavallo: a un certo punto lo stallone trascina il ragazzo attraverso acque poco profonde e banchi di sabbia come una slitta umana, poi di colpo si ferma, rimane ritto immobile, si guarda attorno e sorride.

Un terzo film è una fantasia intitolata *Pleasure Garden*, girato a Londra dal produttore sperimentale James Broughton. Broughton fu affascinato dalla decadente grandezza dei luoghi che circondano il vecchio Crystal Palace, e creò una favola comica in cui le forze del piacere vengono frustrate dalle forze degli scrupoli, della censura e della burocrazia. Il film è commovente, stravagante, satirico; è pervaso dalla poesia dell'assurdo con i suoi bizzarri personaggi, uomini e donne, giovani e fanciulle, che tentano di divertirsi secondo le loro particolari ossessioni ed eccentricità, in un paesaggio di statue spezzate e di terrazze invase dalle erbacce.

Per ultimo ricordiamo il film a lunghezza normale giunto per conto dell'UNESCO dai nostri due più preparati autori di documentari, Basil Wright e Paul Rotha. Wright si recò in Thailandia per fissare sulla pellicola la storia degli aiuti che speciali agenzie delle Nazioni Unite avevano dato per il miglioramento dell'igiene e dell'agricoltura del popolo siamese. Paul Rotha andò nel Messico a filmare il lavoro colà realizzato, con l'aiuto delle Nazioni Unite, per la salute e l'istruzione dei contadini. Wright e Rotha lavorarono in stretta collaborazione nonostante le migliaia di miglia che li separavano e in seguito montarono il film a Londra, intrecciando il comune tema, unendo quei popoli così lontani l'uno dall'altro che hanno in comune lo stesso problema, quello di evolvere verso una vita migliore con l'aiuto della scienza di paesi più progrediti.

Penso che al Festival Cinematografico di Edimburgo non sia stato proiettato quest'anno nessun film più commovente o più importante di questo.

ROGER MANVELL

FILM DI QUESTI GIORNI

UN MARITO PER ANNA ZACCHEO

Regia: Giuseppe De Santis - Soggetto: Lauram e Giannetti - Sceneggiatura: Zavattini, Laurani, Giannetti, Gianni Puccini, Petri, De Santis - Operatore: Otello Martelli - Commento musicale: (adattamento motivi napoletani) Tarchia e Continisio - Personaggi e Interpreti: Silvana Pampanini (Anna), Massimo Girotti (Andrea), Amedeo Nazzari (Il dottore), Umberto Spadaro (Don Antonio), Monica Clay (moglie del dottore), Franco Bologna (fratello di Anna), Carletto Sposito, Beniamino Maggio, Dora Scarpetta, Giovanni Berardi, Anna Galasso, Nella Scolti - Produzione: Domenico Forges Davanzati, 1953.

UN MARITO PER ANNA ZACCHEO è stato, per Giuseppe De Santis, un film di parziale ripiego, cui egli è giunto in conseguenza delle remore poste in sede censoria e produttiva alla realizzazione del vagheggiato e altrimenti impegnativo *Nostro pane quotidiano*. De Santis è del parere che la miglior tattica da opporre alle restrizioni creative sia quella di un lavoro accanito, anzi che quello di un fatalistico e sdegnoso isolamento. Di una simile posizione occorre dar atto al suo spirito generosamente combattivo. Egli ha inoltre messo le mani avanti in altre direzioni, sia chiedendo venia in anticipo per certe imperfezioni formali del suo ultimo film, dovute a cause tecniche indipendenti dal suo intervento (e su questo punto il suo scrupolo è stato anche eccessivo, a ragion veduta), sia negando preventivamente di aver voluto fare un film "su Napoli". Anche di questo prendo atto, ma temo che, dietro la giustificazione non richiesta, stia la consapevolezza di un notevole difetto del film: quello di presentare una Napoli per nulla più originalmente, più autenticamente realistica di quella finora ritratta dal novantanove per cento degli autori di film. È vero che, per la prima volta nella sua carriera, De Santis rinunciava, con *Un marito per Anna Zaccheo*, a puntare su una impostazione drammatica più o meno largamente corale (la chiave corale era stata fin qui una "costante", riscontrabile in *Caccia tragica*, 1947, ed in *Roma, ore undici*, 1952, soprattutto; ma anche in *Non c'è pace fra gli ulivi*, 1950, e perfino, se non addirittura essenzialmente, in *Riso amaro*, 1949, sebbene poi dallo sfondo di massa di questo film si staccasse prepotentemente una figura), in favore di un ritratto umano isolatamente considerato. Ma è pur vero che tale ritratto aspirava a riassumere una condizione umana e psicologica e sociale largamente diffusa; è pur vero che l'azione era stata ambientata a Napoli non a caso, ma per una ragione ben precisa [« perché più drammatico, più tipico è il problema dei rapporti amorosi nel meridione d'Italia » (1)], e che di conseguenza la presenza viva di quella città doveva costituire uno dei presupposti essenziali del racconto. La Napoli di De Santis è, invece, una Napoli marginale, di fondo, evocata con un sostanziale ossequio a quel gusto dell'oleografia, del quadretto di ge-

nera, caro ai meno provveduti rapsodi cinematografici, specializzati nel racconto passionale, immancabilmente "napoletano". (Non sono assenti dal film alcuni tra i più accreditati luoghi comuni, sul tipo dell'osteria con terrazza a pergolato, aperta sul panorama della città, anche se ci sono risparmiate, De Santis se ne è fatto un elementare dovere, le vere e proprie cartoline illustrate). Quest'ultimo rilievo ci conduce al nocciolo del problema critico concernente il film. Sul "cattivo gusto" di questo regista esiste ormai, si può dire, tutta una letteratura. È ben noto come il suo senso istintivo e pletorico del racconto per immagini abbia fornito risultati discontinui, soverchiato come è spesso apparso da reminiscenze invadenti, da compiacimenti ostentati, da estetismi contraddittori: sotto questo rispetto, dopo l'esordio diseguale ma più che promettente di *Caccia tragica*, dopo la lena inquinata dall'esibizionismo di *Riso amaro*, dopo l'accademismo falso di *Non c'è pace fra gli ulivi*, l'autentico, concreto, asciutto realismo di *Roma, ore undici* aveva fatto sperare in un ormai avvenuto processo di depurazione delle scorie, in una ormai attinta, placata maturità. *Un marito per Anna Zaccheo* dimostra che non è così. Opera dichiaratamente minore, per il suo impegno circoscritto, se pur intenzionalmente sociale, oltre che psicologico in un senso popolare-sco, il film vede assai ridotta la sua portata sul piano sociale, proprio in conseguenza del generico folklorismo della cornice, della mancanza di un inserimento più realistico della protagonista entro un ambiente di cui essa appaia chiaramente il frutto e lo specchio ad un tempo. Il caso di Anna Zaccheo, a parte le esasperazioni nel gusto del "mélò" bassamente veristico o della "sceneggiata", tanto per rimanere in terreno napoletano, è assai mediocrementemente rappresentativo di una realtà sociale geograficamente individuabile. Ragazze indigenti che cercano un marito e trovano solo candidi spasimanti squattrinati o cupidi attentatori alle loro virtù se ne trovano dovunque, specie nell'ambito di un popolo povero come il nostro, di una società dalle evidenti sperequazioni. L'aver ambientato a Napoli l'azione, rinunciando però a caratterizzare lo sfondo al di là del limite folkloristico, ha sottratto universalità al tema, senza per questo arricchirlo in senso realistico. L'intemperanza rilevata si era fin qui manifestata, in De Santis, non soltanto attraverso le intrusioni romanzesche e fumettistiche, le quali avevano compromesso lo slancio epico-lirico di alcuni suoi scenari, ma anche, se non soprattutto, attraverso un impiego della macchina da presa talora ricercato e calligrafico (singolare contrasto con un temperamento programmaticamente teso verso una realtà da interpretare con accento polemico), attraverso una vistosamente plateale ricerca del materiale plastico, e via dicendo. Ora, in *Un marito per Anna Zaccheo* lo stile di De Santis appare castigato fin quasi alla anonimità. Non vi è traccia del movimento

di macchina virtuosistico, dell'inquadratura studiata a freddo, del particolare urtante. Sembra che il regista abbia voluto adeguarsi, anche formalmente, al clima e allo assunto "popolare" della vicenda, raccontando quest'ultima con spedita dimessità. Tutt'al più è lecito riscontrare alcune ricerche di montaggio "interno" alla Antonioni, durante i colloqui tra la protagonista e il marinaio: l'allontanarsi e l'avvicinarsi dell'uno all'altro personaggio e alla macchina da presa, la docilità con cui questa accompagna il nervoso gioco delle posizioni e dei rapporti sono indice di impegno psicologico. Ma questo non è sufficiente a conferire all'opera un suo timbro. Non mi sembra che il "problema dell'amore" per una ragazza povera italiana sia qui individuato con troppo maggior ricchezza di indagine, di elementi di giudizio che non in certuni tra quei prodotti del cinema pittoresco-passionale, vanto del nostro schermo "minore", il quale attinge senza pausa al filone della bassa letteratura popolare. De Santis, in sostanza, si è messo in concorrenza con Guido Brignone. E ha vinto il confronto, su questo non c'è dubbio. Ma la vittoria è di Pirro, per un uomo del suo talento. Che egli sappia raccontare con una maggior pulizia e con qualche più acuta scelta di tratti psicologici non aveva bisogno di dimostrarci. Vorrei invece che De Santis facesse miglior applicazione pratica delle sue premesse in senso popolare. Non è strettamente necessario, per fare opera popolare, fare opera di cattivo gusto, appellandosi alle basi più discutibili di una cultura, le basi feuilletonistiche. È singolare come proprio i comunisti, che giustamente si battono per un'elevazione del livello culturale della massa, le propinquo poi i prodotti deteriori di un gusto risalente alla epoca in cui l'evasione nel romanzesco, condito, "ad usum delphini", di spirito di solidarietà per gli oppressi, costituiva un provvidenziale "oppio" per le masse non ancora rese consapevoli dei propri diritti. In fondo, la firma di De Santis su *Anna Zaccheo* fa il paio con la pubblicazione, da parte dell'*Unità*, nella sua "appendice", dei romanzi di Michele Zevaco e simili. Che del resto il regista non rifiuti affatto parentele del genere è dimostrato dall'orripilante finale del film, in cui, dopo il parallelo ostentato tra Anna Zaccheo, la fanciulla "caduta", e lo sciame delle lili figlie di Maria, che sfilano, cantando sacri inni di laude alla Vergine, in processione, la protagonista, rientrata nella casa paterna, si affaccia al balcone e, di fronte ad una Napoli malamente dipinta, pronuncia frasi di una fiducia nella vita, bruscamente ed immotivatamente recuperata. In questo finale si assomma all'errore flagrante di gusto quello, anche meno giustificabile, di psicologia. L'inesplicabile riacquisto della serenità rappresenta un trapasso conclusivo inefficiente, tanto più spiacevole dopo il pungente tratto psicologico degli schiaffi dati allo sconosciuto importuno. Così, il film si chiude senza aver nulla risolto, ma con la pretesa di far credere

allo spettatore d'aver risolto: e questo non è l'ultimo tra i suoi difetti.

Quanto a Silvana Pampanini, alla quale De Santis si è dichiarato soddisfatto d'aver fornito la prima autentica occasione come attrice, non direi che risulti in progresso rispetto, che so, a *Processo alla città*, dove la sua inesperienza era difesa dalla modestia della parte. Qui essa rivela un impegno generoso, evidente, assiduo, ma denuncia, accanto a sporadici momenti di attendibile sincerità, altri, e più frequenti, di fastidioso scolasticismo. Aggravato dal peggiore scolasticismo dell'attrice napoletana che l'ha doppiata, le cui intonazioni sono una via di mezzo tra quelle di una allieva di terza elementare che recita la lezione e quelle di un'interprete di scadenti "sketches" dialettali in uno spettacolo di rivista o di avanspettacolo. E qui si potrebbe ritornare sulla piaga del doppiaggio per gli attori italiani (reso talora inevitabile da casi, come questo, di ambientazione regionalistica e di impostazione semidialettale del dialogo). Ma non è questa la sede per un discorso del genere, e d'altronde qualcuno lo ha già opportunamente intavolato.

MISCELLANEA

Lionello De Felice esordì quale regista nel 1951 con un film, *Senza bandiera*, che adattava con un certo garbo a fatti ed ambienti nostri le formule del film di spionaggio. Sembrava lecito riporre in lui una qualche fiducia nel senso di una produzione media, caratterizzata dall'onestà della confezione. Non direi che tale fiducia sia gran che corroborata da *L'età dell'amore*, per il quale De Felice ha preso spunto da una vecchia e fortunata commediola di André Birabeau: *Dame Nature*



(Sopra) Massimo Girotti e Silvana Pampanini in *Un marito* per Anna Zaccheo, un film che ha segnato per De Santis un parziale ripiego. (Sotto) Joseph Cotten e la Monroe in *Niagara*.

(*Madre Natura*, 1936), rappresentata nel dopoguerra anche in Italia. Birabeau vi aveva spiegato certe sue facili doti di autore "boulevardier", puntando sull'eccezionalità della situazione e sulle superficiali brillanzette del dialogo, piuttosto che su un inconsueto tentativo in senso psicologico. Quale la trovata avrebbe potuto giustificare: si trattava del caso di due ragazzi appena quindicenni, i quali mettono al mondo un figlio "senza saperlo", un caso che coinvolgeva un giudizio di condanna verso le colpe di certi genitori, di alta o bassa condizione sociale, per diversi

e non giustificabili motivi poco solleciti dei problemi dei figli. Era da sperare che De Felice traesse alla luce le potenzialità psicologiche, se non sociali, di un simile soggetto. E invece egli si è accontentato di sfruttarne gli spunti più superficialmente ridevoli o patetici (la morte della ragazza, innovazione dovuta evidentemente al desiderio di "sbrigarli" del personaggio, divenuto ormai incomodo, per risolvere — apparentemente ed ipocritamente — la situazione), inzeppando il racconto di fioriture pittoresche in senso deteriore, affidate soprattutto all'ovvio estro di Fabrizi. La unica freschezza, ad un film nato sotto il segno del "cliché" e della realtà da palcoscenico e rispondente al gusto di un Mattoli più dotato di una consapevolezza del decoro formale, deriva dai vergini volti di Marina Vlady Versois e di Pierre-Michel Beck.

Verrà un giorno in cui, stanchi e spazientiti, smetteremo di occuparci dei film di Fritz Lang, il più tipico esponente europeo dell'accomodamento alle formule hollywoodiane. Lungi dal subire respicenze e dal covare episodici propositi di rivalsa (quali ha recentemente dimostrato, sia pure con mediocri risultati, perfino von Sternberg), Lang si è ormai, da otto anni, acconciato a riprodurre gli schemi più logori, prevalentemente gialli, lasciando cadere, a poco a poco, anche le vestigia esteriori di un suo stile, fondato, per esempio, sull'illuminazione a forti contrasti. Di una simile, disastrosa decadenza è recente segno *Gardenia blu* (*Blue Gardenia*, 1953), storia di una ragazza che crede a torto di aver commesso, in istato di ebrietà, un delitto, con le conseguenze del caso. In questo racconto, privo perfino d'ogni senso di tensione, non può certo qualche trita sovraimpressione di gusto remoto far riconoscere l'antica mano. Mette piuttosto conto di osservare, ancora una volta, come nulla di nuovo compaia sotto il sole: la trovata di partenza venne sfruttata, in senso vaudevillistico, s'intende, dal buon padre Labiche nel 1857, con l'atto unico *L'affaire de la rue de Lourcine*, rappresen-



tato anteguerra anche in Italia da De Sica-Rissone-Melnati, col titolo *Il fattaccio di vico Nardones*, in una libera riduzione di Dino Falconi e Oreste Biancoli. Non voglio, con questo, sospettare che gli scenaristi del film l'abbiano letto o ascoltato: dico così, tanto per dire qualcosa su un film sul quale tanto varrebbe sorvolare.

Ed ecco Marilyn Monroe in "technicolor", in attesa di averla, censura permettendo, a tre dimensioni. La bionda "vamp" del momento tende comunque a fuoruscire anche così dalla costrizione dello schermo piatto, grazie alle cure di un operatore e di un sarto, cui pare che la censura americana abbia lasciato fare con meno "pruderie" del consueto. Vi è un certo *tailleur* cui sembra debbano schizzar via i bottoni da un momento all'altro, tanto le ineccepibili curve vi risultano costrette dentro. Vi è un abito rosso, generosamente scollato e fasciante, grazie al quale il "technicolor" assume, una volta tanto nel film, una funzione caratterizzatrice del personaggio. Per tacere di "combinazioni" e altri indumenti intimi. Sto parlando di *Niagara* (id., 1953) di Henry Hathaway, un impasto di "thrilling" e sesso, che, ai fini di una ambientazione "realistica", sfrutta le popolari, quanto fin qui presso che inedite, cascate del Niagara, ivi compresa anche la cittadina che si trova di fronte ad esse. Come "thriller" *Niagara* reca più che evidenti i segni della lezione di Alfred Hitchcock, assimilata non troppo a dovere (il senso della "suspense" è sempre approssimativo, malgrado il caso sia stranamente affine a quelli prediletti dal regista inglese): anche qui vi è una sorta di paranoico, in fase di relativa tranquillità, il quale dovrebbe essere eliminato dall'amante della moglie sguadrina, ma riesce a rovesciare la situazione, sopprimendo lui, prima l'amante e poi la moglie stessa e infine sparisce tra i gorgi. Il fatto è che Hathaway non possiede il taglio per questo genere di storie, né il gusto per certe atmosfere di terrore. Egli si indugia a contemplare le cascate oppure cerca diversivi, occupandosi della coppia tranquilla, messa a contatto con quella criminale, o peggio ancora della coppia rumorosa e stolido, posta a far da riempitivo all'azione. Si indugia soprattutto ad accarezzare le forme di Marilyn Monroe, come era in fondo suo compito, il film essendo stato fatto solo per questo. Delle due componenti, "thrilling" e sesso, era quest'ultima che contava per i produttori, ed il regista si è uniformato, conseguendo, ripeto, qualche acce, se pur ovviamente contenuto e convenzionale, risultato di sensualità, con lo sfruttare la Monroe, più che come attrice (se pur lo è nel pieno senso della parola), come animale di una felina bellezza. Il cui tipo e personaggio-base non può non ricordare quello di Jean Harlow. Non per nulla è giunta notizia che la Twentieth Century Fox ha rilevato i diritti sugli scenari dei film, interpretati a suo tempo dalla "platinum blonde". Il che potrebbe rappresentare una mossa, dal punto di vista di un produttore, non sbagliata. Ma resta da dimostrare che la Monroe sia attrice parimenti dotata, in direzione aggressivamente drammatica come pittorescamente comica. Il mito di Jean

Harlow fu creato non soltanto dall'ufficio pubblicità della M.G.M., non soltanto dalla sua altera bellezza sensualmente plebea, ma anche, e direi soprattutto, dalla sua vena di commediante (uso il termine nel suo significato più comprensivo), che non abbiamo ancor finito di rimpiangere.

GIULIO CESARE CASTELLO

La Diva (The Star, 1952) di Stuart Heisler, dimostra, senza ombra di dubbio, una buona dose d'ambizione nel regista, il quale ha voluto riprendere, dopo l'esperienza di *Il viale del tramonto (Sunset Boulevard, 1950, di Wilder)*, l'argomento della grande attrice al declino; non solo, ma ambiziosa può definirsi anche l'impostazione che egli ha dato all'opera.

Con queste premesse la mediocrità del film appare ben più evidente e la debolezza dell'assunto e della realizzazione più scoperta.

La storia della "star" che non sa rassegnarsi ad essere dimenticata, che non vuole piegarsi ad impersonare figure di secondo piano e di età avanzata, è stata strappata dall'atmosfera di caso patologico in cui Wilder l'aveva collocata, è stata immessa nel mondo di tutti i giorni, in contatto con i problemi di una donna che continua a vivere e, senza rifugiarsi nella propria solitudine, continua a combattere una inutile battaglia contro il tempo.

In tal modo, forse, si è cercato di rendere il personaggio più sociale, ma inutilmente: la "mummificata" Norma Desmond è infatti di gran lunga più viva ed umana della "attuale" Margarethe Elliott.

Si è cercato di creare una figura pervasa da una furia senza limiti, rosa da un demone che diventa più violento quanto più ella avverte che la battaglia è ormai perduta, ma si è fallito in pieno. Le manca infatti la determinazione fredda e spietata della Eva Harrington di *Eva contro Eva (All About Eve, 1950, di Mankiewicz)* ad esempio, oppure la violenza disumana di un Charlie Tatum in *L'asso nella manica (Big Carnival, 1951, di Wilder)*, mentre la catarsi finale — il suo ritorno all'uomo che ama — ha del tutto sconvolto un equilibrio umano già seriamente compromesso.

Vi sono alcuni tentativi di approfondimento (la diva che tenta guadagnarsi da vivere con un modesto lavoro) oppure accenni ad una polemica a sfondo cinematografico (le difficoltà di una produzione indipendente che non riesce a spuntarla contro i "trusts", od ancora la corsa notturna in auto della diva che scorre con lo sguardo le pacchiane case dei nuovi astri in ascesa), ma tutto ciò rimane epidermico, abbozzato e, quel che è peggio, neppure psicologicamente giustificato.

Una cosa rimane da esaminare, ed è la interpretazione di Bette Davis, ma non può dirsi certo che il film si salvi in virtù di essa.

Lungi dalla contenutezza espressiva che sarebbe stata auspicabile (il personaggio è ben lontano dal comportare l'isterismo che permeava la recitazione di Gloria Swanson in *Il viale del Tramonto*) la Davis si abbandona troppo spesso a manifestazioni incontrollate.

Lo stile recitativo da lei adottato nella parte della grande attrice teatrale nel già ricordato *Eva contro Eva* (abbastanza giustificato in quella sede, in quanto si trattava di definire continuamente "sul palcoscenico") viene ripresa nel film di Heisler e portato all'esasperazione.

Può essere interessante notare come la Davis, attrice di innegabili qualità, non riesca talora a raggiungere quei risultati di espressività che sarebbero possibili, proprio a causa di una mancanza di controllo sul barocchismo che, a tratti, domina le sue interpretazioni.

Notte di perdizione (Night Without Sleep, 1952) di Roy Baker ripropone uno dei sintomi più evidenti della crisi che caratterizza il cinema americano contemporaneo: il tentativo quotidiano di variare le formule in uso, fatto questo, però, che non porta ad una ricerca di nuovi temi, si da lasciare in disparte i "clichés", ma intende solamente variare gli ingredienti delle vecchie formule.

Il film è un "drammatico psicologico": un alcoolizzato, cui è stato predetto da uno psichiatra che commetterà un assassinio durante una crisi, si sveglia dopo un periodo di incoscienza, con la sensazione che sia accaduto qualcosa di grave. Tutto il film è l'angosciosa ricerca di questo *qualcosa*: brandelli della vita del giorno precedente riaffiorano a poco a poco e, lentamente, il protagonista ricorda il recente passato sino alla scoperta del delitto commesso.

Da tale breve accenno di trama è dato vedere come, sia pure nella parziale novità, siano rinvenibili, in effetti, elementi propri alla più scontata narrativa standardizzata: il protagonista, alcoolizzato e schiacciato da complessi freudiani, l'inserzione del medico psicanalista, la stessa collocazione in un ambiente di Broadway ormai di rigore per certo tipo di vicende drammatiche (*Lui* è un ex famoso compositore, *Lei* una piccola ballerina, divenuta poi gran diva).

Queste, alcune fra le innumerevoli notazioni che, pur confluendo in maniera non del tutto scontata, contribuiscono a creare nel racconto un che di risaputo, facilmente avvertibile, ma non altrettanto facilmente localizzabile.

Detto ciò, e sottolineata ancora una volta la pesantezza di quel "narratage a singhiozzo" così in auge a Hollywood, è necessario soggiungere che la vicenda non manca di un certo fascino per l'agilità con cui viene narrata.

Basti pensare alla sequenza in cui il compositore, nel terrore di aver ucciso l'amante, la chiama al telefono: con un montaggio alternato (viso del protagonista-telefono) il regista raggiunge un effetto emotivo che, anche se facile ed evidentemente originato da esperienze anteriori chiaramente determinabili è pur tuttavia non comune nella produzione corrente americana.

Ad una atmosfera vagamente kipliniana si rifà *La marcia del disonore (Rogue's March, 1953)* di Alan Davis in cui l'epoca, certe notazioni ambientali, e, nella seconda parte, i luoghi in cui si svolge l'azione,

sembrano riportarci al mondo evocato dallo scrittore inglese.

È opportuno notare che la sua influenza è maggiormente avvertibile nello studio di ambiente della prima parte, che si svolge a Londra, che non della seconda, geograficamente più "coloniale". Ciò perché nelle vicende che hanno luogo in India, il regista ha fatto ampie concessioni ad un gusto per l'avventuroso del tutto estraneo allo spirito di Kipling, nelle opere del quale, episodi di guarnigione, incidenti quotidiani e tutto il complesso mondo indiano erano esaminati (pur nel loro innegabile romanticismo) senza aperte deformazioni romanzesche, con un certo realismo, derivante forse dal fatto che egli in quella realtà *viveva* e pertanto non la esaminava con l'occhio del viaggiatore in cerca di folklore, ma piuttosto con quello smalzato del "native born".

Nelle *parte indiana* del film di Davis sono infatti inseriti un fortino assediato, un padre che per senso dell'onore non vuole riconoscere il figlio ritenuto traditore, due audaci che attraversato eroicamente l'accerchiamento tornano con i rinforzi, un russo che (capitato non si sa da dove) porta i documenti che permettono di accertare l'innocenza del presunto colpevole, e così via.

Non si deve però ritrarre da questi accenni la sensazione che il film sia del tutto un prodotto tipicamente M.G.M.: la prima parte, invece, come accennato più sopra, è narrata con un senso rievocativo così acuto e misurato, da far quasi sorgere il dubbio che non si tratti dello stesso regista.

È da notare infine il gusto talora bonariamente ironico con cui il mondo scomparso dell'Inghilterra durante l'espansione imperialista vittoriana è stato presentato.

Si veda ad esempio nella sequenza del processo l'inquadratura in cui vengono ripresi i pennacchi sugli elmetti dei componenti la Corte Marziale che lentamente si chinano in avanti alle inattese rivelazioni: in esso unitamente ad un certo gusto compositivo, è anche avvertibile una vaga intonazione ironica.

Anche nel caso di *La Legione Straniera* (1953) di Basilio Franchina ci troviamo di fronte ad un tema obbligato della narrativa d'evasione. In cinquant'anni di cinema mondiale, infatti, le opere su questo corpo romanzesco sono presso che innumerevoli.

Ad un regista che, nel 1953, si fosse accinto a descrivere l'*inferno dei vivi*, potevano presentarsi due vie. O fare un film che fosse un'*inchiesta* su tale degradante fenomeno, con intenti cronachistici e senza concessioni all'avventura; oppure, abbandonando gli intenti di denuncia, lasciare la realtà di oggi e rifugiarsi nella rievocazione di un mondo ormai finito: dimenticare cioè il valore sociale della Legione Straniera come istituzione burocratica e vivere una fantastica avventura con chepí bianchi e predoni, naturalmente situando tali vicende in un'epoca in cui esse potessero apparire, se non credibili, almeno accettabili.

Franchina ha invece scelto una terza via: ha ambientato la sua vicenda ai tempi nostri, in Orano ma l'ha condotta come un consueto romanzo di avventure, anzi assai peggio, perché raramente è dato vedere



(Sopra) La Davis in *La Diva*, un film che malgrado la presenza della grande attrice — a volte troppo incontrollata — non esce dalla mediocrità. (Sotto) Una scena di *La Marcia del disonore*.

un'opera realizzata con tanta superficialità. Il racconto è stancamente portato avanti a furia di colpi di scena (proprio un film di cui si dice normalmente che "succedono tante cose") con una povertà di dialogo impressionante.

Tutti gli ingredienti del caso sono stati usati: dal sergente aguzzino, al locale malfamato, alla donna corrotta ma innamorata (cui è, naturalmente contrapposta la timida fidanzatina) al fortino assalito dai predoni, al finale "arrivano i nostri" in jeep!

Si aggiunga un ragazzo che va alla ricerca del fratello legionario e, trovato dopo lunghe peripezie, muore eroicamente; un che di mezzo fra "Da gli Appennini alle Ande" e "Il piccolo tamburino sardo" aggiornati.

Come a dire uno di quei film che sembra di aver visto già da anni, tanto ogni situazione, ogni soluzione narrativa, ogni colpo di scena è scontata e puntualmente prevedibile.

Destinazione Budapest (Assignment-Paris, 1952) di Robert Parrish ripete con estrema leggerezza e non più che normale fattura gli errori dell'inconsistente *Colpevole di tradimento (Guilty of Treason, 1950)* di Felix Feist. Anche in questo film sono di scena i processi "preparati" di oltre

cortina e, nel caso specifico, quello di un giornalista americano che viene arrestato in Ungheria e liberato soltanto dopo laboriose trattative.

Nel soggetto di Pauline e Paul Gallico (pubblicato da Saturday Evening Post con il titolo "Trial by Terror") le incongruenze e le improbabilità si accatastano, mentre troppo largo spazio viene concesso all'ormai classica caratterizzazione dei biechi poliziotti delle democrazie orientali.

Tali convenzioni sono una triste consuetudine del cinema americano che, dopo averle sfruttate a lungo a danno dei nazisti, le riprende ora, pari pari, ogni qual volta si debbano affrontare vicende ambientate nei paesi a democrazia popolare.

Oltre a ciò si tenga poi conto della portata delle ambizioni di Robert Parrish: lungi dal tentare un film divertente o anche soltanto emozionante, egli evidentemente intende presentare un'opera documentata o quanto meno la drammatica rielaborazione di un fatto realmente accaduto. Di conseguenza il film non può essere liquidato con due parole di cortese disinteresse: esso chiede di essere giudicato. Ed il giudizio non può che essere negativo.

VICE

(1) Giuseppe De Santis, *Un personaggio per Silvana Pampanini*, in *Cinema nuovo*, n. 9, del 15 aprile 1953.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MATTEO CORVINO (Milano). - Non saprei dirti con precisione i nomi dei personaggi cui s'è ispirato l'autore del soggetto di "Il brutto e la bella" (The Bad and the Beautiful). Probabilmente l'attore Lorri-son di cui si parla tanto — e di cui Lana Turner impersona la figlia — è una mescolanza di John Gilbert, John Barrymore e (per quanto si riferisce al "Nido del corvo", variante ad uso interno di "Il nido del falco") Rodolfo Valentino. Il disco riproduce, se ho ben capito, un brano del "Cyrano di Bergerac". Il produttore impersonato da Kirk Douglas è forse un insieme di vizi e virtù riscontrati in almeno cinquanta produttori di Hollywood. L'unico lavoro che si può definire (stando a quel che dicono in America) ispirato ad un unico personaggio della vita reale è quel What Makes Sammy Run?, il romanzo di Budd Schulberg. Passando all'altro tuo quesito: no, rispondo, al cinema Manzoni ancora non è stato proiettato alcun film col sistema Cinemascope. Quel film che qui hanno intitolato "Il favoloso Andersen" è stato ingrandito ad hoc, ossia affinché potesse riempire l'enorme schermo piazzato nella sala, mediante obiettivi speciali. Ma come avrai notato, "partono" letteralmente i bordi superiori e inferiori del fotogramma; il quale fotogramma è quello normale, con la base leggermente più lunga dell'altezza, mentre lo schermo del Manzoni presenta una base almeno tre volte superiore all'altezza. Il sistema Cinemascope verrà probabilmente presentato in Italia col film The Robe; l'invenzione è dovuta al fisico francese Henri Chretien, la "messa a punto" e la commercializzazione sono opera del tecnico Earl I. Sponable della Fox Film. Ho letto di recente un articolo di Leon Shamroy, il più quotato degli operatori alla Fox, intorno al Cinemascope; parla di nuovi gravi problemi da risolvere in sede di lavorazione, e soprattutto di difficoltà nell'illuminare la scena che, come tu avrai intuito, è molto molto più grande di quelle sinora impiegate. Dice Shamroy: «Una volta

era difficile piazzare il microfono del sonoro in modo che le ombre non cadessero sul volto degli attori o sugli oggetti. Immaginate ora quali difficoltà debba affrontare il povero operatore nel collocare non uno ma tre microfoni».

NITER (Roma). - Leggi Cinema, qualche volta? Lo spero. E spero quindi che prima o poi tu possa accorgerti della risposta che ti ho dedicata nel numero 111, precisamente in merito al soggetto che ora, inespugnabilmente, mi mandi una seconda volta per avere un "giudizio". Forse qualcosa è mutato nella stesura, tra la prima e la seconda edizione. Forse — ma non posso controllare perché non ho più il manoscritto ricevuto tre mesi fa — la conclusione è diversa, e le note per lo sceneggiatore sono aggiunte. Comunque non mutò il mio parere anche se di fronte alle tue insistenze ti consiglio di chiedere lumi ad un regista di Roma e non a me che non possiedo neppure una Pathé-Baby. I soggetti vengono pagati da trecentomila lire a cinque milioni (cifra massima assoluta, a quel che mi dicono). Per farseli acquistare, il primo passo sta nel trovare il produttore che li legga. E li legga con attenzione, senza buttare via il dattiloscritto a metà della prima cartella. Auguri.

UN LETTORE CINEASTA (Cannelli). - Le edicole sono ricche di riviste cinematografiche, di periodici di carattere vario in cui il cinema non si limita a far capolino, e di pubblicazioni che alla "settima arte" dedicano un interesse spurio, vale a dire si mostrano inclini a preferire il lato "divistico" più che i problemi estetici. Non c'è che il fatidico imbarazzo della scelta; ecco perché non devi esprimere a me le tue lamenti, bensì astenerli dall'acquistare quella rivista se la sua lettura ti irrita tanto. E' comunque una rivista, amo precisare, che a me piace e che leggo con interesse, anche se in molti punti, i collaboratori non mi trovano d'accordo. Grazie della amicizia.

CORALLINA (Venezia). - Ho visto L'eredità di Fernandel, un film che avrei sicuramente evitato, per

via del titolo italiano, se l'occhio non fosse caduto su un cartellone esposto all'ingresso del cinema. E' stato così che ho riconosciuto una famosa (famosa perché pubblicata in molti giornali) inquadratura del film L'Armoire Volante. Sono entrato, ho visto il film, l'ho apprezzato come meritava e ho fatto alcune considerazioni. Primo: che i produttori francesi hanno agito male negando a Carlo Rim, ossia al regista, la possibilità di realizzare altri lavori dopo L'Armoire Volante. Secondo: che Fernandel è stato completamente "rifatto" dal regista recuperando in tal modo le proprie possibilità di vero attore, dopo un'eclisse durata quasi dieci anni. Terzo: che l'umorismo macabro, e in fondo interessante, di «La domenica non si spara», è stato anticipato da Rim con L'Armoire Volante. La fotografia è di Nicolas Hayer, lo stesso che ha ripreso «Il corvo», se ben ricordo. Passando al «Cyrano di Bergerac», l'edizione americana con José Ferrer è stata preceduta, nel dopoguerra, da un'edizione francese realizzata nel '45, presentata (pare soltanto in Francia) nel '46, con la regia di Rivers, la fotografia di Jean Bachelet, e l'interpretazione di Claude Dauphin.

S. L. M. (Buenos Ayres). - Con molta buona volontà sono riuscito a penetrare in quel dedalo di parole straniere di cui è interamente composta la tua lettera, e quasi felicemente ne sono uscito. Senza vocabolario e senza aiuto d'amici. Spero perciò che nel caso io avessi mal tradotto qualche passo della tua lettera (e ti rispondessi quindi a vanvera) tu voglia perdonarmi. Non ti perdono io, invece: perché hai chiesto a me notizie di carattere «divistico» quando, se sei realmente un buon lettore di Cinema, sai che non è assolutamente il genere che tratto in questa rubrica. Comunque lo strappo lo faccio, perché tu premetti alle domande un interessante rapporto sulla catastrofica situazione del cinema retrospettivo nel tuo Paese («Qui non è facile formarsi una seria cultura cinematografica; e per aumentare l'assurdo di questa situazione, subiamo i criteri di alcuni distributori, specialmente degli italiani: qui conosciamo O.K. Nerone, Vita da cani mentre non sono ancora stati proiettati Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Due soldi di speranza, La terra trema»). Mi auguro che qualche ente culturale si assuma l'incarico di far conoscere anche in Argentina il meglio della nostra produzione; e in particolare La terra trema che nessun appassionato di cinema, se vuol vedere quanto di più intelligente e vivo e forte è stato fatto in Italia nel dopoguerra, deve trascurare. E passiamo alle domande. Non posso darti qui la filmografia di Vincenzo Minnelli, anche perché non ritengo quel regista degno di un saggio o di soverchia attenzione. Mi si dice — io non l'ho visto — che fosse buono quel suo The Clock, girato nel '44 con Judy Garland e Robert Walker. Sì, è stato uomo di teatro: ha fatto lo scenografo e anche il regista, prima di drammi poi — crollo o sincerità? — di commedie musicali. Alla seconda

domanda mi trovo in imbarazzo: «Le coreografie dei balli con Fred Astaire e di Gene Kelly in Ziegfield Follies erano di Kelly o di Astaire?». Provo con la logica: Kelly, quando il film venne realizzato (ossia nel '46) non aveva ancora la voce in capitolo che vanta oggi; e Fred era ancora, e più che mai, in auge. Devo quindi supporre che il quadro «The Babbitt and the Bromide» sia di Astaire, con larga collaborazione di Keiky. La terza domanda, confesso, non l'ho capita; e passo alla successiva, quella intorno a Richard Widmark. Non sono d'accordo quando dici che l'attore è stato male impiegato a Hollywood. Non voleva forse, dopo una fortunata serie di film in cui impersonava il «cattivo», diventare il «buono della situazione»? E non l'hanno forse accontentato? Diciamo pure che Widmark, come tutti gli attori provvisti di un volto singolare e già condannato in partenza ad essere considerato in una particolare «chiave», dovrebbe essere impiegato con parsimonia nei film; e mai come protagonista assoluto. Soltanto come elemento di «composizione» egli potrebbe dare al cinema americano quel che Robert Le Vigan ha dato al cinema francese. Del resto, nel «Bacio della morte» non era forse in secondo piano rispetto a Mature? E non è stato forse quello il suo film più riuscito? Quanto alla biografia, ti dirò che Widmark ha insegnato arte drammatica in una specie di piccola accademia, che ha recitato a lungo alla radio, che ha lavorato in teatro, e che è stato impiegato la prima volta in film nel The Kiss of Death (il bacio della morte). Per tua comodità, dato che ti trovi in Argentina dove evidentemente i film non sono stati presentati con la traduzione del titolo alla maniera italiana, ti elenco i successivi lavori di Widmark nell'originale: Street with no Name, Roadhouse, Yellow Sky, Slattery's Hurricane, Night 'and the City, Panic in the Streets, No Way Out, Halls of Montezuma, The Frogmen, Red Skies of Montana, O. Henry's Full House, Don't Bother to Knock, My Pal Gus, Pick Up on South Street. Auguri e non aver timore a scrivermi ancora; non hai affatto, come credi, abusato della mia «paciencia». La tua proposta di includere il notiziario argentino in «Cinema gira» è stata passata alla redazione.

Toni Ferrarese (Bottrighe). - Ti consiglio, per avere indicazioni precise nel campo del passo ridotto, di rivolgerti al Cineclub di Bologna, situato in via Zamboni 16. Là, sicuramente, otterrai dati che a me, per niente passoridottista, sfuggono. Un documentario si gira con una sceneggiatura simile a quella dei film a soggetto; ma non è la regola. Sovente si realizza il cortometraggio senza alcun appunto, risolvendo poi in sede di montaggio i problemi di «costruzione». Naturalmente dipende dal genere che si intende realizzare. Sì, è possibile trasferire su pellicola normale un film girato in 16 mm., ma non è un'operazione tra le più consigliabili.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 145)

cade in acqua con la cinepresa e non accenna a risalire, la musica allora inizia una marcia funebre, i collaboratori certi di non vederlo più modificano la sceneggiatura, mettendo al posto della leggenda: riemerge, quest'altra: fine. Qui termina il film. Sebbene questa sia la sola trovata originale e l'autore ripeta frequentemente luoghi comuni, dobbiamo riconoscerli una notevole abilità. (Quinto nella classifica *Unica*, 16 mm., 200 m., bianco e nero).

En midtsommernetsdröm di Nils Viker (norvegese, età sconosciuta): impennato su una leggenda attorno alla ninfa Hulder che attira i pescatori senza mai concedersi. Il film è molto breve, dura sei minuti soltanto, ma è tutto pervaso di un umorismo genuino. (Sedicesimo nella classifica *Unica*, 16 mm., 45 m., kodachrome).

Nella categoria "fantasia" (*de genre*) il vuoto è ancora più grande. L'italiano *Treno merci* si trova al nono posto su venti film. Il migliore è senza dubbio *Timernes dans*. La danza delle ore di Ponchielli oltre a fornire il commento musicale ha dato il titolo al film. Il regista è F. Kold Petersen: danese, cinquantenne. Si tratta di un film a disegni animati risolti con semplicità e buon gusto. Ci viene presentata la vita di un povero uomo: sveglia di buon'ora, un tragitto in tram e poi al lavoro; alla sera ritorno a casa, passa una donna, è tentato, ma rinuncia... è un pover'uomo. Nelle vie splendono le insegne luminose e allettanti, ma lui è nella poltrona a sonnecchiare. La strada infine è deserta, solo una fila di lampioni la illumina, da qui si passa all'inquadratura di un chiusino ed il film finisce. Finale significativo: la vita è una fogna. I disegni sono di una semplicità estrema, citiamo per esempio il movimento per le strade: un fondale riproduce dei fabbricati, una fila di figurine in cartone unite tutte ad una base comune viene tirata con un filo (invisibile) per ottenerne il movimento. Tutte le risoluzioni sono estremamente semplici ma il sentimento che Petersen ha saputo infondere ai pezzi di carta ci fa dimenticare la loro sostanza mentre il "pover'uomo" acquista in noi una realtà poetica. (Decimo nella classifica *Unica*, 9,5 mm., 40 m., bianco e nero).

Sonata di Querido Parés (spagnolo, quarantenne). Durante l'esibizione di un pianista una ragazza, tramite la musica, intreccia con la fantasia una relazione amorosa con il solista, fantasia che svanisce con il finire della sonata. Il film è carico di romanticismo, ma la sequenza che introduce il sogno della ragazza è di una notevole abilità, di un approfondimento psicologico eccezionale. La macchina si muove lentamente tra la piccola folla, ne ritrae le varie espressioni causate dalla musica, segnala abilmente alla nostra attenzione la ragazza ed inizia il fantasioso dialogo amoroso tra il pianista che sente tanta attenzione su di sé e la ragazza che si illanguidisce al suono del pianoforte. Il sogno in cui la ragazza se ne va in un giardino a passeggiare con il pianista è invece di un eccezionale cattivo gusto, tanto che non si capisce come i due pezzi possano essere opera dello stesso autore. (Terzo nella classifica *Unica*, 16 mm., 90 m., bianco e nero).

Merita d'essere ricordato che la giuria ha premiato *Au royaume des fleurs* di Jacques Beaudoin (francese, quarantenne), una leggenda sulla nascita della farfalla. Se non bastasse quanto detto, questo film ribadisce una volta di più l'errata finalità dell'*Unica* che considera il cineamatorismo come l'*hobby*, il passatempo, dei buontemponi. *Au royaume des fleurs* è un lavoro mediocerrimo, ma di una minuzia ed una pazienza da certosino.

Nella categoria del documentario, su 18 film gli italiani: *Forme nuove del ferro* di Leonardo Autera e *Los caprichos di Goya* di Walter Urbani e Eduardo Rescigno finirono rispettivamente all'ottavo e al diciottesimo posto. Il fatto che proprio *Los caprichos di Goya* fosse finito all'ultimo posto ci indusse a chiedere ad alcuni giurati il loro parere e tutti furono concordi nel

definire il film: non cinema. Perché il film non è che una serie di fotografie delle opere di Goya. Che queste fotografie avessero un significato, che il loro assieme fosse una intelligente interpretazione di Goya, questo alla giuria non interessava: ma è più facile non abbia capito niente. Da parte del delegato italiano l'opera è stata danneggiata con la soppressione della colonna sonora che conteneva un efficacissimo commento musicale di Rescigno, soppressione effettuata per poter commentare il lavoro in francese.

Anche la giuria si accorse che *The History of Walton* di Peter Daborn (inglese, ventenne) era un bel film e lo classificò primo; effettivamente era il migliore tra tutti quelli presentati al Festival. È un film a disegni animati che racconta le origini e le vicissitudini di un quartiere di Londra chiamato appunto Walton. La storia è raccontata con vena ilare: Daborn fa passare tutta la storia d'Inghilterra per Walton ed è in questa coercizione, mista a fatterelli tra litigiosi e pettegoli, che Walton si edifica fino ad entrare nella grande Londra. Anche in questo lavoro notiamo una semplicità estrema nei disegni animati, elementarissimi schizzi che acquistano valore perché vivificati dall'ingegno. Il rappresentante inglese ci diceva che il film era stato proiettato per tre settimane di seguito nel quartiere di Walton con notevole concorso di pubblico. (16 mm., 165 m., kodachrome).

Possiamo ancora citare nell'ordine: *Give Us this Day*, *Pêcheurs sans port*, *Forme nuove del ferro* e *Waldhof*. Di *Los caprichos di Goya* abbiamo già parlato nella cronaca da Montecatini, ora possiamo dire che per noi è da porsi tra i primi in una giusta valutazione. *Give Us this Day* di Alfred Bartlett (australiano, quarantacinquenne) è un documentario sul tipo di *The World is Plenty* di Paul Rotha: c'è il poveraccio che raccatta il pezzo di pane nell'immondizia e la ricca signora seduta ad una tavola imbanditissima con un gruppo di amiche sorridenti, eppure vastissime distese sono ricoperte di grano; il film termina con la preghiera: ...Dacci oggi (give us this day)... il nostro pane quotidiano. (Classificato quarto, 16 mm., 213 m., kodachrome).

Pêcheurs sans port di Marie Louise Jacquelin (francese, non abbiamo avuto il coraggio di chiedere a M.me Jacquelin l'età, è stata molto gentile con noi, speriamo ci voglia perdonare: quarantenne). Sulle rive dell'Atlantico, in una spiaggia qualsiasi del Portogallo, alcuni pescatori compiono una immane fatica per una esigua pesca. Due coppie di buoi vengono impiegate sia per far scendere in mare le grosse barche, sia per riportarle sulla riva, nonché per trarre a riva le reti stese nel mare antistante: man mano che si avvicina la sacca contenente il bottino il lavoro si fa più veloce: i buoi vengono agganciati alle reti ai piedi dell'acqua e le trascinano sino a spiaggia inoltrata, poi sempre più velocemente ritornano all'acqua per riprendere il movimento. Alcune prolissità e la fotografia scadente sono riscattate dall'amarezza e dal senso di condanna che grava su uomini e bestie. Abbiamo però constatato che l'emotività della immagine è in gran parte frutto di una semplice ripresa di quanto l'autrice vedeva e per questo le prolissità e momentanei inspiegabili sbandamenti, si possono giustificare nella mancanza di un montaggio inteso come giustapposizione, se non proprio come creazione. (Classificato secondo, 16 mm., 130 m., kodachrome).

Forme nuove del ferro di Leonardo Autera (cine club Treviso, secondo classificato al Concorso di Montecatini del 1952). Con sobrietà e note incisive è presentata l'opera di un artigiano che modella il ferro con la fiamma ossiacetilica. Fotografia scadente. (16 mm., 120 m., bianco e nero).

Waldhof di Marcel Wagner (lussemburghese, età sconosciuta). È piuttosto un documentario didattico sulla fecondazione artificiale, praticata nella fattoria di Waldhof. Tecnicamente il film è infelice, ma l'interesse dell'argomento trattato e la sua chiarezza lo salvano sul piano didattico. (Diciassettesimo classificato, 8 mm., 60 m., bianco e nero).

In definitiva quindi questo Concorso internazionale è stato una delusione, perché ci aspettavamo di più dagli altri paesi, se non altro per la fama che si erano fatti nel nostro ambiente. Questo però non porta ad una rivalutazione del Concorso di Montecatini di quest'anno. Se l'inventività è mancata sia a Bruxelles che a Montecatini c'è una profonda differenza tra i cineamatori italiani e quelli degli altri paesi: questi ultimi sanno cinematografare. La loro tecnica narrativa è esatta, i movimenti di macchina precisi, l'inquadratura studiata e significativa, il montaggio fluido da ritmo consono al racconto. Nei loro temi primeggia l'amore e la lotta per la vita, se per caso ci sono dei bambini di mezzo siamo certi che non si tratta di un lavoro a sfondo ipocrita-moralistico, ma caso mai di un film fatto in famiglia per divertire i ragazzi, e, possiamo aggiungere, anche i grandi, come *Spiel am See* (Giochi sul lago) di G. E. Gruber (austriaco, 16 mm., 72 m., bianco e nero).

Vorremmo sperare che dopo quanto riferito circa l'attività dei cineamatori degli altri paesi, in Italia si ponesse fine al periodo dei film di fiabe e che si affrontassero temi, anche se non realistici, umani. L'amore e la lotta sono gli eterni motivi della vita, abbiano allora i cineamatori un po' di coraggio.

GIORGIO TRENTIN

(Continuazione dalla pag. 142)

sione degli spettatori nei confronti del valore artistico del cinema.

«Per il medesimo fine, invita il Sindacato Nazionale Giornalisti cinematografici italiani a segnalare ogni due mesi, per mezzo della Commissione dei Nastri d'Argento i film italiani e stranieri artisticamente più meritevoli ed a promuovere visioni critiche dei migliori di essi».

La mozione è stata approvata con 21 voti favorevoli, uno contrario e 4 astensioni.

Giulio Cesare Castello ha presentato tre mozioni.

La prima, il cui testo riguardante la censura è riportato sopra, nel contesto dell'articolo è stata approvata con 13 voti favorevoli, 7 contrari e 5 astensioni.

La seconda mozione diceva:

«Il Congresso della Critica, preoccupandosi delle conseguenze nei confronti della difesa della cultura cinematografica, che può avere il protrarsi della scissione in due blocchi dei circoli del Cinema italiani, auspica una loro pronta riunificazione.

«Invita inoltre il Consiglio direttivo del Sindacato Giornalisti a proporre ai dirigenti dei due organismi la nomina di una commissione di esperti cinematografici con funzioni arbitrale, mediatrice e pacificatrice».

È stata respinta nel suo testo integrale con 8 voti favorevoli, 14 contrari e 3 astenuti.

Il testo della terza mozione, approvata all'unanimità, è il seguente:

«Il Congresso della Critica deplora vivamente l'assoluta insensibilità professionale dimostrata dai rappresentanti di gran parte dei maggiori quotidiani e settimanali d'attualità, con la loro totale astensione dai lavori del Congresso stesso, che in un momento delicato per il nostro cinema, si è proposto di recare un contributo di idee in favore del cinema italiano.

«Tale assenteismo è una riconferma di quello ripetutamente dimostrato nei confronti di altri importanti iniziative, rivolte alla valorizzazione del film italiano, come i «Nastri d'Argento».

«Il Congresso pertanto deplora che questi colleghi non avvertano la incompatibilità tra la loro permanenza nel Sindacato e nelle cariche cui da esso sono stati designati, tra i benefici di vario genere che i colleghi ritraggono dall'appartenenza all'Ente rappresentativo dei giornalisti cinematografici e l'indifferenza da essi dimostrata nei confronti delle più significative manifestazioni ed iniziative del Sindacato stesso».



Dawn Addams e Franco Silva, protagonisti del film « Mizar », che racconta un episodio di guerra dei sommozzatori. Regia di Francesco de Robertis.