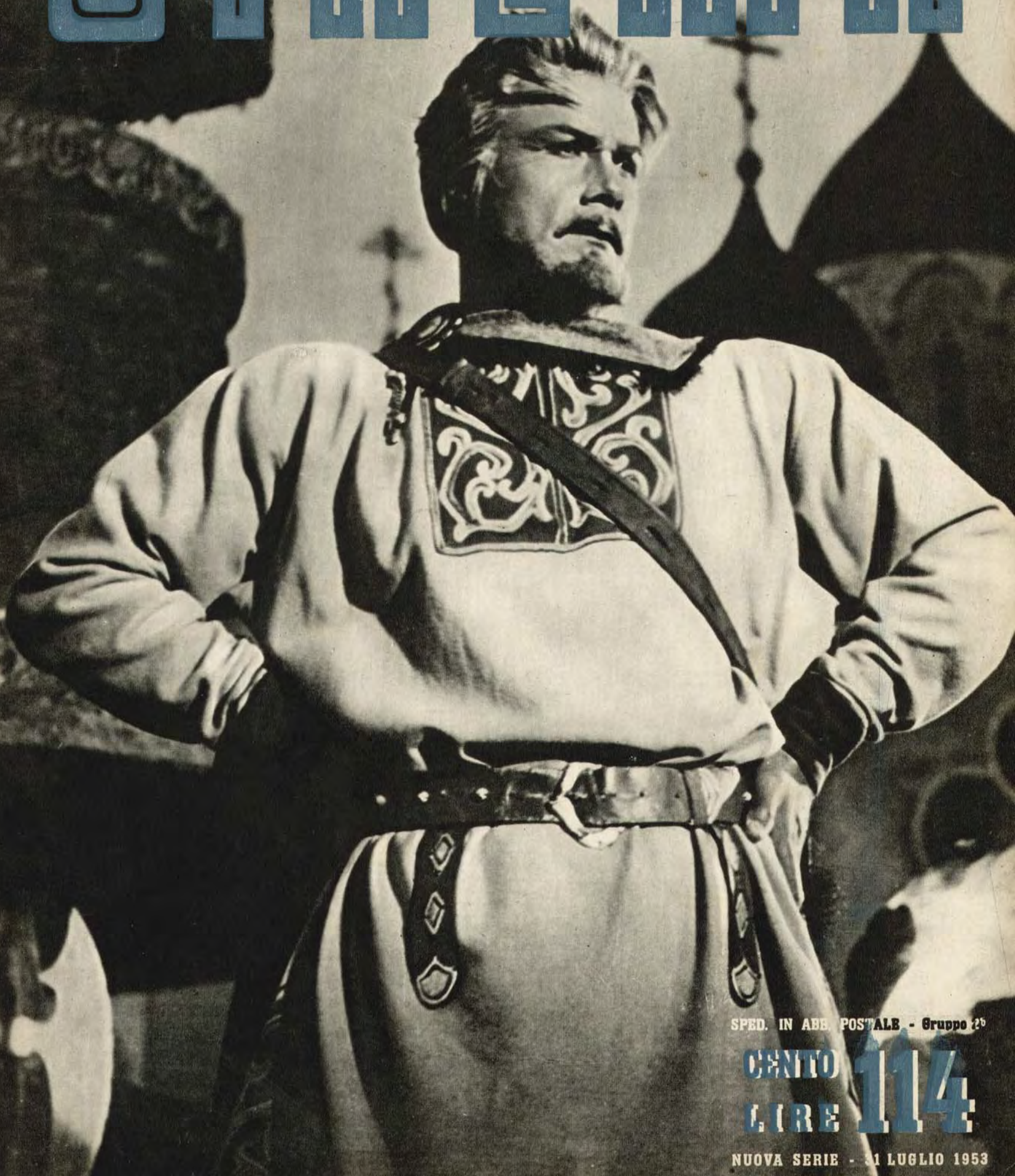


CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2^b

CENTO
LIRE **114**

NUOVA SERIE - 31 LUGLIO 1953

FILM PER RAGAZZI A VENEZIA

I FILM che le sette Nazioni partecipanti, Canada, Danimarca, Gran Bretagna, Svizzera, Stati Uniti d'America e Italia hanno iscritto al Festival, avventurosi, allegri, sentimentali e fiabeschi dimostrano i grandi passi avanti che la produzione di questo tipo di film ha fatto in questi ultimi tempi. Malgrado l'esito non sempre felice di questa produzione, che non ha saputo finora in molti paesi interessare la grande distribuzione commerciale cinematografica, è necessario promuovere giornate di studio e congressi, insistendo sulla necessità morale di risolvere il problema dei ragazzi al cinema.

Si tratta di trovare la formula del film ricreativo che senza cadere nel puerile sia costruito su soggetti che divertano e piacciono ai ragazzi. Con questo scopo il regolamento del Festival è stato modificato prevedendo soltanto categorie di film ricreativi divisi per gruppi di età e tenendo separati i film culturali informativi e di insegnamento che possono servire piuttosto di guida e di indicazione per il pubblico specializzato degli educatori ed insegnanti.

Tra i film che sono stati iscritti il Canada ha anche quest'anno un suo interessante gruppo: *Winter in Canada* (Inverno al Canada) di Guy L. Côté, che illustra l'allegria vita sportiva dei ragazzi canadesi fra le nevi e i ghiacci del loro paese; *Les bouts d'chou* (I più piccini), grazioso e delicato quadro di bimbi che con un paio di forbici, un po' di carta, un po' di colla, esercitano la loro fantasia a fabbricare streghe con gatti neri, angeli e pupazzi usciti dalla loro fervida immaginazione; *Peter Meets a Potter* (Pietro incontra un vasaio) che racconta una storia ed insegna un'arte: Pietro vuol regalare alla mamma un vaso a va-

dal vasaio per sceglierlo, e così ne segue la fabbricazione dall'argilla al bel vaso finito.

La Danimarca presenta tre film fra i quali *Goddag Born* (Buongiorno, bambini), breve e divertente racconto dei primi mesi di vita del bambino.

La Germania, che da anni si interessa alla produzione dei film per ragazzi, presenta *Das Wunderfenster* (La finestra delle meraviglie) di Hubert Schonger e Gerda Otto, due specialisti; è un film che rientra nel mondo della fiaba vera e propria per i più piccoli, e *Zwerg Nase* (Nano Nasone), diretto dagli stessi registi, è anch'esso una fiaba con streghe e fate buone e fate cattive.

La Gran Bretagna che si sa ha una produzione sovvenzionata di film per ragazzi, ne presenta tre in cui sono protagonisti dei cani, ed altri film avventurosi. *Juno Helps Out* (Juno, cane servizievole) di William Hamond è una storia in un mondo soltanto di bimbi. C'è una mamma malata e i bambini che fanno tutte le faccende di casa aiutati dal loro fido Juno, il grande cane danese che capisce tutto. *To the Rescue* (Il campione rapito) è un'altra storia in cui è eroe e protagonista una bellissima barboncina. *Johnny on the Run* (Johnny scappa) di Lewis Gilbert, rientra nella categoria dell'avventuroso. E' la storia di un ragazzo polacco che vive a Edimburgo con una zia che lo maltratta e decide di fuggire in Polonia. La sua inesperienza e innocenza lo fanno cadere nelle mani di due ladri con i quali partecipa ad un furto. La polizia li insegue, Johnny si rifugia in un villaggio di ragazzi e dopo varie vicende ritroverà finalmente l'amore e l'ospitalità di una famiglia.

Mardi and the Monkey (Mardi e la scim-

mia) di Hay Mander, racconta la storia del piccolo Mardi che vive a Giava ed ha una scimmietta che gli combina un sacco di guai. *Bouncer Breaks Up* (Il cucciolo indavolato) è la storia di un cucciolo fatato che esce dalle figure di un vecchio album di famiglia.

Gli Stati Uniti d'America presentano un gruppo di film di tipo istruttivo ed educativo, con qualche film sportivo ed il lungometraggio ricreativo *The Ugly Duckling* (Il brutto anatroccolo), preso dal famoso racconto di Christian Andersen, e un interessante racconto istruttivo, *Man Learns to Farm* (L'uomo impara a coltivare la terra) di Don Towsley, che narra, diverte ed insegna cominciando dal primo uomo che raccoglie erbe selvatiche e poi le semina, impara a dissodare la terra e ad irrigare; poi scambia i primi prodotti della terra ed infine con l'aiuto delle macchine agricole giunge agli immensi raccolti del giorno d'oggi.

La Svizzera presenta *Heidi* diretto da Luigi Comencini, una storia per i ragazzi più grandi, soprattutto per le bambine; Heidi è una bambina che trasportata dalla baita solitaria dove vive con un vecchio nonno fra i fiori alpini, torrenti ed animali selvatici, viene a Francoforte per studiare, ma non riesce ad ambientarsi, si sente imprigionata nelle mura delle città e non sarà felice se non quando ritorna alla libertà delle vette nevose, del grande cielo aperto e riabbraccia l'adorato nonno.

L'Italia infine presenta *Croce senza nome* di Tullio Covaz, commovente storia di una bimba, figlia di un ufficiale tedesco caduto in Italia, che viene alla ricerca della tomba del padre e con l'aiuto di un gruppo di ragazzi italiani, riesce dopo varie vicende a rintracciare la sepoltura del padre.

Una scena di *Heidi* (Son tornata per te) di Luigi Comencini (a sinistra), ed una di *Johnny on the Run*, film inglese per ragazzi (a destra).



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 114

Anno VI - 31
Luglio 1953

Questo numero contiene:

Film per ragazzi a Venezia . . . Seconda di copertina

GIUSEPPE SIBILLA

Crisi e no 29

RENATO GIANI

Il cronista dei "nostri tempi" 31

GIAN CARLO CRESPI

Venezia: La selezione italiana 34

MARIO VERDONE

*Trent'anni di cinema muto francese
sugli schermi veneziani* 38

Paginone: Stati Uniti, Russia

e Giappone a Venezia 40

GIULIO CESARE CASTELLO

*Il documentario a Venezia è uno
spettacolo popolare* 42

CARL VINCENT

*Dalla beffa dei "Pionieri"
alle patate di Mary Pickford* 47

FRANCO DORIGO

Il cinema non ha ancora scoperto Venezia 50

MASSIMO SCAGLIONE

Galleria: Susan Hayward 52

VICE

Film di questi giorni 54

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 56

Formato ridotto: Lettere

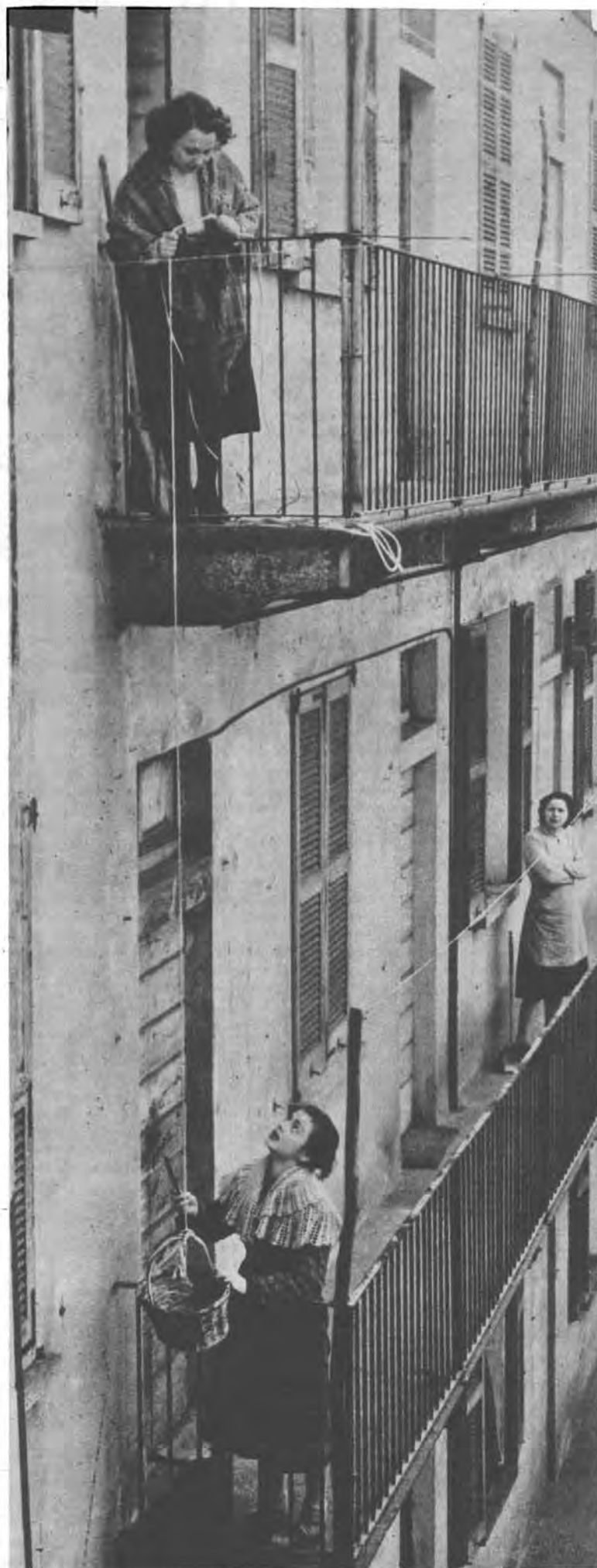
Circoli del Cinema Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: 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: S. Stolyarov in "Sadko" di Grigori Roeslial



Un'inquadratura del film *Napoletani* a Milano di Eduardo De Filippo.

ITALIA

La XIV Mostra...

...Internazionale d'Arte Cinematografica, annunciata fin dallo scorso gennaio dalla Biennale veneziana, avrà luogo al Lido di Venezia dal 20 agosto al 4 settembre: è ormai a buon punto la sua organizzazione, compiuta sulla base dei nuovi regolamenti delle varie manifestazioni.

Il regolamento...

...di quest'anno, dopo le modifiche approvate dalla Sottocommissione della Biennale per la Mostra del Cinema, è stato evidentemente concepito soprattutto in funzione di due esigenze essenziali: riduzione della durata della Mostra stessa e severa selezione delle opere dal punto di vista qualitativo, in modo però di non compromettere la completezza del panorama della produzione cinematografica mondiale. Così, mentre la Mostra durerà soltanto sedici giorni, il Comitato di esperti avrà il compito di rifiutare quei film che non appaiano degni di figurare in una Mostra d'arte e di invitare le opere meritevoli, come una vera e propria



CINEMA GIRA

commissione di accettazione. Inoltre, i paesi che producono meno di 50 film all'anno potranno inviare extra quota, anche due o tre film, anziché uno, purché questi film siano di tale interesse artistico da farli ritenere degni di entrare in concorso.

I film fuori concorso...

...non potranno essere ammessi alla Mostra, allo scopo di evitare la presenza, nella manifestazione, di film di qualità discutibile: sono previste tuttavia partecipazioni straordinarie — al di fuori della competizione vera e propria — che rivestano un particolare interesse per il pubblico, prescindendo dalle loro doti artistiche, come le eventuali proiezioni a scopo dimostrativo riservate ai vari sistemi di schermo panoramico, dal Cinemascope al Cinerama, che avranno — è evidente — un interesse essenzialmente tecnico.

Alla sua quarta edizione...

...è quest'anno la Mostra del Film scientifico e del Documentario d'arte, la cui nuova denominazione sarà « Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio »: essa infatti comprenderà tutte le forme possibili di cinematografia documentaristica e a metraggio limitato, compreso il formato ridotto. Fra le sezioni previste dalla suddivisione in categorie del nuovo regolamento, è interessante quella del cortometraggio a soggetto, cui finora non si era data l'importanza che in certi casi tale classificazione merita. La Mostra dura 9 giorni: dall'11 al 19 agosto (mentre l'anno scorso durò 12 giorni). Le nazioni partecipanti sono 28, e cioè: Australia, Austria, Belgio, Bolivia, Canada, Ceylon, Costa Rica, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Honduras, India, Italia, Jugoslavia, Malacca, Marocco,

Norvegia, Nuova Zelanda, Olanda, Perù, Portorico, Unione del Sud Africa, Svezia, Svizzera, Stati Uniti d'America, con la speciale partecipazione dell'UNESCO.

In due grandi gruppi...

...è suddivisa la produzione che partecipa al V Festival Internazionale del Film per ragazzi: il primo, comprendente a sua volta tre categorie a seconda delle varie età, fra i sette e i quindici anni, riguarda i film a carattere ricreativo adattati per la presentazione in locali pubblici; il secondo invece raccoglie tutti i film culturali-informativi ed espressamente concepiti a scopo didattico, le cui proiezioni possono essere riservate a un pubblico specializzato di educatori e pedagoghi. I film di divertimento — sia cortometraggi che lungometraggi — devono essere presentati in edizione

doppiata o con sottotitoli in lingua italiana, oppure prevedere la lettura di un commento esplicativo. Sono in palio i seguenti premi: un Primo Gran Premio assoluto per il miglior film (di qualsiasi metraggio); un premio per la migliore selezione nazionale; un premio per il miglior film ricreativo a lungometraggio ed uno per il miglior cortometraggio per ciascuna categoria; un premio per il miglior film di carattere culturale-informativo ed uno per il miglior film di insegnamento. Anche il Festival del Film per ragazzi si svolge fra l'11 e il 19 agosto.

Un'enciclopedia del Cinema...

...verrà pubblicata dalla Direzione della Mostra di Venezia: essa verrà redatta in cinque edizioni, italiana, francese, inglese, spagnola e tedesca, e vi collaboreranno tecnici, storici, teorici e studiosi di tutto il mondo. Si prevede che la redazione di tale Enciclopedia durerà alcuni anni, ma si annuncia fin d'ora la pubblicazione — entro il mese di agosto — di uno "specimen" illustrativo sui criteri che informeranno l'opera, con quattro voci tratta-

Tre momenti dei film della selezione francese a Venezia (in alto): da *Le bon Dieu sans confession* di Claude Autant-Lara, (sotto, a sinistra): da *Les Orgueilleux* con Michèle Morgan e (sotto, a destra): *Simone Signoret* nella nuova versione di *Thérèse Raquin*, diretta da Marcel Carné





te a scopo esemplificativo e l'elenco dei principali collaboratori.

La collezione dei « Quaderni »...

...della Mostra di Venezia, che comprende già « Il Film nel dopoguerra », « Carné - Vidor - Garbo », « Il neorealismo italiano », « La moda e al costume nel film », « La musica nel film », « Le belle arti e il film », « Le film pour enfants », « Duemila film a Venezia » e « Venti anni di cinema a Venezia », si arricchirà quest'anno di un nuovo volume, nel quale verranno esaminati i rapporti fra cinema e televisione, sia dal punto di vista tecnico sia riguardo alle future possibilità nei confronti della produzione e dell'esercizio cinematografico.

I film italiani...

...che dovranno partecipare alla Mostra sono: I vitelloni di Fellini, Anni facili di Zampa, Napoletani a Milano di Eduardo De Filippo, e I vinti (ex I nostri figli) di Antonioni.

FRANCIA

I film francesi...

...che verranno presentati a Venezia saranno i seguenti: Thérèse Raquin di Carné e Le bon dieu sans confession di Autant-Lara. Nell'ultimo momento è stato aggiunto Les Orgueilleux.

La « Cinémathèque Française »...

...su espresso invito della Mostra di Venezia sta organizzando una grande Retrospectiva del cinema francese. Tale manifestazione che si inquadra nella già ricca serie di "personali" e "retrospective" che sono ormai una tradizione della Mostra veneziana (si ricordino in particolare quelle dedicate a Dreyer, Renoir, Pierre e Jacques Prevert e Alexandrov nel 1947; quelle su Feider, Stroheim e Ivens del 1948; quelle su Vidor, Carné e la Garbo nel 1950 e quella del cinema italiano dell'anno scorso) comprenderà film dei fratelli Lumière, di Pathé, Gaumont, Méliès, fino all'avanguar-

dia e ai film di Feuillade, Dulac, Feyder, Epstein, L'Herbier e Abel Gance: di quest'ultimo in particolare verrà proiettato il Napoléon, di cui alcune scene — concepite per uno schermo triplice — saranno presentate sullo schermo panoramico. La Retrospectiva si annuncia come una delle più complete rassegne storiche mai presentate ad un pubblico internazionale.

Una vivace polemica...

...è stata causata dall'invio a Venezia del film di Autant-Lara. Come è noto, questi, che aveva precedentemente dichiarato di non desiderare che il suo film Le bon dieu sans confession fosse sottoposto alla Commissione di selezione veneziana, insieme all'autore dei dialoghi Ghislaine Auboin ha inviato al produttore Bercholz una lettera in cui è detto fra l'altro: « Speriamo che vorrete riconoscere che se avete certi diritti materiali sull'opera, i diritti morali restano appannaggio esclusivo dell'autore e del regista... Speriamo quindi che rinuncerete ad imporci una prova alla quale intendiamo fermamente sottrarci ».

Nella spiacevole polemica è intervenuto anche Paul Vialar, autore del romanzo da cui il film è stato tratto, il quale riconoscendo che dal punto di vista giuridico solo il produttore è autorizzato a decidere se deve o meno presentare il film ad una determinata manifestazione internazionale, ha dichiarato di essere in genere favorevole alla presentazione di tutti i film di alta qualità a tutti i festival: il Vialar, sia come membro della giuria del Festival di Cannes, sia come Presidente della Société des Gens de Lettres, è infatti contrario a tutte le polemiche del genere. Non è stato ancora reso noto il parere in proposito dell'Associazione degli Autori di Film, a causa dell'assenza del suo Presidente Jean Delannoy, il quale dal suo canto — almeno secondo "Combat" — si troverebbe in una posizione difficile, avendo a suo tempo permesso al suo produttore di presentare a Venezia il suo film Garçon sauva-

ge. Carlo Rim, Vice Presidente dell'Associazione ha tuttavia dichiarato che « se il diritto morale è innegabile... esso non può essere difeso da un solo autore, trattandosi di un'opera di collaborazione: non essendo Autant-Lara autore completo ed unico del film, egli si pone con il suo veto in una posizione difficile ». E' comunque assodato, che nonostante tutto, il produttore è sempre deciso, per assicurare al suo film una buona carriera commerciale, a presentare Le bon dieu sans confession ad una competizione di importanza internazionale come quella di Venezia.

Louise Ulrich in Vergiss die Liebenicht (in alto) e Dieter Borsche e Renate Mannhardt in Die grosse Versuchung (sotto), due film tedeschi.



In un articolo...

...apparso tempo fa su « Le Film Français », il Direttore della Mostra di Venezia, Antonio Petrucci, ha sostenuto la necessità di selezionare con la massima severità i film che si ammettono ai Festival internazionali. Egli scrive fra l'altro: « Fra i luoghi comuni del bagaglio di ogni produttore c'è quello secondo cui i film premiati ai festival non hanno successo commerciale. Come tutti i luoghi comuni anche questo è basato sull'approssimazione se non sulla deformazione interessata della verità: basta infatti consultare la lista dei film premiati a Cannes e a Venezia durante questi ultimi anni, fino a Jeux interdits di Clément, per rendersi conto dell'importanza mondiale del successo dei film premiati ».

Il Festival « di prestigio »...

...è stato definito quello veneziano, insieme a quello di Cannes, dal Sindacato Francese dei Produttori ed Esportatori, in un commento pubblicato recentemente da « Le Film Français » in cui si afferma che il cinema francese ha tutto da guadagnare partecipando alle manifestazioni riconosciute dalla Federazione Internazionale. Una differenziazione fra i vari festival viene compiuta dall'articolista, che reputa quello di Berlino « il festival della presenza occidentale », Locarno « quello della buona intesa », Cannes « dell'eleganza », mentre Venezia « rappresenta la tradizione ».

I cortometraggi...

...selezionati per la Mostra di Venezia sono i seguenti: Monsieur et Madame Curie, Cables Hertzjens, Aux frontières de l'homme, Le méfier de danseur, La route des épices, La conquête de la montagne, L'homme et la bête, Le goudron, Chercheurs d'eau, Ecoliers d'hier et d'au-



(Dall'alto in basso): Un'inquadratura del film brasiliano *Sinha Moça*, una del film jugoslavo *Jara Gospoda* e una dello svedese *Kvinnors Vantan*.



jourd'hui, Ma Jeannette et mes copains, Le poignard, Mina de Vanghel, Le praticien devant l'actualité rhumatologique, Le margueur automatique. Una lista supplementare di film è stata inoltre fornita alla Direzione della Mostra dal Centro Nazionale della Cinematografia francese: A' nous deux, Paris!, Le test du village, Equilibre, Le petit monde des étangs, Gustave Doré, Paysage insolite, La nuit de Pâques.

GERMANIA OCC.

Un'apposita commissione...

...composta da membri del Governo e dell'Industria ha prescelto i film che dovranno partecipare al Festival di Venezia. L'elenco comprende due lungometraggi: Die Grosse Versuchung (« La grande tentazione ») di Rolf Hansen e Vergiss die Liebenicht (« Non dimenticare l'amore ») di Paul Verhoeven; un film culturale: Ein Traum in Tusche (« Un sogno all'inchiostro di Cina ») di Rolf Engler; un documentario: Fliegende Untertassen (« Piatti volanti ») della Filmaufbau Göttingen; e un film per ragazzi: Das Wunderfenster (« La finestra meravigliosa ») della Schongerfilm. La Commissione paritetica per la selezione della produzione cinematografica da inviare a Venezia si è riunita a Remagen.

U.R.S.S.

La partecipazione...

...del cinema sovietico alla Mostra di Venezia con i film Sadko di Alexandre Ptuscho, Rimski Korsakov di Grigori Roscial e Il ritorno di Vasilij Bortnikov di Pudovkin, conferisce quest'anno alla Mostra quella più ampia impronta d'internazionalità e quel maggior prestigio ed interesse che negli ultimi anni era appunto mancato per l'assenza del cinema sovietico.

GIAPPONE

La cinematografia giapponese...

...sarà presente a Venezia con il film Ugetsu Monogatari, di Kenji Mizoguchi e con la recente realizzazione di Von Sternberg The Saga

of Anathan, girato in Giappone con tecnici ed interpreti giapponesi.

POLONIA

Viene comunicato...

...che l'industria cinematografica di stato polacca parteciperà alla Mostra veneziana con il film La giovinezza di Chopin di Alexander Ford.

GRAN BRETAGNA

Un solo film a soggetto...

...verrà presentato a Venezia: Moulin Rouge di Huston, oltre a vari documentari e film per ragazzi.

U. S. A.

I rapporti...

...fra la stampa americana e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia sono stati ufficialmente affidati alle cure dell'I.F.E. (« Italian Film Export »): tale organizzazione, di cui un rappresentante verrà inviato a Venezia, assicurerà una più ampia distribuzione negli Stati Uniti del materiale informativo e di propaganda sullo svolgersi delle manifestazioni e in genere su tutta l'attività della Mostra.

La rappresentanza americana...

...alla Mostra di Venezia è costituita da: Roman Holiday di William Wyler, Little Fugitive di Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin, The Fourposter di Irving Reis, Pickup on South Street di Samuel Fuller, The Bad and the Beautiful di Vincent Minelli.

Il « Cinémascope »...

...farà la sua prima apparizione in Italia (la seconda in Europa, dopo quella di Parigi, avvenuta recentemente) al Palazzo del Cinema di Venezia, al termine delle proiezioni della Mostra vera e propria. Lo ha annunciato il Presidente della 20th Century-Fox, Spyros Skouras, il quale ha anche comunicato alla stampa che la sua Casa non produrrà più film a schermo normale, bensì soltanto a schermo panoramico. Le proiezioni dimostrative del « Cinémascope » (che come è noto è opera di uno studioso francese, Henry Chrétien) consisteranno — pare — in un'antologia dei film che la Fox ha recentemente prodotto col nuovo sistema, da How to marry a millionaire a The Robe.

SPAGNA

Una grande « Settimana...

...cinematografica » sta organizzando a San Sebastiano — Madrid — il Sindacato dello Spettacolo, per presentare i film più importanti programmati durante la Mostra di Venezia, fra cui naturalmente i premiati. La manifestazione avrà luogo nella prima quindicina di settembre.

A Venezia...

...il cinema spagnolo sarà rappresentato da La guerra de Dios di Rafael Gil.

CECOSLOVACCHIA

Il cinema cecoslovacco...

...sarà anch'esso presente a Venezia con Tajemství Krve (Il segreto del sangue) di Martin Fric, film biografico sul medico ceco Jansky, scopritore delle categorie del sangue.

NUOVA SERIE

31 LUGLIO

1953

CINEMA

114

CRISI E NO

SI STANNO spendendo fiumi di inchiostro su questa benedetta "crisi" nella quale sembra che il cinema italiano sia andato ad impigliarsi. Non è ormai più possibile sfogliare le pagine di una rivista specializzata senza trovare puntualmente un articolo sull'argomento, ed è naturale che anche in questo caso non si sia persa l'occasione per rinfocolare, a base di colpi bassi più o meno andati a segno, i contrasti, ed ingrossare le fratture che costellano il disorde campo della cosiddetta "cultura cinematografica". Che è un campo, noto per inciso, nel quale forse più che in qualsiasi altro si va spesso avanti a base di dispettucci, di false accuse lanciate e poi non confermate, di irrisioni reciproche fatte a denti stretti e incapaci di nascondere certi intimi livori.

Certo, sembra che almeno su di un punto si possa essere d'accordo, e cioè nella constatazione dell'effettivo, pauroso regresso che il nostro cinema ha segnato negli ultimi tempi. Se poi questo veramente sia il segno di una crisi, è cosa da vedersi con molta cautela. In ogni caso, certi tentativi di minimizzazione sono destinati a restare inefficienti, costituiscono tutt'al più un'ottima patente di benemerita per alcuni scrupolosi funzionari o per altri volenterosi galoppini. Resta il fatto che, poiché anche critici e uomini di cinema di indubitabile collocazione "ufficiale" — se non senz'altro ufficiale — si sono accorti che qualcosa è cambiato ed hanno apertamente dichiarato le loro apprensioni (ad es. il Vasile, sulle pagine di questa stessa rivista; il Rondi, a conclusione del suo "servizio" da Cannes ne « La Fiera Letteraria » ed in seguito nel corso di un pubblico dibattito), i suddetti funzionari e galoppini dovrebbero indursi a considerare che è lecito soltanto fino ad un certo punto chiudere gli occhi di fronte alla realtà, se non si vogliono spingere lettori ed ascoltatori a qualche legittimo dubbio sulla serenità delle proprie affermazioni.

Però, come è naturale, le difficoltà incominciano dopo che le constatazioni sono finite. Vale a dire che, considerato come quest'anno ai titoli che hanno celebrato il cinema italiano negli anni trascorsi si possano contrapporre in tutto e per tutto quelli di *Stazione Termini* e di *La provinciale* bisogna poi cercare di capire come mai certi registi abbiano potuto finire nelle disastrose scivolate che sappiamo. E allora da un lato si insiste sulla sempre più profonda influenza della vita politica sull'attività cinematografica, sulle idiozie (che son molte) della censura, su certi ufficiali ed "ottimi-

stici" colpetti sulle spalle dei nostri registi, e via discorrendo; e si conclude che la crisi non è negli uomini, ma nelle istituzioni. Che è una conclusione la quale, per volere ad ogni costo "storicizzare", finisce che storicizza troppo: perché chi fa il film è pur sempre una persona diversa dai burocrati della censura, e perché per certi è veramente molto comodo nascondere la propria mediocrità dietro la maschera delle vessazioni e dei "suggerimenti confidenziali". Se è vero che attorno al cinema esistono e prosperino gli interessi politici, che la censura sia inefficiente, che i consigli all'orecchio stiano assumendo i caratteri e le proporzioni di una immorale censura preventiva, tutto questo non vale però a giustificare completamente la situazione attuale. E chi fa l'esempio di Hollywood, lo fa a sproposito e sbaglia due volte: prima, perché le proporzioni dei vari "tabù" esistenti da noi ed oltre Oceano non sono lontanamente paragonabili (vedere l'esempio di Chaplin; oppure considerare la "calata" dei registi americani in Italia, e in genere in Europa, che non è stata suggerita proprio soltanto da motivi di ordine economico), e poi perché non si può dimenticare che, bavgli o meno, i registi americani, quando avevano qualcosa di importante da dire, l'hanno detto, in barba a tutte le proibizioni.

Intanto: non è presto per azzardare certe apocalittiche lamentazioni? Ancora un anno fa, i nostri migliori registi han dato qualche opera di indiscutibile valore, *Bellissima* ad esempio, o *Due soldi di speranza*. Erano molto diverse le condizioni "esterne" di lavoro, un anno fa? Può anche darsi. Ad ogni modo conviene aspettare almeno un altro po' di tempo, per vedere se oggi siano effettivamente divenute tali da impedire ogni impegno veramente serio. Perché insomma, tra chi parla di involuzione e chi invece di evoluzione, fra chi esalta l'opera di Andreotti e gli attribuisce — poca cosa — la gran parte delle conquiste del cinema italiano negli ultimi anni (1), e chi non perde occasione per accusare quelle che sogliono essere definite le "sfere dirigenti", potrebbe anche darsi che né l'uno né l'altro avesse ragione. C'è stato ultimamente, proprio sul tema "evoluzione o involuzione", un dotto dibattito tra i grossi calibri della critica, e certo può parere pretenzioso voler aggiungere qualcosa in proposito; ma tant'è, val la pena di tentare.

Mi pare in sostanza che il dibattito non sempre sia stato bene impostato, o quanto

meno che in esso non si siano sempre messe in luce tutte le cause dell'attuale momento di arresto. E' vero che un artista, appunto perché lavora in un determinato tempo ed in determinate condizioni e, insomma, in una determinata società, non può non avvertirne, in bene e in male, la presenza; nel nostro caso, quella diffidenza gabbellata per senso di responsabilità che è largamente nutrita nei confronti di alcuni uomini e di una ben nota tendenza tematica del nostro cinema migliore. Ma dire che *tutta* la colpa della "impasse" sia da attribuire a queste innegabili compressioni, è fuori di ogni proporzione, perché significa, praticamente, annullare il valore della personalità dell'autore, farne una specie di pupazzo costantemente determinato dalle circostanze. Senza contare che, se i registi, come è frequente leggere, « spiegano le vele al vento della fortuna politica », la colpa è anche loro, che, da uomini di poca fede, alle prime difficoltà cedono e abbassano le armi.

Ma la polemica, si diceva, è male impostata in termini così drastici. E' assai probabile che il nostro cinema non stia, per il momento, né evolvendosi né involvendosi, anche se la sua situazione può in buona parte ritenersi causata da forze contrastanti che lo spingono nell'una e nell'altra direzione. Tutto il problema è, praticamente, nei segni di stanchezza che sembrano cominciare a venire dalla tendenza neorealista. Poiché essa rappresenta da anni, ormai, l'unica e autentica forza artistica della nostra cinematografia, era prevedibile che dei mutamenti all'interno di essa venissero a riguardare tutto quanto il complesso della produzione di un qualche interesse. Non mi pare però che questi mutamenti, questa stanchezza abbiano origine unicamente in certe innegabili manifestazioni di illibertà. Senza dubbio il cinema italiano ha incominciato ad attingere cospicui risultati artistici soltanto dopo che si è incamminato su un binario a carattere nettamente nazionale-popolare (e non è davvero il caso di dare agli aggettivi dei significati polemici che non hanno: il popolo italiano si compone di quarantotto milioni di persone), a tendenza realista. Ma bisogna anche vedere come e perché questo è avvenuto. È allettante e facile fare ricorso alle condizioni ambientali nelle quali il nostro nuovo cinema si è sviluppato, per scoprirne le ragioni, e parlare della libertà ritrovata, della democrazia, della resistenza: tutte belle cose, e che indubbiamente hanno avuto la loro influenza. Ma occorre considerare che



il realismo non è un qualche cosa che si respira nell'aria, e che improvvisamente investe e trasforma chi, putacaso, non ne ha mai sentito parlare: da oggi a domani, Carmine Gallone non diventa un regista realista. Il realismo è un atteggiamento spirituale, come tale strettamente individuale: è uno stile. Si è rilevata tante volte la assurdità estetica contenuta nell'espressione "scuola realista" (e l'appunto vale, natu-

ralmente per le "scuole" di qualsiasi genere): raggruppare autori diversi sotto la generica etichetta di una scuola può essere utile sotto vari aspetti, quello didattico ad esempio oppure quello mnemonico, o della individuazione di certi dati esteriori che essi possono avere in comune. Ma è chiaro che ogni artista — quando è tale — ha una personalità propria, per cui si distingue da qualunque altro, fosse pure il più vicino ai suoi modi espressivi. Il realismo perciò — quando è arte, che è poi l'unico caso interessante — è espressione di una personalità singola. Non esiste né può esistere una generica etichetta realistica, sotto la quale sia possibile contrabbandare qualsiasi merce, magari anche di scarto. Se il realismo ha dato delle opere d'arte, non è stato certo per delle intrinseche possibilità in esso esistenti, possibilità che esso non possiede, potenzialmente, in misura superiore a quella di qualsiasi altra tendenza (ammesso che, dopo quanto si è detto, a questo termine si possa dare un valore che non sia soltanto esteriormente indicativo), ma perché gli autori erano degli artisti.

Esistono insomma dei registi che, per formazione culturale e soprattutto per intima disposizione, hanno la possibilità di realizzare nel massimo grado le loro capacità creative soltanto ove sia loro concesso di esprimersi attraverso uno stile realistico (che è poi il "loro" stile, diverso per ciascuno di essi: ed ogni artista, ovviamente, non può esprimersi compiutamente che se-

condo il proprio stile: il realismo è perciò una questione di uomini, e non di sole circostanze). E ne esistono accanto ad essi degli altri che, al contrario, hanno imboccato la via del realismo soltanto a seguito di sollecitazioni esteriori, che, casualmente, potevano anche costituire sufficiente fonte di ispirazione; quelle che si nominavano: libertà ritrovata, resistenza, ecc. Per costoro — e non c'è da temere di comprendere nel loro novero anche qualche nome illustre — il realismo non è mai divenuto uno stile, essi non l'hanno mai sentito come parte di se stessi, come elemento condizionante le proprie possibilità espressive. Per essi veramente il realismo è germogliato dall'ambiente, dalle circostanze.

Ora mi pare, se le cose stanno così, che l'attuale regresso non dovrebbe, almeno sotto un certo aspetto, apparire poi troppo inspiegabile né troppo grave. È successo che quell'ambiente e quelle circostanze sono mutati (e senza colpa o merito di nessuno: la storia fa la sua strada), cosicché, se le possibilità di creare opere realistiche sono rimaste intatte per coloro per i quali il realismo rappresenta il mondo stesso che si muove, si agita nel loro spirito e mira a manifestarsi concretamente nelle opere, per gli altri la situazione s'è poco alla volta venuta aggravando, ed oggi s'è fatta disperata. E li vedi alla ricerca di una strada nuova, essendosi esaurite le esteriori spinte verso il realismo. Non parlerei quindi di evoluzione e di involuzione, ma più semplicemente di assestamento. Terminata una fase, se ne deve iniziare un'altra. Certo, questo non avverrà senza qualche scossone, senza il crollo di qualche "idolo" troppo frettolosamente innalzato sul piedistallo di una gloria fasulla. Ma anche in questo, nulla di strano. Si sa che è piuttosto facile, nel mondo del cinema, e col concorso di certa critica accomodante, acquistarsi un inflazionatissimo titolo di "poeta". Si tratterà, tutt'al più, di un salutare ritorno al senso delle proporzioni.

Non piangiamo perciò sulla morte del realismo, né prendiamo in considerazione chi, supponendolo agonizzante, crede già di poterne scrivere l'epigrafe (e non sa nascondere la soddisfazione). Il realismo resterà, almeno fino a quando continueranno a lavorare quei registi per i quali esso rappresenta un naturale modo di espressione; e almeno fino a quando non verrà loro imposto con la forza di rinunciare ad esprimersi liberamente, da parte di qualche personalità cui certe verità potrebbero dar fastidio. Anche se resta assodato che, proprio in quest'ultimo senso, c'è nel mondo del cinema del gran marcio, che bisognerà spazzar via con azione congiunta di legislatori onesti, di uomini di cinema coraggiosi e di critica responsabile. Ed è sotto questo aspetto che — fino a quando non sconfina in immotivate illazioni — va riconosciuta la più grande importanza e concesso il massimo rispetto a tutta l'attività che la stampa specializzata viene svolgendo per portare in superficie certe viscide macchinazioni sotterranee, certi ingiustificabili "verboten" che colpiscono persone onestamente e seriamente interessate alla vita ed alla sorte del miglior cinema italiano.

GIUSEPPE SIBILLA



Ancora un anno fa il cinema italiano aveva prodotto opere d'indiscutibile valore, come *Due soldi di speranza* (foto sopra) poi s'è dovuto accontentare di *La provinciale* (sotto) o *Stazione Termini*.

IL CRONISTA DEI "NOSTRI TEMPI"

HO L'IMPRESSIONE che il nuovo film di Blasetti contenga maggior midollo del suo precedente. Non voglio dire de *La fiammata*, modesto incidente sulla strada del regista; ma di *Altri tempi*, che è un punto d'arrivo per la dimostrazione d'una certa ricchezza di temi e di contenuto della nostra letteratura passata. La trovata della bancarella forse non era nemmeno la cosa migliore, come tessuto connettivo del film, offriva però un avvio comodo. Al quale ora Blasetti rinuncia, preferendo cercare negli aspetti della cronaca o dei suoni le diverse analogie utili. Per esempio, da come mi diceva sere fa, passare da un movimento di ballo, di danza, al passo dell'oca, da una sonorità di clacson a un fischio di sirena, eccetera.

Né più né meno che la nota della lavandaia per Rossini, Blasetti fa cinema d'ogni testo possibile. Dategli una sceneggiatura, ne farà un film. E' per questo anzi che rinunciando al "soggetto scritto" della consuetudine, egli volendo dare un quadro il più esatto della società nella quale vive, si orienta verso la narrativa: vecchiotta, ottocentesca col primo zibaldone, attuale, contemporanea con quest'altro messo in cantiere dalla Cines. Gli zibaldoni, dirò, si seguono (la Cines ne sta preparando un terzo, *"Cent'anni d'amore"* che dirigerà De Felice) ma non si rassomigliano, salvo nella idea di partenza di fedeltà al costume,

che solo uno scrittore può rendere. Per rifarsi a Leopardi dal quale Blasetti parte, va detto che se la sua materia ormai resta precisata in un pur rischioso e difficile campo letterario, quasi a riconoscere allo scrittore i meriti che di solito il cinema gli ignora, o non gli attribuisce, le preoccupazioni di una resa artistica sono tutte sue: oneri e onori. È nota sufficientemente la parte polemica sostenuta dal regista intorno alla priorità nell'opera cinematografica: chi è l'autore? Blasetti parte dal testo, dal soggetto, dalla sceneggiatura. Diminuendo la propria misura, egli si dichiara un esecutore, un direttore, colui che coordina quanto soggettista e sceneggiatori gli hanno preparato, secondandone lo spirito, "aiutando" il testo a venir fuori dalle sue pastoie, dalla ganga delle parole, nel tradursi in immagini.

Anche se la responsabilità par diminuita — e anzi tanto di più, — è troppa modestia: il "mestiere" di Blasetti, e certa violenza di cattivo gusto (quel cattivo gusto che fa la forza, la solidità di grandi registi come Chaplin per esempio, e di altri; ma che può anche chiamarsi indifferenza), contano largamente nella realizzazione d'un film, specie quando volta per volta gli attacchi e i risvolti narrativi non hanno più rapporto col testo sceneggiato, con l'"autore" o inventore delle parole. Ma non potrebbe esserci anche una responsabilità artistica che è



poi tutta di Blasetti, e cioè uno "stile" suo che va al di là del mestiere?

Si trattava con lo Zibaldone n. 2 di arrivare a una seconda prova perché l'arco dei "tempi" fosse completato, e la biblioteca ottocentesca e moderna tutta presentata, passando dal patetico dei tempi passati, dal gusto "belle époque" alla cronaca di attualità o di una contemporaneità che abbraccia da "prima della guerra", come usa dirsi, al "dopoguerra", partendo però dal dopoguerra 1920, fino a oggi.

Blasetti voleva affermare anche la vitalità d'una vena narrativa italiana che ancora moltissimi italiani ignorano, ma che invece non ignorano i lettori stranieri. Dalla fine della guerra a oggi, non esiste fuor d'Italia grande collezione di narrativa o grande editore, che non abbiano in catalogo scrittori nostri: Alvaro, Levi, Moravia, Trecchi, Pratolini, Brancati, Milena Milani, Joppolo, Betti, Pirandello, Quarantotti-Gambini, Flajano, Caccioli, Marotta e così via. Scegliendo dalla produzione letteraria di costoro è nato *Tempi nostri*, una cronaca larga e capace, di quelle che a Blasetti piacciono e nelle quali egli si butta sbracciandosi largamente, nel tentativo soprattutto di non falsarne i caratteri, lo spirito. Varie commissioni di lettura formate da gente molto bene informata, come han diffuso i bollettini Cines, si son date a scegliere, leggere, selezionare. Il corpo centrale — ovvero i fatti — del film è nato così. Il resto, le analogie, gli attacchi, i rapporti di cementazione, i legami di puro ordine tecnico e dimostrativo, sono lavoro tutto posteriore e che trova giustificazioni sul piano della sceneggiatura e negli obblighi e necessità d'una produzione industriale.

(In alto): Blasetti mentre dirige la ripresa d'una scena di *Nostri tempi*. (Sotto): Daniele Delorme e Yves Montand in un'inquadratura dell'episodio «Mara» imperniato su un racconto di Pratolini.





(Sopra): Lea Padovani e Marcello Mastroianni in una scena dell'episodio *Il pupo* tratto da un racconto di Alberto Moravia. (Sotto): Altri tre piccoli interpreti del medesimo episodio.

tutti corposi e vitali, ma di stile diverso, aveva bisogno di situazioni-chiave, di casi-limite. È stato alla fine accolto un racconto di Patti, un altro di Campanile: questi, garbatissimi e leggerissimi sono l'avvio a un ispessimento della materia, alla cui struttura drammatica fa da controcena un fondo musicale davvero antologico. Nel 1920 si fischiettavano queste canzoni, pare di leggere nelle didascalie; nel 1940 era di moda invece questa cantante, e nel vivo della guerra si cantarellavano i motivi lanciati dai battaglioni, e così avanti, fino alle sambe e alle manie di Katherine Dunham.

Se il racconto di Campanile riguarda due fidanzati che si baciano a lungo a lungo e lui pensa che ecco il cappello gli sta cadendo, gli cade, e lei pensa che in quella posizione vicino a un cespuglio sicuramente la calza si smaglia; e quello di Patti riguarda due fidanzati che si giurano e spergiurano, e lui per amore per prova va a buttarsi sotto il treno, con Pratolini, con Marino Moretti, con Silvio d'Arzo, Marotta e Moravia, il tono muta, si passa dal patetico al drammatico senza finire mai nel commemorativo o nell'esornativo. La ambizione di Blasetti è di fare il più possibile "cronaca".

Cronaca in gran parte del dopoguerra; cronaca della miseria e della stanchezza, del rovesciamento di valori, delle difficoltà in cui tutti si sono trovati, e si trovano ancora. Il neorealismo di Blasetti, lo san tutti, non è una trovata momentanea, e il racconto di Moravia, "Il pupo", o quello di Pratolini intitolato "Mara", gli si prestano molto bene. "Scena all'aperto" cavato da un racconto di Marino Moretti, è più lirico, più tenero e anche malinconico. "Il pupo" (interpretato da Lea Padovani, che è in uno dei suoi momenti di maggiore richiesta, e da Marcello Mastroianni) è la storia di una famiglia dove i ragazzi arrivano uno dopo l'altro all'insaputa quasi. L'ultimo nato è proprio in più, e moglie e marito decidono di abbandonarlo da qualche parte. Ma ogni tentativo è inutile, e il finale del racconto volge alla bonarietà e all'ottimismo. "Mara" di Pratolini (che interpretano Daniele Delorme e Yves Mon-

Secondo mi diceva Blasetti, la "trovata" non era materia da trascurare; e lui, il regista, è piuttosto esigente.

Il punto di partenza "letterario" è dato da alcuni raccontini umoristici, da "moralità" quasi. Gli autori che si sarebbero prestati sono moltissimi: c'era prima di tutto A. G. Rossi con le sue "antinovelle" singolarmente corpose, il Campanile delle storielle brevissime, spesso risolte tutte in una battuta; Ercolino Patti dall'unghia pronta, ottimo "fustigatore dei costumi", c'era Steno, Marchesi e altri tutti bravi. Poi i "narratori" veri, un numero considerevole di scrittori che operano sempre su immagini reali anche se trasposte, cioè "scritte". La scelta fatta, una decina di racconti che precisano le varie epoche di un'era "nostra", non è però un giudizio di merito intorno agli scrittori, alla loro opera. Non si trattava di compilare una antologia, dove per diritti acquisiti, tutti dovrebbero figurare, perlomeno quelli che appaiono legati da un medesimo motivo o stile. Blasetti aveva bisogno di scrittori



tand) racconta una storia cortissima d'un maestrino e di una ragazzetta sul punto di pigliare la più brutta delle decisioni se vuol continuare a campare. La conclusione è anche qui cordiale, sorridente. Più malinconica invece nel racconto di Marino Moretti, "Scena all'aperto", storia 1920 della decadenza di due "signori" d'altri tempi (Elisa Cegani, Vittorio de Sica), che finiranno col fare le comparse in un film. È un ritrovarsi, e decidere di qua sui tempi avvenire.

Di rilievo drammatico il racconto di d'Arzo, un giovane pochissimo noto, morto da qualche tempo. Questo scrittore pubblicò anni fa da Vallecchi un singolare romanzo, "All'insegna del buon corsiero", e nei primi numeri di "Botteghe oscure" il racconto utilizzato dalla Cines: "Casa d'altri". La materia narrativa sarà una grossa sorpresa per tutti. Per Marotta invece la sorpresa sarà minore data la vasta notorietà dello scrittore, la diffusione dei suoi libri, dei suoi racconti. "Don Corradino" è nato dalla riunione di due storie napoletane; il personaggio — un conduttore d'autobus — è stato affidato alla bravura di De Sica. Si fanno molti nomi per la compagna di Don Corradino; nessuna decisione è stata praticamente presa. Il successo di Gina Lollobrigida nel "Processo di Frine" dovrebbe essere un invito — sia pure nel brevissimo arco d'una novella — a ricreare la coppia del successo.

Altri attori sono Dany Robin e François Perrier, poco conosciuti in Italia per quanto invece notissimi in Francia (il film è infatti una co-produzione italo-francese). Costoro sono gli interpreti del "Bacio" di Campanile. Alba Arnova e Andrea Checchi (che Blasetti utilizzò insieme nel precedente Zibaldone, per il racconto di De Marchi mi pare, "Una giornata d'amore"), saranno "Gli innamorati" del racconto di Patti. Guido Celano sarà il "regista" del racconto di Marino Moretti. Blasetti vorrebbe far di Celano una parodia il più possibile perfetta del regista Alessandro Blasetti quando deve scegliere gli attori, i generici, le comparse per i suoi film. Montand e la Delorme come ho detto sono gli interpreti di "Mara". L'episodio musicale, che non mancherà, è impostato sul noto Quartetto Cetra. La sovrapposizione di vicende luoghi personaggi e climi restituirà alla mitologia dell'oggi tutto il suo valore nel crescendo immancabile del decoro e della pulizia.

S'intende che questi sono solamente i dati, le notizie attorno al film. Niente di più che materiale grezzo che corrisponde all'ombra alta o bassa che una produzione getta attorno a sé. Tuttavia, anche in questo sminuzzamento di notizie, di "si dice", di indiscrezioni, non è chi non veda nel film l'importanza nuova dell'aspetto letterario sotto il cui crisma nasce. Tempi nostri non potrebbe essere anche un notevole contributo al gusto per la lettura, che da molti si lamenta sulla via di scomparire? Non potrebbe, sott'altro aspetto anche economico, essere di chiarificazione al problema tanto lamentato dei soggetti che pare angusti i produttori i registi gli industriali?

RENATO GIANI



L'episodio Scena all'aperto, interpretato da De Sica e da Elisa Cegani e ricavato da un racconto di Marino Moretti, è più lirico, più tenero e malinconico che quelli di Mara e Il pupo.



VENEZIA

LA SELEZIONE ITALIANA

E' NOTA la sorte bizzarra che, negli ultimi anni, è sembrata pesare sulle rappresentanze italiane alla Mostra di Venezia: la sorte, cioè, di non rappresentare compiutamente il nostro cinema e di esporlo, quindi, a confronti, in sede internazionale ed impegnativa, non favorevoli. E' inutile indagare sulle ragioni di un simile destino ricorrente: la principale va ricercata, comunque, nell'orientamento diciamo così, stagionale della nostra produzione, che in genere si trova ad essere pronta per il lancio o troppo in anticipo o lievemente in ritardo, rispetto alle date veneziane. A tale ragione essenziale si aggiunge lo scarso interesse che certi produttori (e magari registi), timorosi di "bruciature", attribuiscono alla manifestazione veneziana. Il produttore con un film pronto a marzo non è disposto ad attendere il battesimo veneziano, preferisce lanciare la propria opera fin che la stagione è ancora commercialmente idonea. E da tempo si è auspicato che lo Stato stesso intervenga per indennizzare i produttori del danno che cagionerebbe loro un rinvio del lancio, collegato con la prospettiva di una presentazione veneziana. A queste ragioni strutturali si sono aggiunte, episodicamente, ragioni di indole contingente, nei casi in cui le commissioni di selezione hanno dimostrato preferenze discutibili e non sempre legittime o timori eccessivi, come quando un film

del "nuovo" Michelangelo Antonioni, *Cronaca di un amore*, venne tenuto in sospetto appunto perché opera d'esordio. (Giovà aggiungere che questa diffidenza nei confronti degli esordienti ha poi ceduto il posto — vedi i casi Pellegrini e Fellini — ad una fiduciosa ospitalità). Si aggiunga ancora la inattesa delusione, provocata, in ripetute occasioni, da registi di valore provato: Rossellini, Germi, ecc. La conseguenza di questo complesso di cause (cui altre ancora potrebbero aggiungersi) ha fatto sì che il nostro cinema, finalmente collocato sullo stesso piano delle altre nazioni dalla abolizione dell'assurdo, protezionistico premio per il miglior film italiano, ha dovuto, e in gran copia, cogliere all'estero gli allori che gli sono — per sua colpa — venuti a mancare in patria. Resta il fatto che, dopo *Paisà*, dopo *La terra trema*, i vari *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *Bellissima*, *È primavera*, *Due soldi di speranza*, *In nome della legge*, *Il cammino della speranza*, *Il cappotto*, *Luci del varietà*, *Roma ore undici*, *Processo alla città* sono sfuggiti alla consacrazione veneziana e, dopo la normale presentazione nelle sale italiane, si sono sparsi per i continenti, ad incantare la critica e le più assortite giurie internazionali.

Non direi, pur giudicando a priori ed al buio, che la situazione sia, ancora per quest'anno, cambiata. Tra i nostri registi

di maggior prestigio, alcuni sono per il momento inoperosi, come De Sica che, dopo lo scivolone di *Stazione Termini* ed in attesa de *L'oro di Napoli*, ha preferito riprendere l'antica attività di attore; altri hanno i loro film in fase preparatoria (Visconti con *Uragano d'estate*) o di riprese (Castellani con *Romeo e Giulietta*; il gruppo giovanile e polemico di *L'amore in città*; Blasetti con *Tempi nostri*); altri ancora hanno voluto (Rossellini con *Viaggio in Italia*) dimostrare, non presentando il proprio film alla commissione di selezione, la propria delusione per un seguito di partecipazioni personali, negli anni precedenti, non sempre molto felici e non coronate da pieno successo. Posizione, quest'ultima, discutibile, la quale potrebbe esser indice di una scarsa fiducia del regista nel frutto recente del proprio lavoro. Su una delle opere più attese, *I nostri figli* di Antonioni, hanno invece pesato i postumi della nota polemica con il governo francese, il quale aveva in un primo tempo vietato l'esportazione dalla Francia del negativo dell'episodio dal regista girato in quel paese. La disposizione è stata revocata, dopo pazienti trattative condotte dai nostri organi competenti, ma, il film essendo di coproduzione, la situazione è rimasta delicata e da parte francese ci si è riservata l'ultima parola, da pronunciarsi dopo un controllo sull'effettiva esecuzione di alcune modifiche im-

Eduardo Cianelli, Evi Maltaagliati e Franco Interlenghi (a sinistra) e Annamaria Ferrero con Franco Interlenghi, nell'episodio italiano de *I vinti*.



poste. Nei confronti delle opere di altri registi di valore, come De Santis (*Un marito per Anna Zaccheo*), Germi (*Gelosia*), Lattuada (*La lupa*) si sono infine pronunciate in modo non pienamente favorevole le commissioni di selezione. Così che, da questo complesso di impossibilità e di preferenze (che solo a posteriori sarà possibile valutare) è uscita la composizione della nostra pattuglia, la quale, a prima vista, potrebbe dare l'impressione, per usare una espressione di gergo sportivo, di una "squadra nazionale B". Non Visconti o De Sica, né Castellani o Rossellini, e neppure Germi o Lattuada, De Santis o Antonioni, ma Federico Fellini con *I vitelloni*, Luigi Zampa con *Anni facili*, Eduardo De Filippo con *Napoletani a Milano* (1). Intendiamoci, l'espressione non vuole e non può essere un apprezzamento. Occorre, è evidente, vedere prima i film. Essa vuol semplicemente alludere ai precedenti dei singoli registi e al tono generale della rappresentanza, che elude ogni assunto impegnativamente drammatico, orientandosi sui binari della satira o del bozzetto.

Un film sulla cui scelta, comunque, penso si debba concordare a priori è *I vitelloni*. Tale scelta mi sembra debba costituire, oltre tutto, una sorta di meritato indennizzo nei confronti di un artista che, reduce da una brillantissima attività di sceneggiatore, incontrò con il primo film da lui diretto una sorte curiosa e non equa. Infatti, *Lo sceicco bianco*, presentato nel 1952 a Venezia, suscitò un'accoglienza contraddittoria e discussioni a non finire. La presentazione al pubblico normale, che avrebbe dovuto essere chiarificatrice, non avvenne o avvenne in condizioni di inferiorità, a causa del fallimento della casa distributrice. Così molte città, anche importanti, attendono ancora l'uscita de *Lo sceicco bianco*. Altre l'hanno visto passare in stagione ed in locali sfavorevoli, con lancio inadeguatissimo. Soltanto a Roma il film è passato nel pieno della stagione e con un notevole successo. *I vitelloni* costituisce quindi, per Fellini, l'esame di riparazione da una bocciatura inopinatamente attribuitagli dalla sorte, a dispetto del favorevole giudizio di una parte della critica. De *I vitelloni* « Cinema » ha già pubblicato integralmente il soggetto (vedi fascicolo 99/100). Il che mi esonera dal soffermarmi su una illustrazione del tema del film. Preferisco, caso mai, lasciare la parola a Fellini stesso, riproducendo, a titolo di promemoria, l'inizio del soggetto stesso, l'enunciato, cioè, del tema: « Perché non fanno niente tutto il giorno? Non lo sanno nemmeno loro. Intanto, perché ciascuno di loro ha qualcuno che, bene o male, lo mantiene: un padre, una madre, una sorella, una zia. Una famiglia, insomma. In famiglia si mangia, si dorme, si è vestiti; e si riesce a scroccare anche un po' di soldi per le sigarette e per il cinematografo. Poi, perché nessuno di loro sa bene che cosa vorrebbe fare. I piccoli lavori, le piccole occupazioni che la cittadina di provincia potrebbe offrire alla loro scarsa preparazione, li disdegnano. Hanno fatto qualche studio, ma non sono arrivati in fondo. Non hanno attitudini per niente in modo speciale;

(A destra, dall'alto in basso): Un'inquadratura dell'episodio inglese de *I vinti*, con Fay Compton e Peter Reynolds; due momenti del tartasato episodio francese del medesimo film.





aspettano sempre una lettera, un'offerta, una combinazione che li porti a Roma o a Milano per qualche incarico generico, onorifico e redditizio; e aspettando sono giunti, chi più chi meno, verso i trent'anni, passano la giornata a fare discorsi e scherzetti da ragazzini del ginnasio; e brillano nei tre mesi della stagione balneare, la cui attesa e i cui ricordi occupano tutto il resto dell'anno. Sono i disoccupati della borghesia. I figli di mamma. I "vitelloni".

I vitelloni — affermava Massimo Mida nel n. 95 di questa rivista (*Fellini « diogene » del cinema*) — saranno « un'analisi

della provincia che Fellini, per sua naturale inclinazione, porterà sul terreno della satira, di una satira asciutta pur nell'impegno umano che l'informa. Una satira, potremmo ancora aggiungere, per rifarci all'esempio de *Lo sceicco bianco*, che non arriva a compimento su un piano sociale, ma che si limita, non senza abbandonare un disegno ambizioso, a frugare nell'intimo dei personaggi, a scoprire le pieghe più riposte nell'animo dei piccoli borghesi protagonisti... Un film, questo sui "vitelloni", che sul metro del grottesco, dovrebbe riallacciarsi ad una tradizione italiana tutt'altro che secondaria, se si pensa quanto ancora nel nostro paese sia decisivo il peso della regione, l'afflato e l'apporto positivo delle piccole città, ma nello stesso tempo tenendo presente quanto di negativo, di dilettantesco, di stagnante, si trova ancora in provincia, una provincia formatasi da secoli e pur rimasta immobile, tragicamente ferma per la stasi sociale che la inchioda ad una situazione quasi feudale ».

Il film cui Fellini ambiziosamente mira è *La strada*. Per sua stessa ammissione *I vitelloni* non è che è un episodio, un riempitivo di attività, un ritorno sui toni e sul gusto de *Lo sceicco bianco*. Fellini sembra chiedere di non cercare in questa sua nuova opera un "superamento" di posizioni, che egli si riserva per la prossima occasione. Ma certo il film, nella propria impostazione, appare ben suo, caratterizzato da precisi interessi di satira del costume. E chi l'ha visto ne parla con decisa ammirazione, come del segno concreto di una maturazione in atto, in un narratore dotato di fantasia e di estro.

Luigi Zampa, autore di *Anni facili*, è uno degli *habitués* della Mostra veneziana. Tuttavia, egli ha avuto la bizzarra sorte di partecipare ad essa con opere decisamente

mediocri o sopravvalutate (*L'onorevole Angelina*, 1947; *Anni difficili*, 1948; *E più facile che un cammello...* 1950), e non con quella che si può considerare la prima opera della sua maturità (*Processo alla città*). *Anni facili* si ricollega decisamente ad *Anni difficili*, di cui in un primo tempo voleva essere un vero e proprio seguito e che è nato dalla stessa collaborazione con Vitaliano Brancati. « *Anni difficili* volle essere il bilancio di venti anni di fascismo attraverso le disavventure di una famiglia italiana; *Anni facili* intende fare il punto su questi primi sette anni di democrazia, basandosi sulle esperienze e le reazioni di una famiglia italiana d'oggi » (v. « Ha rinunciato a don Camillo per gli anni facili » di Stelio Martini, in "Cinema nuovo", n. 1, articolo da cui sono ricavate anche le citazioni successive). Con questo film Zampa ha voluto « fare il punto sulla situazione attuale, aprire delle prospettive sulla vita italiana di oggi, in una città come Roma. Il professore (*protagonista*) e la sua famiglia gli servono da chiave... il mondo piccolo borghese degli impiegati è uno dei più coloriti per chi voglia disegnare il tipo della "famiglia media" italiana. Gli ambienti in cui si muove il film sono: il mondo della politica..., il mondo della burocrazia e il mondo della scuola. C'è molto di Roma e quindi anche dell'Italia. E qui si tocca l'assunto principale del film poiché, per un verso o per l'altro, nella scuola o nella burocrazia, ciò che salta fuori, patente o appena mascherato, è un tema fondamentale: il ritorno baldanzoso del fascismo nella vita pubblica e nella vita privata... il tema ideale del film si riallaccia direttamente a quello di *Anni difficili* ». Quello che resta da vedere è se Zampa abbia trovato la giusta chiave di mordente satirico, quella che nel film del 1948 gli sfuggì di mano, eccetto che in alcuni tratti episodici, così che il film assunse un'impronta prevalente di corvivo e spicciolo

(In alto): Riccardo Fellini in *I vitelloni*. (Sotto): Un'altra inquadratura de *I vitelloni*, con Franco Fabrizi e Leonora Ruffo. (A destra): Gastone Tinti e Giovanna Ralli in *Anni facili*, di Zampa.



bozzettismo. Il dubbio è tanto più legittimo in quanto soggetto e scenario di *Anni facili* hanno incontrato i loro guai con la censura, che non ha gradito qualche aspetto più pungente di questa satira coinvolgente la corruzione della burocrazia e la reviviscenza del fascismo. Il contrasto tra autori e censori si è risolto, come spesso accade, con un compromesso. Se Zampa ha accettato di fare egualmente il film, è pur tuttavia segno, penso, che i sacrifici di modifiche e soppressioni, operati in sede preventiva, non sono stati troppo gravi. Spetterà eventualmente a Zampa ed a Brancati di precisare. Il tono fondamentale del film è in ogni caso rimasto quello, come dimostra la sarcastica amarezza del finale, in cui il candido protagonista parte alla volta di un penitenziario, mentre il burocrate corrotto se la cava con un semplice e non svantaggioso trasferimento. La presentazione di *Anni facili* riveste, in conclusione, una sua importanza, dopo l'affermazione di *Processo alla città*. Il nuovo film dovrà infatti dimostrare se *Processo alla città* fu soprattutto il frutto di uno scenario ferreamente concepito o se effettivamente in Luigi Zampa il cinema italiano ha ormai un regista di più, su cui poter contare per gli impegni più decisi e complessi.

Per Eduardo De Filippo, autore di *Napoletani a Milano*, questo è l'esordio veneziano. Il film dovrebbe riconfermare la tendenza del suo autore verso un cordiale bozzettismo. Esso si basa sul tradizionale contrasto di mentalità tra milanesi e napoletani, presentando un gruppo di meridionali trapiantati, alla ricerca di lavoro, nella capitale lombarda. « Il tema del film ha una soluzione ottimistica e umana che vede la diffidenza e la severità dei milanesi sciogliersi dinanzi alle scanzonate trovate dei napoletani. Sono due concezioni di vita diverse che si scontrano e riescono a trovare una via di reciproca comprensione ». (« *Napoletani a Milano* con Eduardo in testa »



di Emilio de' Rossignoli, in "Festival", n. 6 del 1953).

Pare che Eduardo De Filippo consideri questo il suo miglior film, ma si sa quale sia il peso che è possibile attribuire alle dichiarazioni preventive degli autori. "Cinema" ha già trattato degli aspetti del cinema di De Filippo in occasione della presentazione di *Ragazze da marito*. Al bozzettismo di questo commediografo-regista siamo propensi ad attribuire limiti ben precisi, respiro piuttosto circoscritto. Non siamo tra coloro che considerano *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano* tra le opere più significative del recente cinema italiano. Alle ambizioni sbagliate (o per lo meno tradotte in un linguaggio che De Filippo non sa dominare come quello della scena) preferiamo la modestia garbata della osservazione tra

ironica e melanconica a fior di pelle. Comunque, su De Filippo uomo di cinema la polemica è aperta. Per questo la presentazione di *Napoletani a Milano* in una sede così impegnativa potrà essere utile ai fini di un chiarimento: per stabilire cioè se da questo regista sia lecito attendersi qualche cosa di più del bozzettino sia pur saporito, quale in fondo, a giudicare dal soggetto, si annuncia anche *Napoletani a Milano*.

GIAN CARLO CRESPI

(1) Per fortuna, all'ultimo momento le difficoltà che si opponevano alla presentazione a Venezia de *I nostri figli* di Antonioni (ribattezzato ora *I vinti*) sono superate. La nostra rappresentanza viene così ad assumere una maggior robustezza e ad avere un film « di punta » degno d'ogni fiduciosa attesa. (N.d.A.).

(In alto e sotto): Due momenti di *Napoletani a Milano*, il film che Eduardo De Filippo ha diretto recentemente e che contribuirà a stabilire quanto sia lecito attendere da questo regista.



TRENT'ANNI DI CINEMA MUTO FRANCESE SUGLI SCHERMI VENEZIANI

DOPO le "personali" di Marcel Carné, King Vidor, Greta Garbo, ricordate anche da un quaderno della Mostra, dopo la retrospettiva del cinema italiano muto, documentata da uno speciale fascicolo di "Bianco e Nero", ecco che la direzione della manifestazione internazionale veneziana allestisce, con la collaborazione di Henri Langlois della Cinémathèque française, una rassegna del cinema francese muto, da Lumière agli inizi del sonoro. È una via nella quale tutta la cultura cinematografica italiana non può che seguire gli organizzatori del Lido, e con non minore interesse nei prossimi anni, se si riuscirà, come è probabile, a presentare, prima, una rassegna del cinema muto tedesco, poi di quello russo.

La attuale "retrospettiva", sulla quale non intendiamo per il momento dare anticipazioni critiche, anche perché molti dei film presentati non sono sufficientemente noti tra gli studiosi italiani, si aprirà con le rituali "fotografie animate" di Lumière. Non si tratterà soltanto dell'*Arrivée d'un*

train o dell'*Arroseur arrosé*. (Chi ricorda che quel fanciullo impertinente diverrà più tardi un personaggio del realismo francese: Aimos?). Si vedranno anche le riprese dei corrispondenti italiani di Lumière, come Vittorio Calcina, o dei suoi infaticabili reporters, come Promio, che sulla laguna, girando da una gondola, scoprirà quasi per caso il "carrello".

Dopo Lumière non può venire che Méliès. E sarà ricordato sia con *Voyage à travers l'impossible*, sia con *Le Grand Méliès*, un lungometraggio di Georgette Méliès e Georges Franju, dove riappariranno tutte le più celebri fantasmagorie dell'allievo di Robert Houdin.

La terza giornata ci presenterà una nu-

trita serie di primitivi: Le Bargy e il suo *Assassinat du Duc de Guise*, Zecca, Lépine, Cohl, Feuillade. La quarta giornata sarà dedicata ai comici: non soltanto al grande Max Linder, ma anche ad André Deed, che poi passerà all' "Itala" di Torino col nome di Cretinetti, a Prince Rigadin, a Boireau.

Esauriti i primi cortometraggi, altre proiezioni saranno dedicate a Léonce Perret, con *Enfant de Paris*, e a Louis Feuillade, con *Vendémiaire*. È, quest'ultimo, un film in tre tempi — *La vigna, Il tino, Il vino nuovo* — e fu realizzato durante la prima guerra mondiale, nelle immediate retrovie, vicino ai combattenti, mentre i contadini continuavano la loro fatica nei campi.

Nella scoperta e affermazione del "mon-

(A destra): Solange Rugiens in *Fièvre* di Delluc. (Sotto): Un'inquadratura del film *Voyage à travers l'impossible* e una de *La zone*.



taggio" ha gran merito, prima dei russi, Abel Gance, e ce lo ricorderà *La Roue*. La "prima avanguardia" e l'impressionismo francese saranno rappresentati da *Fièvre* di Delluc, dalla *Souriante Madame Beudet* di Germaine Dulac, da *Coeur fidèle* di Jean Epstein; il movimento che i francesi chiamano "classico" da *Crainquebille* di Jacques Feyder, vera pietra miliare del realismo parigino che avrà poi per rappresentanti maggiori Renoir, Clair, Duvivier, Carné, e da *Ménilmontant*, un piccolo capolavoro lirico, un concreto apporto e inserimento degli emigrati russi — in questo caso rappresentati da Dimitri Kirsanoff — nel movimento di avanguardia francese e nel suo sbocco naturalista.

Marcel L'Herbier è rappresentato nella rassegna dal *Fu Mattia Pascal* con Ivan Moïssoukin, e René Clair dal *Voyage imaginaire* e dai *Deux timides*, opere già abbastanza note tra noi, ma insopprimibili nel disegno storico dei primi trenta anni della cinematografia francese. René Clair è presente anche nella proiezione — che è l'ultima del ciclo — dedicata alla "seconda avanguardia" (alla prima appartengono Delluc, Dulac, Epstein): vedremo in questo ultimo gruppo di film *Retour à la raison* di Man Ray, *La Zone* di Georges Lacombe, *L'âge d'or* di Buñuel e Dalí, insieme con *Entr'acte*.

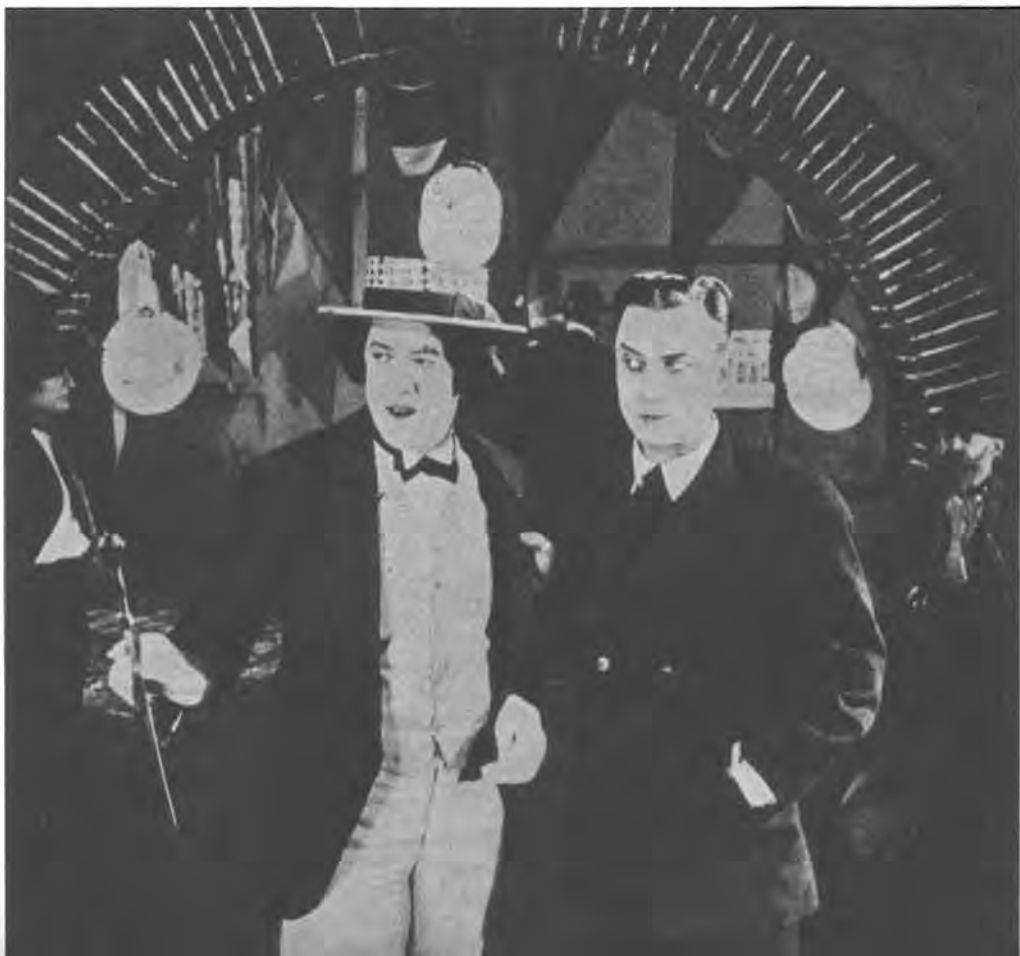
La più sensazionale delle proiezioni in programma è forse quella dedicata al *Napoléon* di Abel Gance, questo instancabile ricercatore, anticipatore di tutte le conquiste del moderno linguaggio cinematografico, il cui nome resta legato alla affermazione del "montaggio breve", alla espansione dello schermo, a tutti gli sforzi per l'accrescimento dei mezzi a disposizione della regia, ivi compresa la stereofonia. E mentre il cinerama si afferma in qualche centro della industria cinematografica riuscirà ancor più sensazionale la prima applicazione, a lui dovuta, dello "schermo triplo". *Napoléon*, nel quale esso fu applicato, fu un film in cui vennero impiegati eccezionali mezzi, anche per la molteplicità degli episodi e delle esperienze ivi compiute. Dei molti brani di cui è composto la Cinémathèque française ne presenterà soltanto cinque, realizzati tra il 1925 e il 1927: *La Corsica*, *Tolone*, *Terminidoro*, *Il ballo delle vittime*, *La campagna d'Italia*, e ci darà anche occasione di rilevare quale grande direttore e animatore di masse di figuranti fu Abel Gance.

Un'altra programmazione non meno interessante, infine, sarà dedicata a Renoir, Cavalcanti, Grémillon. Saranno presentati *La Petite Marchande d'allumettes* di Jean Renoir, *La Petite Lili* realizzato da Alberto Cavalcanti alla vigilia della partenza per l'Inghilterra e dell'inizio della sua collaborazione con John Grierson (in quello che può essere chiamato il suo secondo periodo di attività, il terzo essendo quello brasiliano) e *Gardiens de phare* di Jean Grémillon, diretto nel 1928 su soggetto di Jacques Feyder: film, quest'ultimo, nel quale è avvertibile la presenza del grande regista di *Atlantide*, di *Thérèse Raquin*, di *Kermesse héroïque*, di colui che Georges Sadoul giustamente indica come « padre di tutto il naturalismo cinematografico francese »; dell'artigiano, tuttavia, che non ha mai fatto mistero di quanto doveva, nel suo mestiere, a Gance e Feuillade.

MARIO VERDONE



(Sopra): la danzatrice barbata di *Entr'acte* e (sotto) una scena di *Fu Mathias Pascal* di L'Herbier





Alcune scene di
tre film della se-
lezione america-
na, dei film rus-
si e dei film
giapponesi che
sono program-
mati a Venezia:
1) Il ritorno di
Vassili Bortni-
kov (URSS); 2)
Pickup on South
Street (USA); 3)
The Bad and the
Beautiful (USA);
4) Rimsky Kor-
sakov (URSS);
5) Ugetsu Mono-
gatari (Giappo-
ne); 6) Sadko
(URSS); 7) The
Saga of Anathan
(Giappone); 8)
The Fourposter
(USA).



STATI UNITI, RUSSIA E GIAPPONE A VENEZIA



(Sopra): Un'inquadratura del documentario polacco *Varsavia*, meritatamente premiato. (In fondo alla pagina): Dal documentario belga *L'art des primitifs flamands*, ampio ragguaglio storico-critico.

IL DOCUMENTARIO A VENEZIA È UNO SPETTACOLO POPOLARE

DELLA IV Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, tenutasi a Venezia dall'11 al 19 agosto, è doveroso registrare anzi tutto il successo di pubblico. Spettacoli a sala gremita, la mattina, il pomeriggio, la sera, con le proiezioni eclettiche e con quelle tecniche, nella saletta e nella sala grande, nella quale più volte i gradini d'accesso alla galleria si trasformarono in seggi di fortuna. Tanto che la Direzione della Mostra ravvisò l'opportunità di istituire la doppia proiezione serale, come avviene per i lungometraggi, con presentazione nell'arena all'aperto dei

film che maggior favore avevano riscosso al chiuso. Merito dei prezzi vantaggiosamente bassi (200, 100 lire); merito dell'opera di progressivo assuefamento che le manifestazioni veneziane vanno compiendo da più estati, portando a conoscenza del pubblico il meglio della produzione internazionale, in un campo vergognosamente boicottato da distributori ed esercenti italiani. L'esperienza di quest'anno appare decisiva, ai fini della dimostrazione del fatto che anche il documentario può formare oggetto di spettacolo a carattere largamente popolare.

Seconda constatazione positiva: l'ampiezza della partecipazione internazionale, estesa quest'anno a trenta nazioni, tra cui quelle dell'Europa orientale, da tempo assenti, ed alcuni paesi minori, dalla produzione a noi ignota, come Tahiti e la Nuova Zelanda, come l'Honduras e la Costa Rica e Ceylon. Certo, alla soddisfacente entità di presenze nazionali fa riscontro una sensibile pletoricità complessiva. Dei centottantun film presenti (quasi tutti in concorso) parecchi erano di livello modesto o usuale; onde non sarebbe male, per l'avvenire, che i produttori si convincessero di quello di cui finora si sono rifiutati di convincersi: e cioè che uno snellimento delle singole rappresentanze gioverebbe allo spicco e alla valorizzazione delle opere più meritevoli. S'intende che tale snellimento dovrebbe essere compito di una commissione di accettazione istituita presso la Mostra.

In questo modo la composizione dei pro-

grammi potrebbe acquistare in razionalità, nessuna opera di rilievo andrebbe relegata in orario incomodo per il pubblico, e forse guadagnerebbero in omogeneità le varie sezioni, alcune delle quali, un po' genericamente definite, si trovano ad ospitare film di carattere alquanto disparato.

Ciò premesso non rimane che da sintetizzare il carattere delle opere sfilate sugli schermi del Lido, cosa che mi propongo di fare, per chiarezza, in forma schematica, categoria per categoria e sezione per sezione. Non senza avvertire il lettore che, per non appesantire inutilmente il discorso, mi limiterò a far cenno dei film aventi un minimo notevole di interesse. E il lettore vedrà che non sono pochi. Tacerò non soltanto degli scadenti, ma anche di gran parte di quei documentari di media portata e di valore più che altro informativo, un ragguaglio sui quali rischierebbe di far assumere a questo articolo proporzioni incongrue.

Il Regolamento veneziano prevede due grandi categorie: la A, per film da presentarsi in locali pubblici, suddivisa in due gruppi (documentari e cortometraggi), ciascuno dei quali suddiviso a propria volta in

varie sezioni; la B, per film da presentarsi a pubblici specializzati.

CATEGORIA A - DOCUMENTARI

Sezione 1 (di argomento geografico, turistico, etnografico, storico, biografico e di carattere culturale e informativo in genere): particolarmente affollata, data la genericità della sua definizione, ma non particolarmente ricca di opere d'eccezione. Ha fatto spicco il premiato *Warszawa* (Varsavia, Polonia) di L. Perski, K. Malczynski, S. Jankowski, un ampio « excursus » storico-epico-cronistico sulle caratteristiche e le vicende della capitale polacca. Il pregio essenziale del film, dal largo respiro, risiede nella parte centrale, in cui brani di « attualità », dell'epoca, accuratamente montate, offrono un panorama impressionante delle distruzioni spaventose causate dalla guerra nella città, dei selvaggi vandalismi nazisti, della volontà di resistenza della popolazione. A tale panorama fa riscontro, nell'ultima parte, e non senza qualche prolissità, una sintesi della progressiva ricostruzione della capitale, su nuove basi, ma con intima fedeltà al patrimonio storico nazionale. La « menzione » di sezione è andata a *Sardegna* di Giovanni Palucci, un seguito di studiatissime immagini in virtuosistico « ferraniacolor », le quali hanno il torto di appoggiarsi alla rimbombante retorica del poema sinfonico omonimo di Ennio Porrino. La vuotezza della composizione musicale che ha offerto lo spunto si è ripercossa





sulle immagini, inficcate qua e là da un certo gusto estetizzante e, appunto, retorico. Nel mazzo dei molti altri film ricorderò *Paysages insolites de France*, una mediocre realizzazione di André Petit, alla base della quale è tuttavia un'idea non spregevole: presentare alcuni ambienti naturali di aspetto esotico, per poi rivelarli come francesi, e dimostrare così la ricchezza paesistica di quel paese; *Este a Fonóban* (*Le filatrici del villaggio*) di Tamás Bauovich (Ungheria), un balletto folkloristico della stessa serie cui apparteneva l'assai più vivace *Le nozze di Ecser*, presentato a Locarno; *La nuit de Pâques* di Philippe Agostini, diligente e inerte registrazione di una cerimonia sacra, ben fotografata e sottolineata dal grave canto gregoriano.

Sezione 2 (divulgazione di materie scientifiche, presentate in forma accessibile per un pubblico non specializzato): ha fatto spicco qui il vasto *Gyöngvirágtól lombhul-lásig* (*Dall'aura di primavera alla tramontana d'autunno*) di István Homoki-Nagy (Ungheria), un'incantevole scorribanda attraverso le piane e le foreste che si estendono oltre le rive del Danubio, alla ricerca di animali d'ogni sorta — quadrupedi, rettili, uccelli, — colti con il massimo di freschezza e di autenticità mediante riprese a colori pazienti e virtuose. Lungo lo scorrere delle stagioni il regista ha osservato la natura ed i suoi abitanti con lo stesso spirito del guardacaccia che ne salvaguarda la libera esistenza. E spesso ci ha offerto visioni in incontri e di lotte tra animali quali lo schermo non aveva finora mai registrato (la caccia del cane alla volpe nel suo covo; ecc.). Assai notevole pure il « menzionato » *Giungla sommersa* di Guido Manera, che, in un bel ferriniacolor, offre una lunga serie di immagini sottomarine, tra le più curiose e smaglianti che sia dato ricordare, in un « genere » ormai abusatissimo. Alla rinfusa citerò ancora: *Des Feuers Macht* (*La potenza del fuoco*) del tedesco Erich Menzel, pletorica, pretenziosa e farraginosa storia del fuoco attraverso i tempi; *Aux frontières de l'homme* di Nicole Védres e

(Sopra): Due inquadrature di Cristo non si è fermato a Eboli, di Michele Gandin, prodotto dalla Unione Nazionale per la lotta contro l'analfabetismo. (Sotto): Un momento del documentario tedesco Des Feuers Macht e uno del documentario premiato L'arena dei virtuosi (Russia).





Dal documentario su Gustave Doré (illustrazione per « Le chêne et le roseau », di La Fontaine).

Jean Rostand, una mediocre esemplificazione di bizzarri fenomeni biologici, illustrata dal celebre scienziato e realizzato dall'autrice di *Paris 1900*; *Fliegende Untertassen* (Dischi volanti) di Georg Zauner (Germania), che passa in rassegna le varie ipotesi sui dischi volanti, con uno stile da « readers's digest »; *The Atomic Bomb* di D. Williers (Gran Bretagna), un documentario di lodevole chiarezza, sui possibili effetti della bomba atomica e sui mezzi idonei per difendersene e limitarne la portata dell'offesa; *Il miracolo della seta* di Lando Colombo, *Il pantano* di Alberto Ancilotto, *Moltiplicazione dei pesci* di Piero Lamperini, *L'attimo si è fermato* di Corrado Dragoni, *Quattro colori* di Ermanno e Federico Scopinich, *I fiori* di Enzo Trovatielli, che hanno abbastanza degnamente completato il gruppo italiano, con un contributo di divulgazione dignitoso e con un attento impiego del colore. E' da lamentare, tuttavia, il turgido e risibile stile « Incom », che predomina spesso nel commento parlato dei documentari italiani. Il caso più grave si è avuto col nominato, eccellente *Giungla sommersa*, il cui parlato oltrepassa ogni limite di ridicolo e reca, sembra abusivamente, a quanto dichiara l'interessato, la firma di Mario Verdone. Un commento ingenuamente pretenzioso e fastidioso si trascina pure dietro *The Sea Around Us* di Irvin Allen, un lungo documentario a colori statunitense, immeritatamente insignito del-

l'Oscar. Pur offrendo notevoli riprese sottomarine, esso è montato con arbitrario convenzionalismo ed è guastato da un'introduzione biblico-storica di pessimo gusto. In questo settore l'URSS ha presentato *Nikitski Sad* (L'orto botanico Nikitski) di Juri Ozerov, che illustra il patrimonio di piante rare ospitate in un giardino di Crimea.

Sezione 3 (Documentari riguardanti le arti): il primato di *Les primitifs flamands* di Paul Haesaerts (Belgio) non credo possa essere discusso. Si tratta di un ampio ragguaglio storico-critico, in un ottimo geva-color, sull'arte di alcuni tra i maestri più rappresentativi della pittura fiamminga fra il '300 e il '500, da Van Eyck a Breughel. L'opera non risulta soltanto di una esemplare chiarezza informativa e sistematica. Arrischia anche alcuni interessanti esempi di analisi critica per il tramite delle immagini. Sotto questo aspetto il film può ricordare il *Rubens* di Henri Storck e dello stesso Haesaerts. L'autore si avvale con avvedutezza dei mezzi postigli a disposizione dal cinema con i suoi « trucchi », ma al di fuori di ogni intento violentatore. Il film è suggestivamente commentato da musiche della scuola fiamminga. Lo stesso Haesaerts ha fatto invece opera mediocre con *Quatre peintres belges au travail*. Alle spalle del maggiore film del regista belga si sono imposti *Le métier de danseur* di Jacques Buratier de Rey, dove le vicende della prepa-

razione di un balletto sono oggetto di una delicata trasfigurazione lirica (« Maître de ballet » vi è un grande danzatore: Jean Babilée, che ritorna come protagonista del balletto *Le poignard*, una mediocre realizzazione di Jean Benoit-Lévy) e *I racconti di Orneore*, dove Michele Gandin ha animato con una squisita funzionalità i dipinti curiosi, specchio per lo più di una vita paesana, osservata con ingenuo incanto, del pittore-calzolaio Orneore Metelli. Con questo film, oltre che con quello premiato che tra poco ricorderò, e anche con *Poesia della danza*, che registra alcune esecuzioni di Clotilde ed Alessandro Sakharoff, Gandin ha brillantemente confermato di essere uno dei più maturi tra i nostri documentaristi, pronto per il passaggio al film a soggetto. *La route des épices* di William Novik (Francia) racconta la storia del commercio delle spezie attraverso testimonianze d'arte. La riproduzione si fonda su uno squillante technicolor, il materiale usato è di prim'ordine, ma appartenente a stili e tecniche troppo disparati per fondersi. Sostanzialmente inerte il fluviale documentario su *Gustave Doré* di Raymond Voinquel. Di gusto un poco emmeriano, nell'impiego dei carrelli e dell'illuminazione, *Hodler face à l'homme* dello svizzero Herbert E. Mayer. Mi risparmio altre citazioni: mi limito ad osservare che un Renoir o anche un Guttuso non dovrebbero essere fatti oggetto di documentari scadenti quali quelli visti a Venezia.

Sezione 4 (viaggi, spedizioni, esplorazioni): unica opera degna di nota, in una sezione assai poco affollata, il francese *Des hommes et des montagnes* di J. J. Languepin e Rebuffat, discreta documentazione, assai ben fotografata, su alcuni aspetti di difficili ascensioni in montagna.

Sezione 5 (Sport ed educazione fisica): altra sezione modesta. Vi ha primeggiato il sovietico, in sovietcolor *Arenz smelik* (L'arena dei virtuosi) di S. Gurov e Ju. Oziorov, un animato ragguaglio su uno spettacolo di circo, notevole per la presentazione di artisti di singolare bravura e di numeri abbastanza inediti, come la lotta libera di un uomo con un orso ammaestrato.

Sezione 6 (mezzi di comunicazione e impianti relativi): ancora una sezione a organico ridotto. Ma vi ha brillato una piccola gemma: *The Moving Spirit* di Bob Privett (Gran Bretagna), un delizioso, spiritoso disegno animato a colori, che presenta l'evoluzione dell'automobile dalle origini ai nostri giorni. Il fatto di essere stato prodotto a scopi pubblicitari non toglie nulla al merito di questa piccola cosa perfetta, che riesce anche ad essere una arguta testimonianza di costume.

Sezione 7 (problemi dell'economia e della produzione, industria, agricoltura, artigianato, commercio): ha brillato qui un limpido film a colori del cecoslovacco Calabek, *Rostlina a voda* (La pianta e l'acqua), una illustrazione del fenomeno per cui tra tutti gli esseri viventi le piante sono quelli più bisognosi d'acqua. Tra gli altri documentari si possono ricordare: *Le goudron* del francese André Gillet; *Siderurgia moderna italiana* di Giovanni d'Eremo; *Farming in New Zealand* del neo zelandese Oxley Hughan.

Sezione 8 (problemi, realizzazioni sociali ed educazione di base): esemplare *Ecoliers*

d'hier et d'aujourd'hui del francese Jean Vidal, una storia dell'evoluzione della scuola in Francia, costruita con accortezza e gusto, per mezzo di una scelta finissima di antiche stampe, fotografie e documenti, montati con una estrema scioltezza, in alternativa con riprese realistiche. Il senso delle varie epoche si sprigiona dalle singole immagini e sequenze ed una vigile consapevolezza dei diritti democratici è, senza retorica, presente nel disegno generale del film. Di notevole portata pure *l'Inchiesta parlamentare sulla miseria* di Giorgio Ferroni, che, partendo da una iniziativa della Camera dei Deputati, illustra certi aspetti della miseria in Italia con chiarezza di visione e copia di dati, che vengono, credo, portati per la prima volta a conoscenza di grandi pubblici, in forma accessibile. Il cinema si è posto qui al servizio della scienza statistica, per divulgarne i risultati con efficacia. Tanto maggiore in quanto la statistica si trasforma qui in immagine, realisticamente attendibile. Certo, nella sua parte finale il film dà l'impressione di farsi ottimisticamente accomodante. L'atto di coraggio non è stato spinto fino alle possibili estreme conseguenze, ma si può gradire comunque l'intenzione. Da questa sezione è uscito il vincitore assoluto di categoria: *Cristo non si è fermato ad Eboli* di Michele Gandin, prodotto dall'Unione Nazionale per la Lotta contro l'Analfabetismo. Di tale ente il film illustra l'azione benefica con i mezzi più semplici, più disadorni, più umani. Esso espone la storia di un piccolo paese dell'Italia meridionale, considerata sotto questo aspetto, puntando sopra tutto sul passaggio della popolazione dalla diffidenza alla calorosa e generale partecipazione. La macchina da presa interroga volti di una umanità eloquentissima ed autentica, la colonna sonora ne registra parole di una verità luminosamente primitiva. E' un film fatto di particolari significanti, colti attraverso una paziente e comprensiva osservazione di un prossimo meno fortunato di noi. Con questo film, ripeto, Gandin si qualifica autorevolmente per la direzione di un film a soggetto. E adesso ricorderò ancora *Alles ueber Peter* (*Tutto su Pietro*) di Ann H. Matzner (Austria), che illustra le fasi della presa di coscienza umana da parte di un bambino; *Timidité* del canadese Stanley Jackson, che esemplifica i modi per vincere la timidezza innata in certi fanciulli; *Roots of Happiness* di Henwar Rodakiewicz (U.S.A.), che illustra i principi di una feconda e lavorativa vita familiare, assumendo come esempio una famiglia di Portorico.

Sezione 9 (attualità, purché non di propaganda politica): un esempio singolare è dato da *Bora su Trieste* di Gianni Alberto Vitrotti, il quale è riuscito a fare una cosa spiritosa, vivace e nello stesso tempo d'eccezione, da un punto di vista strettamente documentaristico, assumendo un tema di per sé arido. Il filmetto di Vitrotti riesce a dirci cos'è e come si determina la bora, quali sono le sue conseguenze (realisticamente osservate e registrate, in condizioni atmosferiche difficilissime, con inconsueta perizia), e infine quali sono gli aspetti curiosi o buffi che essa provoca nella vita cittadina. Da segnalare con favore *L'homme et la bête* di Marc de Gastyne (Francia) sul « dressage » degli animali di un circo. Completavano il ridotto quadro « *E* », *comme Europe* di Geza Radványi (Francia), « reportage »,



(Dall'alto in basso): Due inquadrature di *Bora su Trieste*, di Vitrotti, che ne ha fatto una cosa spiritosa e vivace, e una del buon documentario inglese *Sunday by the Sea*, di Anthony Simmons.





Un'inquadratura del disegno animato a colori britannico *The Moving Spirit* di Privett.

improntato a spirito democratico, su una tendopoli internazionale; *Korea* di Yoshio Omine (Giappone), altro « reportage », di guerra questo, non privo di notazioni acute; *The Breaking Point* di Charles E. Gallagher (U.S.A.), che vuol essere un aneddotico-didascalico ammonimento agli uomini, la cui sbadataggine provoca incidenti di vario genere, con danno personale e collettivo.

CATEGORIA A - CORTOMETRAGGI

Sezione 1 (a soggetto di genere vario): *Sunday by the Sea* dell'inglese Anthony Simmons, cui è andato il gran premio per la categoria, è un prodotto sulla linea della miglior documentaristica britannica. Sintetizza la « domenica al mare », in un paese con spiaggia alle foci del Tamigi, prediletto dalla borghesia, con una vivace ricchezza di osservazioni realistica e con un acuto senso dell'umorismo. Sopra tutto le immagini assumono più preciso valore dallo stretto contrappunto che le lega alle parole di alcune piacevoli e tipiche canzoni, di moda all'inizio del secolo, sulla successione delle quali è basata la colonna sonora. Il primato di sezione è andato a *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari (alla sceneggiatura ha collaborato tra gli altri Zavattini), il quale, con pudore schivo, fornisce un equivalente visivo ad alcune tra le lettere contenute nell'epistolario pubblicato da Einaudi. La suggestione maggiore nasce, s'intende, dalle parole, che sono spesso sulla linea di un'altissima tradizione civica e morale italiana. Ma le immagini si fanno apprezzare per la loro spoglia nudità, nella ricerca di luoghi, di figure, culminanti in quella della madre che distende i panni al sole, in contrappunto con l'addio del figlio ad ogni singolo membro della famiglia. Di tono asciutto, austero, commosso è il finale, con l'itinerario « soggettivo » del condannato a morte, sul camion che lo conduce, attraverso le strade sinistramente deserte, al luogo della sua esecuzione. Una menzione è spettata ad *A' nous deux, Paris!*, della giornalista francese France Roche, divertente variazione sul tema dell'arrivismo negli ambienti letterari ed artistici parigini, costruita sulla

falsariga di *Les Casse-pieds* di Noël-Noël. Al pari di quel film l'operetta della Roche è danneggiata da una certa prolissità ed insistenza. Non tutta l'inventiva è di prima mano; ma non mancano le battute o le trovatine caustiche, nella definizione di un mondo e delle chiavi per conquistarlo. Modesti gli altri film, dal pacifista *The Message* dell'inglese Enrico Pratt all'impressionistico e realistico *Ma Jeannette et mes copains* di Robert Menegoz, da *Mina de Vanghel*, già presentato a Berlino, a *The Drayton Case* dell'inglese Ken Hughes, il quale rientra in una serie tendente a ricostruire visivamente celebri casi criminosi risolti dalla polizia di Scotland Yard.

Sezione 2 (sperimentali e d'avanguardia): scarso il materiale, e di terz'ordine. Come la confusa divagazione dell'americano Paul Burnford su *Art and Motion*, cioè sul moto come base della vita e fonte di ispirazione per gli artisti. O come il pasticcio astrattizzante di Mary Ellen Bute, *Pastoral*, in confronto col quale il mediocre *Fantasia* di Disney acquista pregio. Si tratta infatti delle solite arbitrarie astratterie, ideate sulla base di una composizione di Bach, che Stokowski dirige, apparendo sullo schermo in sovrapposizioni di orripilante gusto.

Sezione 3 (disegni, cartoni e fantocci animati): *Rooty Toot Toot*, diretto da John Hubley, è uno dei prodotti di Stephen Bosustov, l'*homo novus* del disegno animato americano. Il tratto è estremamente sottile, svelto, pungente, le trovate piacevoli non mancano in questo brevissimo film, che si diverte alle spese di una certa convenzione hollywoodiana, in materia di delitti e di processi. Si desidererebbe, tuttavia, una costruzione più piena, una fantasia più costante, altrimenti il gusto intellettualistico dell'invenzione rischia di disperdersi marginalmente. Altrettanto può dirsi del secondo film di Bosustov, *Madeline*, diretto da Robert Camon, basato su un'idea e sui disegni del celebre, arguto scrittore-disegnatore Ludwig Bemelmans premiato al Festival dei ragazzi. Esso reca tutti i segni del talento di Bemelmans, nel presentare un folto gruppo di fanciulline americane, guidate da un'istitutrice a Parigi, una Parigi vista con leggiadria ammirevole. *Man on the Land*

dell'americano Bill Hurtz infine, sintetizza sbrigativamente, ma non senza un certo spiritaccio elementare, le successive conquiste dell'uomo alla scoperta e alla conquista della terra e dei suoi tesori.

Sezione 4 (cortometraggi realizzati o da proiettarsi con l'impiego di nuovi mezzi tecnici): nessun partecipante.

CATEGORIA B.

Sezione 1 (documentari scientifici di insegnamento superiore e di ricerca nel campo della medicina, chirurgia e veterinaria): tra una dozzina di film la giuria ha dato le sue preferenze a *Combined Resection of Tongue and Floor of the Mouth*, prodotto dalla statunitense «Veteran's Administration», al quale è andato il Gran Premio di categoria, non che a *Le praticien devant l'actualité rhumatologique* di Jacques Schiltz e prof. de Seze (Francia) e a *Colpo-isterectomia* di Piero Lamperti (Italia), cui sono andati rispettivamente il premio e la menzione previsti per ciascuna sezione.

Sezione 2 (documentari scientifici e di ricerca nel campo della fisica e matematica, della chimica e delle scienze naturali): sezione scarsamente affollata, dove ha prevalso *Il terreno è vivo* di Fausto Saraceni (prod. Istit. Luce), una chiara rigorosa « analisi del terreno », che elargisce all'uomo i suoi prodotti, nei vari aspetti che lo riguardano, con particolare attenzione per le premesse della sua fertilità. Da ricordare pure due documentari americani, *The City That Disappears* di Lester Dovros, un curioso film con intercalati brani piacevoli a disegno animato, il quale studia il fenomeno dell'intossicazione dell'aria che, in determinati periodi, avvolge Los Angeles, ricoprendola con una nube di fumo, e *Lightning Masters* di James E. Moore, una specie di « storia del fulmine ».

Sezione 3 (documentari di istruzione professionale-tecnica, applicata all'industria, al commercio, all'agricoltura, alle arti e al lavoro in genere): il pregevole *Drei Meister Schneiden in Holz* di Hans Curliis (Germania) illustra con molta diligenza la tecnica di tre incisori tedeschi in legno; *Le margueur automatique* di André Tadié, il funzionamento del marginatore automatico in uso nelle tipografie; *Le « test » du village* di Jean Raine un esperimento psicanalitico ideato da un medico olandese e ripreso da un francese; *Coastal Navigation and Pilotage* di Louis Dhal è un esemplare film didattico ad uso degli allievi ufficiali di rotta; *Fasciature* di Francesco Nervi illustra il modo per eseguire fasciature con mezzi di fortuna; *The Science of Making Brass* di Rene Bras (U.S.A.) la fabbricazione dell'ottone.

Molti altri film non ho nominato, alcuni dei quali riguardavano argomenti in sé e per sé curiosi o interessanti, ma apparivano privi di una particolare consapevolezza di linguaggio. I titoli che ho citato credo siano tuttavia sufficienti a dare un'idea dell'ampiezza della manifestazione veneziana, che ha ormai cessato di essere un convegno ristretto di specialisti, per attingere il pubblico vero e proprio del cinema, un pubblico meno « chic », ma più maturo, forse, di quello che affolla il Palazzo del Cinema nelle serate di gala.

GIULIO CESARE CASTELLO

NEL CORSO della prima guerra mondiale il cinema europeo perse parecchio del suo slancio, mentre invece prendeva quota il cinema americano le cui forze sgorgavano in un flusso continuo. Inoltre, il cinema americano assimilava le ultime lezioni dell'ispirazione europea — principalmente di quella francese e italiana — ed adottava, per poi sorpassarle, le tendenze al fasto, spettacolare e alla lunghezza degli sviluppi drammatici che i realizzatori del vecchio continente avevano fatto prevalere. I produttori che, in un primo tempo, avevano resistito a questa evoluzione nella misura in cui la stessa tendeva all'aumento dei loro impegni finanziari — come infatti è provato dalla loro generale ostilità alle iniziative di Griffith per *The Birth of a Nation* e *Intolerance* — non tardarono a rendersi conto del come queste innovazioni potessero favorire la diffusione e l'influenza dei loro film: essi aderirono perciò in fine a questa nuova politica in vista delle possibilità d'egemonia che la stessa lasciava loro intravedere.

Egemonia tecnica e commerciale, beninteso, perché non era il caso di parlare, almeno per il momento, di preoccupazioni d'altra natura. Sul piano delle conquiste artistiche, ossia su quello dell'originalità di



DALLA BEFFA PER I "PIONIERI" ALLE PATATE DI MARY PICKFORD

ispirazione, d'espressione e di linguaggio erano allora ben pochi quelli che — in America come in Europa — si rendevano esattamente conto del significato profondo delle opere d'un Griffith o d'un Chaplin: e quei pochi appartenevano a circoli di importanza e di influenza ben limitate.

L'intenzione dei dirigenti delle compagnie produttrici americane — la cui personalità « spirituale » si era formata, in molti casi,

nei retrobottega dei commercianti di pelli di coniglio o di altri commerci altrettanto sordidi — era unicamente quella di conquistare i mercati per un prodotto le cui caratteristiche non avevano interesse se non nella misura in cui potevano incontrare il favore della folla e fruttare rapidi guadagni. Ogni soprappiù di qualità, d'un ordine più elevato e meno interessato, sembrava loro, come spesso accade ancora oggi, un semplice

premio senza vera importanza. E' su queste basi che i produttori americani partirono all'assalto degli schermi europei. Dopo essersi abilmente appoggiati, per i loro primi saggi di penetrazione, su organizzazioni europee rinomate, provvidero ad installare le proprie agenzie in diversi paesi e iniziarono subito un lancio sistematico dei loro film con procedimenti nei quali la stravaganza faceva spesso concorrenza alla prodigalità, l'audacia all'inatteso. Essi diffusero ovunque il loro marchio di fabbrica e, per allargare la loro influenza, esaltarono la potenza dei loro mezzi tecnici e finanziari fino ad affermazioni iperboliche, conferirono delle personalità « ideali » alle loro stelle e ai loro divi, e fecero ricorso a tutto il tipico armamentario sensazionale « all'americana » che non è sempre scevro di ingenuità, di cattivo gusto e d'irriverenza. Tutto questo senza parlare poi di certi procedimenti commerciali che non sempre andavano d'accordo con le prescrizioni del Codice: procedimenti che d'altronde i produttori e distributori europei si affrettarono a copiare ed a proposito dei quali i magistrati d'accusa dei tribunali si sono spesso mostrati incomprensibilmente circospetti.

Lasciamo comunque da parte questo aspetto « tecnico » della penetrazione cinematografica in Europa: quello della propaganda fra il pubblico offre aspetti ben più piccanti.

In questo campo la Paramount — che aveva degli accaniti concorrenti nella Metro e nell'Universal — subì una singolare delusione nel 1923 in occasione del lancio di *The Covered Wagon* (« Pionieri ») di James Cruze.

La vicenda di questo film, che non mancava di qualità drammatiche e plastiche, né d'un certo soffio epico, raccontava le lotte d'una carovana di pionieri in marcia verso una regione dell'ovest, contro



(In alto): Un'inquadratura del film *Pionieri*. (A sinistra): I quattro grandi della United Artists: Fairbanks, Griffith, la Pickford e Chaplin.



le difficoltà naturali e un nemico implacabile e inafferrabile: i Pellirosse. Poco tempo prima della presentazione sincronizzata di questo film sugli schermi francesi, belgi e svizzeri i giornali annunciarono « che il più grande capo Pellerossa che ancora regnasse sulle riserve della sua razza, si era imbarcato per l'Europa »: egli veniva, si precisava, a visitare i campi di battaglia « sui quali erano eroicamente caduti tre dei suoi figli alla fine della recente guerra ».

Chi si ricorda della devozione che presso gli alleati vincitori circondava allora la memoria di coloro che « erano morti, con le armi in pugno, nella lotta contro la barbarie » può facilmente immaginarsi l'emozione sollevata ovunque da una tale notizia. Emozione raddoppiata dalla curiosità per l'esotismo e la personalità del visitatore, al quale si dava il nome di « Gran Conciliatore » in virtù della « sua lunga e tenace azione di pacificazione tra le razze bianca e rossa ».

Stretto in una tunica multicolore, calzato di mocassini, con la testa ornata di piume magnifiche... e col « calumet » nel suo bagaglio, il « Gran Conciliatore » arrivò a Parigi, a Bruxelles e in altre grandi città con tutti gli onori dovuti al suo rango, alla sua saggezza e ai suoi sacrifici « per la causa del diritto e della civiltà ». Numerose autorità lo ricevettero, altre si recarono a salutarlo nelle sue residenze, personaggi gallinati lo condussero cerimoniosamente a visitare i campi di battaglia e fu anche decorato, pare, di diversi ordini: si fece vedere ovunque, restando impenetrabile, parlando in un inglese miserabile, ma mangiando e bevendo per quattro, se non per cinque, nei banchetti e nei ricevimenti in suo onore.

(A sinistra): Una tipica foto della Pickford, con la sua popolare e caratteristica capigliatura a "boccoli". (A destra): La Pickford, quando non aveva ancora i "boccoli", vestita da Pellerossa.

L'accoglienza si ripeté ovunque premurosa, cordiale, onorifica, fino al giorno in cui, avendo commesso un atto di indelicata appropriazione e sostituito le sue piume con un cappello di paglia alla Maurice Chevalier, egli piantò in asso i suoi discreti impresari e scomparve insalutato ospite. Improvvisamente le lingue si sciolsero e si apprese come il fatto che gli si rimproverava non fosse un primo tentativo: le sue vittime precedenti avevano taciuto sino allora per rispettosa discrezione... o perché erano state indennizzate al centuplo con l'intervento di fondi segreti.

Il nostro uomo non andò lontano e tutto venne spiegato davanti ai tribunali. Il « Grande Conciliatore » era in realtà una comparsa di Belleville che era stata magistralmente truccata ed istruita a recitare la parte di capo indiano per attirare l'attenzione del pubblico sui Pellirosse ed assicurare così una sensazionale pubblicità a *Pionieri*.

Si sarebbe potuto ridere di questa enorme montatura propagandistica, che ricordava simultaneamente le farse studentesche, il « delitto di lesa autorità » e la scenetta giudiziaria, se non avesse avuto l'inconveniente di provocare una larga parte della diffidenza e del deplorabile disprezzo che persone serie ed autorità manifestarono, negli anni immediatamente successivi, verso il cinema e il suo mondo, ricordando il ridi-

colo di cui questa macchinazione eroicomiche li aveva coperti.

Altre avventure della propaganda americana assunsero invece un aspetto di semplice e franca buffoneria. Più d'una ebbe luogo all'alba delle ormai classiche *tournées* dei divi per la presentazione dei loro film ed ebbero fra l'altro per eroi Gloria Swanson, che non voleva separarsi in nessun momento da un lupotto bianco e ringhioso, Charles de Rochefort che aveva il pugno pronto e sicuro, Mary Pickford e Douglas Fairbanks.

Nel 1924 Mary Pickford e Douglas Fairbanks iniziarono un periplo dei paesi nei quali l'United Artists — della quale essi erano cofondatori con Chaplin e Griffith — voleva riaffermare il successo di *Little Lord Fauntleroy*, *Tess of the Storm Country*, *Robin Hood*, *Three Musketeers* e preparare la carriera di *Rosita*. La « coppia ideale della fidanzata dell'America e dell'agile riparatore di torti » arrivò scortata da un angelo tutelare, la signora Carlotta Smith, che venne presentata come la coproduttrice di *Garrison's Finish*, una delle recenti realizzazioni della compagnia personale dei due attori. Tuttavia ella era qualcosa di più e di meglio perché risultò essere effettivamente la madre di Gladys Smith, alias Mary Pickford, e quindi la suocera del bollente Zorro. E che madre e che suocera!

Mary Pickford in alcuni dei suoi primi film (da sinistra a destra): insieme a David Miles in *The Violin Maker of Cremona*, 1909, che è ritenuto il suo primo film; in *The Lonely Villa*, 1909, (la Pickford è la bimba che si scorge dietro il braccio armato di rivoltella di Marion Leonard); in *An Arcadian Maid*, 1910, insieme a Mack Sennett; e in *Cinderella*, 1914, con Owen Moore.



Sotto un esteriore di quinquagenaria insignificante e di persona dall'aspetto trasandato, ella nascondeva una vivacità esplosiva e un'autorità dittatoriale. Era una replica canadese-americana del tipo veneziano « faso tuto mi »: regolava tutto, comandava a tutti, forte della sua abilità negli affari che s'era vittoriosamente misurata con quella dei Lasky, degli Zukor ed altri furbi esponenti dei trusts del cinema, del petrolio, delle speculazioni immobiliari ad Hollywood e a Los Angeles. Si verificavano così ad ogni momento nella realtà le situazioni delle vignette umoristiche sugli eterni rapporti tra genero e suocera.

Gladys-Mary aveva allora trent'anni: con la sua capigliatura bionda a trecce lunghe e strette girate intorno al capo e con il suo viso delicato di modella per pittori inglesi dell'Ottocento, rischiarato da due occhi a volte furbi e a volte sognanti, ne dimostrava tutt'al più ventiquattro o venticinque. Piccola, fine, elegante, simpatica par-



lava con inflessioni musicali, salvo quando era contrariata, e si mostrava d'una affabilità squisita con tutti. Chi non conosceva il suo passato — che l'aveva condotta, ancora bambina, su palcoscenici e poi, appena pubere, nei teatri di posa dove, nel 1909, era stata l'eroina di *Lonely Villa*, l'opera nella quale Griffith sperimentò per la prima volta i suoi famosi "switch back" e "last minute rescued" — poteva, a buon diritto, stupirsi di sentirla parlare dei suoi quindici anni di carriera cinematografica.

Fairbanks appariva anch'egli molto simpatico, pronto alla familiarità immediata del «colpetto sulla spalla». «Secondo me», diceva allora di lui il ministro belga della Pubblica Istruzione, Jules Destrée, ben noto in Italia perché italianista fervente ed anche perché con la sua infiammata eloquenza illustrante l'invasione del Belgio aveva largamente contribuito ad ingrossare la corrente interventista nella guerra a fian-



Alcune altre foto della Pickford: con Lionel Barrymore in *The New York Hat*, 1912 (a sinistra), con Claude Gillingwater in *The Little Lord Faunleroy*, 1921 (sopra); e durante una passeggiata con il produttore Adolph Zukor e con la madre Mrs. Charlotte Smith (in fondo alla pagina).

co degli alleati « ha un solo torto, quello di farmi pensare, con i suoi baffi ad accento circonflesso, la sua eleganza appariscente e i suoi profumi, a certi napoletani che ronzano premurosi attorno alle ricche straniere ».

Per quanto celebre e adulata fosse, Mary Pickford tremava come una ragazzina davanti alla madre e al marito che dovevano rappresentare per lei l'autorità morale e l'autorità fisica, entrambe naturali. Il ricordo del modo in cui la madre, accompagnata da due poliziotti armati di mandato di cattura, l'aveva inseguita sino a Cuba allorché, ancora minorenni, ella, s'era fatta rapire da Owen Moore ed era venuta a patti con Carl Laemmle, allora in lotta con Edison il quale aveva invece guadagnato alla propria causa la risoluta Carlotta, come pure l'esperienza dei vigori di Zorro dovevano certo esser sempre presenti alla sua memoria. Sembrava che davanti a loro fosse affetta da un complesso d'inferiorità, dal quale però saltuari impeti di reazione, nonché un carattere volitivo e un certo spirito di fronda, la inducevano talvolta a liberarsi; ella dava allora l'impressione d'una bimba dispettosa.

Una sera, in occasione d'una cena al Palace, a Bruxelles, mentre i convitati facevano onore ai piatti più ricercati ed ai più vecchi e rinomati vini dei poggi del Bordelese e della Borgogna, ella rifiutò ogni portata sino al dessert. Giunti al dolce si fece portare una caraffa d'acqua pura e delle patate cotte sotto la cenere. L'etichetta del pasto la proteggeva dalle vivaci reazioni dei suoi tutori ed ella mangiò il suo piatto paesano e bevve la sua acqua limpida con finta avidità, gettando a tratti sguardi di sfida all'irascibile Carlotta e al pronto

Zorro. La rivincita di questi ultimi non si fece però attendere: al momento dello champagne la capricciosa fu presa da singulti di stomaco e dovette lasciare la tavola in gran fretta. L'indigestione proseguì poi il suo corso all'ombra d'un gabinetto particolare, con un continuo andirivieni di soccorrevoli camerieri che fiutavano una grossa mancia, ma che nella speranza d'altre generosità ne descrivevano progressivamente agli ospiti le successive fasi.

Allorché tutto si fu calmato, i nostri tre moschettieri non ricomparvero per il caffè, e si abbandonarono invece, nel loro appartamento privato, ad uno scambio di vedute i cui vivaci echi fecero nascere in alcuni vecchi signori che si trovavano fra i convitati degli ardori alla Zorro, che restarono però platonici.

L'indomani la cronaca celebrò una volta di più la « coppia ideale ». La cronaca non aveva nessun Saint Simon e la legge della celebrità le faceva ignorare la signora madre che, nel frattempo, visitava i rigattieri per acquistare anticaglie vere o false che al suo ritorno nel mondo d'Hollywood avrebbe poi collocato con un bel guadagno.

CARL VINCENT



IL CINEMA NON HA ANCORA SCOPERTO VENEZIA

ANDAR alla scoperta di Venezia non è impresa facile: non lo è nemmeno per il veneziano. E ciò perché la città si presta facilmente all'equivoco, ad un equivoco, cioè, che nasce appunto dal suo aspetto multiforme ed originale, talché si arrischia di aver di Venezia un'idea alquanto oleografica. La perplessità maggiore è dovuta, inoltre, alla pressoché carenza di una « interpretazione » e di un « tono » che sappiano davvero penetrare nella realtà quale essa appare, nella sua infinita gamma, e soprattutto dalla facilità di battere alcune strade che non impegnano eccessivamente e che in fondo danno la possibilità di formulare su Venezia un giudizio piuttosto sommario ed inadeguato.

Manca, insomma, nel cinema l'equivalente che, invece, si ha nel teatro, giacché esistono indagatori ed artisti della realtà veneziana, con Carlo Goldoni, Giacinto Gallina, Riccardo Selvatico, eccetera, i quali hanno saputo universalizzare la loro ricerca, dando di Venezia e del suo popolo non soltanto una pittura d'ambiente, trascendendo dai limiti angusti del dialettale-simo e del folclore. Il destino di Venezia, nel cinema, è pressoché uguale a quello di Napoli. Con questa differenza, però, che almeno Napoli ha trovato degli artisti quali Martoglio, De Sica e De Filippo i quali hanno per lo meno approfondito la loro ricerca nella realtà ambientale e nello spirito della popolazione e ne hanno interpretato tale realtà con afflato poetico, mentre per Venezia, salvo il non mai dimenticato Francesco Pasinetti e, in parte, Glauco Pellegrini, sono mancati in pieno gli *scopritori* della città.

Sarebbe erroneo, tuttavia pensare, oggi, di interpretare Venezia in chiave goldoniana, o galliniana, altri sono i motivi della ricerca, e su altri settori si è spostata l'attenzione. Tuttavia sarà bene rifarci un poco al passato al fine di trarre delle conclusioni che, se non saranno tutte accettabili, avranno per lo meno lo scopo di far scomparire, se non in tutto, in parte il concetto di una Venezia estemporanea. Credo, quindi, che un più approfondito esame non soltanto sul valore « poetico » ed « artistico » del paesaggio, ma anche degli abitanti, sortirebbe dei risultati insperati.

Del resto, si è detto, è molto difficile scoprire il carattere di una città come Venezia, nelle sue fulgenti architetture, nel ritmo chiaroscurale dei suoi palazzi in cui sono racchiusi aspetti, quelli, se vogliamo, storici ed artistici, ma — evidentemente — non soltanto qui si deve limitare la ricerca. Altrimenti si arrischia di formalizzarsi in un *cliché*.

C'è poi da considerare che Venezia assume, a seconda delle stagioni e dei giorni atteggiamenti diversi, sfumature varie, talvolta impercettibili, aggiungendo un fascino del tutto particolare; difficile quindi fermar l'aspetto proteiforme della città. Lo scenario di per se stesso si presta non ad uno, ma ad infiniti motivi di ricerca poetica, e questi motivi sono di natura tale da emozionare soltanto chi dell'arte e della poesia abbia una completa sensibilità.

Fra questi, come si è detto, Francesco Pasinetti. Il giovane regista, alle sue prime armi, ha saputo una ventina d'anni fa intuire genialmente le possibilità poetiche di Venezia, sua città natale; e il suo amore e la sua cultura impostata sulla necessità di trovare dei termini di continuità storica con il passato, hanno dato un film che già racchiude i germi di uno sviluppo successivo: *Il canale degli Angeli*. Egli, anche se non ottenne successo con questo film che siamo in pochi a ricordare, ha fatto opera dignitosa, che denunciava l'immaturità dell'autore, ma che tuttavia riusciva o almeno tentava, di dare una interpretazione poetica della città, giungendo, in certi punti, a scoprire i segreti motivi che fondevano paesaggio e psicologia. Tutto ciò nasceva dall'interno, con una precisa e chiara coscienza della realtà esteriore, ed assorbiva, in parte, le frasi di un discorso che il Pasinetti doveva tenere successivamente quale studioso e teorico e quale documentarista.

Egli, infatti, si rifugiò nel documentario, dove riuscì a darci un vero soffio di poesia con: *Piazza San Marco e Venezia minore*. Ma il discorso sul documentario è ben un altro: esso se mai si riferisce ad un modo diverso di conoscere la realtà e si basa su determinati criteri, per così dire divulgativi ed estetici, che non fanno al caso nostro.

Il discorso iniziato su Venezia ha, invece, un altro importantissimo significato. Esso si avvale soprattutto di alcune puntualizzazioni che si debbono fare allorché si assiste ad una delle pellicolari pacchianerie tra le tante girate, che cozzano non solo

con il buon gusto, ma anche con il buon senso. E non è che non se ne sia mai parlato; si continua, anzi, a metter in guardia, ma si continua anche a perseverare in errori che nascono da un vizio fondamentale: e cioè l'assoluta mancanza di una diretta conoscenza di Venezia. Oh, sì. A Venezia ci si è stati, ci si è entusiasmati, se vogliamo, si è ammirata in tutte le stagioni, ma coloro che giungono per girare un film portano uno strano bagaglio. È costituito, in genere, da una cultura pseudo-storica tutt'al più fondata e documentata sui romanzi d'appendice di Michele Zevaco o sulla leggenda del « Povero fornaretto ». E, naturalmente, non arrivano nemmeno a sospettare che il frutto di una fantasia romanzesca o popolare, non può far testo su quella che è la vera realtà storica. Ora, non si pretende che alla fantasia si sostituisca in pieno la documentazione storica, ma si può esigere, almeno, una diretta conoscenza, da chi tenta di avvicinarsi ad un'epoca, di quel tanto minimo indispensabile ad avere un'idea meno superficiale del periodo in cui si sta svolgendo l'azione narrata. Tanto è vero che, anche per la parte dei costumi, si confondono epoche ed abbigliamenti diversi, quando non addirittura si mescolano personaggi nati prima o morti dopo lo sviluppo dell'azione.

Ma non basta; si continua a perseverare nell'idea di una Venezia in cui l'immane Inquisitore di Stato (il quale si chiama immancabilmente Marco) fa la figura del fellone e del traditore, del persecutore,

Pasinetti aveva intuito le possibilità poetiche di Venezia, sua città natale; ecco una scena di Il canale degli Angeli, film che tentava appunto di dare una interpretazione poetica alla città.



mentre il popolano o il nobile patrizio sono i perseguitati e si arriva persino al punto di far apparire quella che è passata alla storia come una vera e propria Repubblica oligarchica, quasi l'antesignana di una democrazia. E non si sa, invece (e ciò sarebbe facile, basterebbe aver la pazienza di consultare i documenti dell'Archivio Veneto) che la Repubblica di Venezia è un tipico esempio di saggia amministrazione, e che i reggitori delle sorti dei cittadini furono, nella maggior parte dei casi, solleciti del bene comune.

Questo per sfatare alcune leggende tuttora esistenti; ma c'è dell'altro. Naturalmente quando si tratta di *fotografare Venezia*, mentre gli interni sono ricostruiti o quasi nei teatri romani, i pochi esterni si limitano al solito angolo del Palazzo Ducale, della Piazzetta, con l'immane volo di colombi.

Questo gusto cartolinesco, si dirà, è di facile realizzazione; l'impegno sarebbe più arduo qualora si volesse, una volta tanto, trattare una città come Venezia per quello che essa realmente può racchiudere ai fini dell'espressione artistica.

Se consideriamo, ad esempio il frutto di un altro veneziano, Glauco Pellegrini, notiamo come il paesaggio abbia una sua funzione ai fini descrittivi del racconto; il film *Ombre sul Canal Grande* anche se più ricco di ambizioni che di risultati, ed anche se non raggiunge un completo ritmo plastico e narrativo, palesando ingenuità dovute, del resto, al soggetto, ed alla sceneggiatura, almeno ha un vantaggio rispetto ai film di cappa e spada o pseudo storici girati a Venezia: e precisamente che la realtà viva di una Venezia di oggi è stata portata in campo, ed al cospetto del pubblico. Talché



lo stesso pubblico potrà, successivamente, comprendere che la così detta « Città dei Dogi » non è tutta legata ad un passato di gloria, ma è anche agganciata alla realtà della vita quotidiana ed attuale.

E, soprattutto, che non è lecito generalizzare ed universalizzare alcuni sporadici episodi di cronaca nera, risalenti a due o tre

secoli fa, e propinarci codesti episodi con centoni in costume, privi della ben che minima intelligenza e del ben che minimo rispetto per la stessa intelligenza del pubblico.

Tutto questo discorso fa, del resto, pensare alla possibilità di una soluzione del problema; una soluzione che si può individuare anzitutto nel già fatto, in ciò che a Venezia esiste e sussiste. Si intende dire degli Stabilimenti alla Giudecca che, pare, siano minacciati di smobilitazione e di trasporto relativo alla Cinecittà romana. Ebbene, l'insuccesso commerciale di film su Venezia, a mio avviso, è proprio perpetrato da codesta falsa nozione sulle possibilità vere di Venezia, non quale esclusivo sfondo paesaggistico per una più o meno avventurosa vicenda di cappa e spada, ma quale motivo predominante e conduttore di tutto un mondo poetico che nasce e sorge perfino negli angoli più riposti e meno conosciuti della città; in quegli angoli caratteristici e pieni di motivi sentimentali, in quella diuturna ricerca della possibilità di vita dell'uomo, in una città che non può vivere soltanto del passato, ma ha ben altri problemi urgenti, nella *scoperta*, insomma, di una Venezia inedita e piena di incantevole poesia nei suoi personaggi, nelle sue donne, nei suoi fanciulli, e, quale elemento interiore e suggestivamente chiarificatore, nel suo inconfondibile paesaggio.

In tal modo si salvaguarderanno, non solo le attrezzature industriali di una produzione cinematografica che almeno cerchi di decentrare l'iniziativa romana, ma si daranno opere dignitose e capaci di suggerire allo spettatore uno o più motivi di natura artistica ed umana.

Così Venezia, al pari di Napoli, troverà il suo vero scopritore.

FRANCO DORIGO

(In alto): *Ombre sul Canal Grande* presenta almeno qualche aspetto d'una Venezia viva.

(Sotto): Una scena de *Il ladro di Venezia*, film che sfrutta una convenzionale città dei Dogi.



SUSAN HAYWARD

ANNUALMENTE le riviste cinematografiche americane, mediante apposito referendum, rendono noti i venti attori preferiti dal pubblico statunitense. Quest'anno, accanto ai vari Martin e Lewis, Hope e Crosby, troviamo al decimo posto Susan Hayward, che ha raggiunto grande popolarità in grazia di *David and Bethsabea* (*David e Betsabea*, 1951) e di *The Snows of Kilimanjaro* (*Le nevi del Kilimangiaro*, 1952), due mediocri prodotti commerciali di Henry King, regista che ha ormai percorso fino in fondo il suo « viale del tramonto » artistico.

Susan Hayward ha così ottenuto, mediante due interpretazioni assolutamente trascurabili, quella popolarità che invano aveva cercato attraverso altre precedenti interpretazioni a volte francamente rimarchevoli. Ed infatti, accanto a Dorothy McGuire, Jennifer Jones, Anne Baxter, Jeanne Crain, ella è senz'altro una tra le personalità femminili più interessanti della nuova generazione hollywoodiana. Riuscirà, a dispetto della crescente popolarità, a mantenere questa posizione, che quasi sempre è controproducente agli effetti del successo commerciale?

La sconcertante Susan, nata 35 anni fa a Brooklyn è frutto di un connubio svevo-irlandese. Di irlandese infatti l'attrice non possiede soltanto il rosso dei capelli, ma anche la personalità impetuosa e scattante che caratterizza le sue migliori interpretazioni. Giunta al cinema attraverso una via quanto mai sfruttata, quella di modella per fotografie pubblicitarie, su segnalazione del regista Cukor, fu una delle candidate al conteso ruolo di protagonista di *Via col vento*. La sua carriera artistica inizia quindi con uno scottante quanto clamoroso insuccesso, poiché la parte fu affidata a Vi-

vien Leigh, indubbiamente più esperta. Fallita così l'occasione del debutto sensazionale, la Hayward inizia in sordina, alternando ruoli di fanciulla-premio a parti di caratterista. Ed è appunto in queste ultime che possiamo scorgere i sintomi di un'intelligenza interpretativa piuttosto singolare, tesa a liberarsi dai consueti canoni che regolano la carriera di una qualunque « starlet » di belle speranze.

Adam Had Four Sons (*La famiglia Stoddard*, 1941), il primo film che presenta l'attrice in una parte veramente impegnativa. Il personaggio della inquietante e sensuale moglie di uno dei figli Stoddard ha avuto rilievo e vitalità soprattutto per merito della Hayward, che, favorita dal fisico particolarmente adatto alla sottile e perversa schermaglia erotica, gli ha conferito una singolare evidenza. Del resto sin da principio la sua bravura ha modo di esplicitarsi « soltanto » nell'interpretazione di quei personaggi che comunemente vengono definiti « antipatici » e che hanno fatto la fortuna cinematografica di molte attrici, Bette Davis e Ida Lupino in testa. Ciò per molte ragioni, specialmente in relazione al suo fisico: capelli rossi, un che di impertinente in tutta la persona, uno sguardo pungente ed ironico. Però questa sua inclinazione per i ruoli forti non è condivisa dalla casa produttrice, che si ostina a considerarla una « cover-girl » da impiegare in technicolorate avventure nel ruolo della « fanciulla-chebaccia-il-protagonista-nella-scena-finale », o tutt'al più in parti secondarie in cui serve da contrapposto alle molteplici virtù della protagonista. Ma tuttavia con pazienza e tenacia, pur tra i vari *Reap the Wild Wind* (*Vento selvaggio*, 1942), *Jack London* (*La vita di Jack London*, 1943) e *The Figh-*

ting Seabees (*I conquistatori dei sette mari*, 1944), la sua personalità si sviluppa e raggiunge una notevole maturità, specie in *Smash-Up* (*Una donna distrusse*, 1947), che è da considerarsi una delle sue migliori interpretazioni. Anche questa volta ella si trova pienamente a suo agio nel dar vita ad un personaggio complesso, quello di un'alucinante alcoolizzata con divagazioni psicanalitiche, e finalmente riesce a sfondare il muro di indifferenza che fino allora aveva circondato la sua attività. Conquistato così, con l'aiuto dell'alcool, il suo « posto al sole », l'attrice riesce a dare un indirizzo preciso alle sue interpretazioni, orientandosi verso un personaggio-base: quello della donna forte, volitiva, impulsiva, essenzialmente moderna. *They Won't Believe Me* (*Nessuno mi crederà*, 1947), un giallo-psicologico piuttosto interessante, *Tap Roots* (*La quercia dei giganti*, 1948), un ennesimo film sulle lotte tra Nord e Sud e *Tulsa* (*Tulsa, terra di fuoco*, 1948), sono indicativi in tal senso. In *Tulsa* la Hayward interpreta il personaggio di una donna presa dalla frenesia del petrolio, smaniosa di arricchirsi, che calpesta tutto quello che le può essere d'impaccio. Questo personaggio sarà ripreso in *I Can Get it for You Wholesale* (*La conquistatrice*, 1951). Tra l'uno e l'altro film dobbiamo registrare un'altra bella interpretazione in *My Foolish Heart* (*Questo mio folle cuore*, 1949). E' di scena sempre la donna moderna vista, questa volta, esclusivamente in chiave amorosa. Sotto la guida di Mark Robson, non certo all'altezza delle sue precedenti prove, l'attrice ha raggiunto una completa « performance ». Questo film ha fatto gridare al miracolo molti critici che hanno accolto l'interpretazione della Hayward come una rivelazione. Evidentemente essi non avevano presente il « curriculum » artistico dell'attrice che, se non presenta nulla di eccezionale, tuttavia ha al suo attivo alcune intelligenti caratterizzazioni ed una bella creazione (*Smash-Up*). Sempre nel

FILMOGRAFIA

1938: *Girls on Probation*, di William McGann, con Ronald Reagan e Jane Bryan. - 1939: *Our Leading Citizen*, di Alfred Santell, con Bob Burns e Joseph Allen; *Beau Geste* (id.), di William A. Wellman, con Gary Cooper e Ray Milland; *\$ 1.000 a Touchdown*, di James Hogan, con Joe E. Brown e Martha Raye. - 1941: *Adam Had Four Sons* (*La famiglia Stoddard*), di Gregory Ratoff, con Warner Baxter e Ingrid Bergman; *Sis Hopkins*, di Robert North, con Judy Canova e Bob Crosby; *Among the Living*, di Stuart Heisler, con Albert Dekker e Harry Carey. - 1942: *Reap the Wild Wind* (*Vento selvaggio*), di Cecil B. De Mille, con Ray Milland e Paulette Goddard; *The Forest Rangers* (*Presi tra le fiamme*), di George Marshall, con Fred MacMurray e Paulette Goddard; *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega*), di René Clair, con Veronica Lake e Fredric March. - 1943: *Star Spangled Rhythm* (*Signorine non guardate i marinai*), di George Marshall, con Betty Hutton e Eddie Bracken; *Young and Willing*, di Edward Griffith, con William Holden e Robert Benchley. *Hit Parade of 1943*, di Alfred Rogell, con John Carroll; *Jack London* (*La vita di Jack London*), di Alfred Santell, con Michael O'Shea e Osa Massen. - 1944: *The Fighting Seabees* (*I conquistatori dei sette mari*), di Edward Ludwig, con John Wayne e Denis O' Keefe; *The Hairy Ape* (*Il diavolo nero*), di Alfred Santell, con William Bendix e John Loder; *And Now Tomorrow* (*Il grande silenzio*), di Irving Pichel, con Loretta Young e Alan Ladd. - 1946: *Canyon Passage* (*I conquistatori*), di Jacques Tourneur, con Dana Andrews e Bryan Donlevy; *Deadline at Dawn* (*In nome dell'amore*), di Harold Clurman, con Paul Lukas e Bill Williams. - 1947: *Smash-Up: The Story of a Woman* (*Una*

donna distrusse), di Stuart Heisler, con Marsha Hunt e Lee Bowman; *They Won't Believe Me* (*Nessuno mi crederà*), di Irving Pichel, con Robert Young e Jane Greer; *The Lost Moment* (*Gli amanti di Venezia*), di Martin Gabel, con Robert Cummings e Agnes Moorehead. - 1948: *Tap Roots* (*La quercia dei giganti*), di George Marshall, con Van Heflin e Boris Karloff; *The Saxon Charm*, di Claude Binyon, con Bob Montgomery e John Payne. - 1949: *House of Strangers* (*Amaro destino*), di Joseph L. Mankiewicz, con Edward G. Robinson e Richard Conte; *Tulsa* (*Tulsa, terra di fuoco*), di Stuart Heisler, con Robert Preston e Pedro Armendariz; *My Foolish Heart* (*Questo mio folle cuore*), di Mark Robson, con Dana Andrews e Kent Smith. - 1951: *Rawhide* (*L'uomo dell'Est*), di Henry Hathaway, con Tyrone Power e Hug Marlowe; *I'd Climb the Highest Mountain* (*La collina della felicità*), di Henry King, con William Lundigan e Rory Calhoun; *I Can Get it for You Wholesale* (*La conquistatrice*), di Michael Gordon, con Dan Dailey e George Sanders; *David and Bethsabea* (*David e Betsabea*) di Henry King, con Gregory Peck e Raymond Massey. - 1952: *With a Song in My Heart* (*La dominatrice del destino*), di Walter Lang, con Rory Calhoun e Thelma Ritter; *The Snows of Kilimanjaro* (*Le nevi del Kilimangiaro*), di Henry King, con Gregory Peck, Ava Gardner e Hildegard Neff; *The Lusty Men* (*Il temerario*), di Nicholas Ray, con Robert Mitchum e Arthur Kennedy. - 1953: *The President Lady*, di Henry Levin, con Charlton Heston e John McIntire; *The White Witch Doctor*, di Henry Hathaway, con Robert Mitchum e Walter Slezak.



1949 abbiamo un fugace incontro con J. L. Mankiewicz, regista di *Road House* (*Amaro destino*), film in cui Susan non ha peraltro una gran parte, sacrificata nei confronti di un Edward G. Robinson e di un Richard Conte in gran forma. Ed è un peccato che l'incontro tra i due non abbia avuto risultati più positivi, specialmente se consideriamo l'apporto decisivo che il regista ha sempre avuto nei riguardi dei suoi attori, la Tierney in *The Ghost and Mrs. Muir* (*Il fantasma e la signora Muir*, 1947), il trio Crain-Sothorn-Darnell in *A Letter to Three Wives* (*Lettera a tre mogli*, 1948), la Davis e la Baxter in *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1951): a maggior ragione quindi si sarebbe giovata dell'incontro la nostra attrice, raramente diretta da buoni registi, in grado di insegnarle veramente qualcosa.

Spesso, molto spesso, ella deve esclusivamente affidarsi alle sue naturali risorse ed il conseguente risultato lo si è visto in più di un film. Fra questi ultimi vi è *I'd Climb the Highest Mountain* (*La collina della felicità*, 1951), in cui è la trepida mogliettina di un pastore protestante, protagonista di una vicenda caramellosa e convenzionale. Naturalmente i panni delle eroine senza macchia non le si confanno, per cui preferiamo nuovamente vederla ragazza energica e coraggiosa a fianco di Tyrone Power in

Rawhide (*L'uomo dell'Est*, 1950), e nel già citato *I Can Get it For You Wholesale*, una specie di annacquato *All About Eve* ambientato nei grandi magazzini d'alta moda. Susan Hayward vi interpreta una parte che le è pienamente congeniale e che ha molti punti di contatto con la « Eva » interpretata da Anne Baxter. Abbiamo citato la Baxter, con la quale ci sembra che abbia diverse analogie: analogo l'inizio delle rispettive carriere, impennate sull'alternativa angelo-demone, e analoghi i personaggi base delle loro migliori interpretazioni. La Baxter ha però avuto la fortuna di lavorare quasi sempre agli ordini di registi veramente degni di essere chiamati tali. Ciò, ripetiamo, non è accaduto alla Hayward, che ha ricevuto dai suoi direttori, tranne qualcuno, soltanto la popolarità; che il più delle volte esclude la vera arte. Henry King l'ha voluta protagonista del biblico polpettone *David and Bethsabea* ed ella ci ha dato uno dei personaggi più fasulli che la storia del cinema ricordi. Di chi la colpa? Non vorremmo fare l'apologia dell'attrice, ma ci pare che l'errore sia da attribuirsi al regista che ha voluto pretendere da lei l'impossibile: Susan è lontana dalla Betsabea biblica come, che so, Bette Davis dal personaggio di una collegiale! Comunque ella ha avuto da questo film una enorme popolarità, che si

riflette anche su *With a Song in My Heart* (*La dominatrice del destino*, 1952), un film che narra le vicende di una popolarissima cantante americana vivente, Jane Froman. Il ruolo è di quelli che mandano in brodo di giuggiole il pubblico americano, particolarmente sensibile a questo genere di film. Ma ancora una volta dobbiamo constatare come l'attrice venga troppo spesso adoperata a sproposito. Le sue doti fisiche ed artistiche vengono falsate, epperò impoverite, ridotte e limitate in ruoli che nulla hanno a che vedere con le sue reali possibilità. Noi la vedremmo volentieri, sotto la guida di registi come Wilder, Houston, Mankiewicz, alle prese con personaggi complessi, amari, disincantati. Forse allora perderebbe in popolarità, ma potrebbe acquistare un posto ben definito e non trascurabile nella scala dei valori cinematografici americani, accanto ai Brando, ai Clift, alle McGuire, che, più fortunati o più dotati, sono riusciti ad affermarsi definitivamente.

Le ultime interpretazioni di Susan Hayward giunte da noi sono lo strombazzatissimo *Le nevi del Chilimangiaro*, del quale si è detto, e *The Lusty Man* (*Il temerario*, 1952), un film dignitoso che nulla toglie o aggiunge alla fama della protagonista: la parola alle prossime interpretazioni.

MASSIMO SCAGLIONE

FILM DI QUESTI GIORNI

MISCELLANEA

Tutto può accadere (Anything Can Happen, 1952) di George Seaton si ispira ad un problema già ampiamente esaminato, ma pur sempre particolarmente interessante: l'immigrazione in America o, meglio ancora, il processo di acclimatamento dei nuovi arrivati in quel mondo "sui generis" che sono gli Stati Uniti.

Il film, che trae il suo soggetto dall'omonimo libro autobiografico di George ed Helen Papashvily pubblicato da Harper & Brothers di New York, acquista un tono di maggiore credibilità proprio in virtù della sua natura di essere "fatto" (sia pure soggettivamente rielaborato) e non "invenzione al cento per cento".

Va precisato che l'opera di Seaton è abbastanza fedele al libro: l'intero episodio della Corte di Giustizia, per esempio, è tratto pari pari dalle pagine del romanzo.

Naturalmente, ai fini di una compiuta validità artistica dell'opera, sarebbe fuori luogo rifarsi ai precedenti che hanno dato occasione al film, ma bisogna tener presente che questa modesta realizzazione può valere, al più, come documento per un fatto di costume e, sotto un tale "minore" punto di vista, tutto quello che può essere utile per illuminarci al riguardo è senz'altro di interesse.

La parte migliore è quella iniziale in cui viene descritto l'arrivo negli Stati Uniti del giovane georgiano ed i suoi primi contatti con una civiltà, per lingua e costumanze, completamente dissimile dalla sua.

Gustoso il breve colloquio con l'Ufficiale dello State Dept. in cui, nonostante le ampie concessioni a quella mentalità da "Rider's Digest" che informa tanta parte della produzione americana, viene abbozzata una garbata presa per il bavero della burocrazia (il funzionario che timbra il passaporto mentre il sonoro ne sottolinea i gesti con un ironico inequivocabile contrappunto).

Non è necessario precisare che il regista George Seaton sa cogliere il lato più peculiare ed essenziale di certe situazioni; per cui, pur mostrandoci solo quella parte di realtà più chiaramente indicativa, riesce, ciò non di meno, a comunicarci in modo completo una sensazione oppure a presentarci una situazione o un tipo umano senza per questo appesantire la narrazione.

Di un tale felice processo narrativo ne abbiamo una ulteriore riprova nella sequenza in cui viene "analizzato" il progressivo acclimatarsi alla vita americana dei due immigrati; il georgiano ed il suo amico turco.

Di fronte allo specchio, mentre il primo continua a ripetere, migliorando ogni volta la sua pronuncia, *Folefo federe folare un felivolo fero*, l'altro si aggiusta i baffi secondo l'esempio dell'uomo più in voga al momento.

Mentre la pronuncia migliora i baffi diminuiscono, di modo che quando George Papashvily può finalmente pronunciare la sua frase correttamente il volto dell'amico è ormai completamente glabro.

Nella seconda parte, invece, il racconto

si disperde in modo quanto mai evidente. Troppo ci si sofferma su talune macchiette (degne al massimo di un epidermico interesse), perché la loro intrusione ed eccessiva caratterizzazione non nuocciano all'economia della storia.

Per quanto si riferisce poi all'esaltazione dell'*american way of living*, di cui il film è permeato, non ci pare vi sia ragione sufficiente per scandalizzarsene troppo: è una "convenzione" di vita, è vero, però è una convenzione ormai perfettamente stratificata per cui sarebbe ben ingenuo chi se ne stupisse o peggio se ne mostrasse intollerante.

Vorremmo ancora notare, oltre al fatto che ad interpretare questo film sono stati chiamati due grossi nomi: José Ferrer e Kim Hunter, che l'opera potrebbe forse richiamare certo mondo di Saroyan ("Che ve ne sembra dell'America?" od altri). Sarebbe però ingiusto pensare ad un voluto rifarsi a quelle esperienze: è più onesto ritenere che il tono che permea tutto il film sia dovuto ad analoghe reazioni di temperamenti simili (Saroyan è armeno, Papashvily georgiano) di fronte alle medesime esperienze.

Scandalo alla ribalta (Lady Paname, 1950) di Henri Jeanson non può non rappresentare una grossa delusione per chi conosca l'alta abilità ed il raffinato mestiere dello sceneggiatore e dialoghista francese che, per la prima volta, si è cimentato con la regia. Non si deve disconoscere, per contro, che un destino avverso sembra accanirsi contro gli sceneggiatori principi d'oltre Alpe quando essi tentano passare al ruolo di "metteur en scène": Charles Spaak non ebbe infatti sorte diversa con il suo *Le Mistère Barton*.

Scandalo alla ribalta è un film cui manca, e sembra quasi impossibile data la personalità del regista, una ossatura centrale, un soggetto che guidi la vicenda secondo un piano armonico. Il racconto procede infatti stancamente, senza un filo conduttore che lo guidi con attenzione e senza che, d'altro canto, la massa delle macchiette riesca a dargli un valore corale. Anche se taluni di questi "tipi" (il seduttore alla Landru della prima sequenza) o talune situazioni (l'originale "ménage à trois" del fotografo) possono essere azzeccate e garbate, nel complesso il film risulta frammentario mentre la talora sentita e gustosa rievocazione della Parigi post-bellica ('14) non riesce a riscattare tale "atomismo".

Dispiace ritrovare un ottimo attore quale Juvet sprecato in una parte di così poca consistenza umana: il personaggio del fotografo infatti, non ostante gli evidenti sforzi operati onde portarlo dal piano della macchietta a quello del personaggio sofisticato, non riesce a distaccarsi dalla marcata caratterizzazione. Non mancano momenti gustosi, in cui gag e battute si fondono ad unità con effetti deliziosi, quale ad esempio la sequenza in cui Lady Paname affronta il gigolo che tenta ricattarla, ma nel complesso il film è povero persino di questi facili effetti.

Una delle scene più gustose di *Tutto può accadere* è il colloquio con l'ufficiale dello State Dept.



Ricordare Clouzot [*Un marito per mia madre* (*Miquette et sa mere*, 1950)] oppure Autant-Lara [*Occupati d'Amelia* (*Occupei-toi d'Amelie*, 1949)], sia pure per un esteriore superficiale accostamento, sarebbe ben poco appropriato.

In un unico discorso si possono riunire *Nei bassifondi di Los Angeles* (*Cry Danger*, 1950) di Robert Parrish e *Il quarto uomo* (*Kansas City Confidential*, 1952) di Phil Karlson. Sono entrambi, infatti, filiazione diretta di quella narrativa poliziesca a brutale tratteggio alla quale la produzione hollywoodiana si è particolarmente interessata in questi ultimi anni.

La efficacia violenta e quasi sadica di alcuni pestaggi ha, in questi due racconti, un risalto tale che si renderebbe necessario, qualora le opere si distaccassero dal normale artigianato, un discorso maggiormente approfondito.

Bisognerebbe pertanto ricollegarsi a certe pagine crudeli del Mickey Spillane di *Ti ucciderò* (*I, the Jury*) od a quelle del "nero" Dashiell Hammett di *Il falcone Maltese* (*The Maltese Falcon*) per intendere in modo chiaro quale natura e portata siano da attribuirsi ad una tale esasperata brutalità.

Si vedano, ad esempio, nel film di Karlson i brani in cui il protagonista è selvaggiamente picchiato da due delinquenti, nell'opera di Parrish la sequenza nella quale l'ex detenuto costringe il capo-banda a sdraiarsi, pancia all'aria, su di una scrivania, per un "vivace" interrogatorio. In entrambi i casi, accanto ad un preciso e particolarmente efficace uso del mezzo tecnico (angolazioni ricercate, dosaggio emotivo delle luci, insistenza nel dettaglio) si unisce una brutale suggestione visiva per cui la violenza, sia fisica che morale, acquista una singolare materializzazione.

Anche come racconto i due film hanno parecchi elementi in comune: i protagonisti sono entrambi, infatti, alla ricerca di chi li ha bellamente "fregati". All'uomo di Parrish ciò è costato cinque lunghi anni di galera, all'altro solo alcune ore di "terzo grado".

Se al primo però, Dick Powell conferisce con la sua attenta caratterizzazione un sufficiente alone di verità, al secondo invece, per colpa della congenita inespressività o quanto meno della ben limitata espressività di John Payne, questo importante fattore psicologico manca in gran parte.

Da segnalare poi, all'attivo di *Nei bassifondi di Los Angeles*, un dialogo singolarmente spigliato ed in più punti argutamente ironico.

Vi sarebbe ancora da ricordare, non fosse altro per il nome dell'autore, *Una lettera per Eva* (*A Letter for Evie*, 1945) di Jules Dassin. Il film non supera però i limiti, modesti, della garbata commediola sentimentale e non presenta, per contro, neppure un motivo originale. Il tema della corrispondenza tra le madrine di guerra ed i soldati è stato già altre volte affrontato. Ricordiamo per tutti la commedia di Norman Krasna "Dear Ruth", 1944, presentata all'Henry Miller's Theatre con la regia di Moss Hart, che diede poi origine al film omonimo (in Italia *60 lettere d'amore*) di William D. Russell, ma i risultati erano maggiormente efficaci in virtù anche di una più scaltrita sceneggiatura.

VICE



(Sopra): Suzy Delair in *Scandalo alla ribalta*, film deludente per chi conosca l'abilità di Henri Jeanson. (Sotto): Dick Powell nella scena dell'interrogatorio di *Nei bassifondi di Los Angeles*.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI

La Redazione ha deciso di ripristinare il "servizio foto" che era stato a suo tempo sospeso per ragioni tecniche e mi incarica di avvertire i lettori che si possono ottenere copie delle fotografie pubblicate su "Cinema" dal n. 96 in poi, al prezzo di L. 150 per quelle formato 13x18 e di L. 200 per quelle formato 18x24. Per la spedizione raccomandata aggiungere L. 50 per ogni spedizione.

CARLO F. L. (Cassano d'Adda). - Nulla mi autorizza a supporre che Stazione Termini debba subire dei tagli o delle modifiche drastiche, per la presentazione al pubblico americano. Che cosa ti induce a nutrire questi sospetti? L'idea forse che gli spettatori di laggiù siano incapaci di digerire un finale non lieto? Ma allora non hai considerato molti film della più recente produzione: troveresti ben di peggio che due amanti costretti a separarsi (e non è detto per sempre). Sì, il Clyde De Vinna di cui hai letto l'annuncio della morte (ma dove l'hai visto? i giornali italiani non l'hanno riportato, che io sappia) era il famoso operatore di Ombre bianche, del primo Tarzan, con Weissmuller (di precedenti Tarzan con Elmo Lincoln ecc. se ne registrano a decine), nonché di "Eskimo". Per il manoscritto, invia e noi esamineremo. Auguri.

MEZZO FANATICO (Venezia). - A parte il deciso cattivo gusto dello pseudonimo (ma non sarebbe più semplice firmarsi con nome e cognome, o scegliere, nel caso di maggior timidezza, la placida soluzione delle iniziali?), devo ammettere che sei stringente nel tuo gioco dialettico. Vuoi insomma dimostrarmi che a un regista come William Wyler dovrebbe essere "vietato", da parte di un comitato in cui siano rappresentate tutte le categorie del cinema, di girare altri film come Roman Holiday. Se ho ben capito non è al film in sé che tu trovi da muovere critiche ma alla trasformazione di Wyler da regista di film drammatici in confezionatore di gaie commedie. E pretendesti che il già menzionato comitato vietasse a un regista, ormai arrivato alla fama, di girare opere disdicevoli o comunque poco vantaggiose alla sua reputazione ar-

tistica. A prescindere che questa decisione finirebbe col mettere Mario Soldati sul lastrico, e dimenticando che il tuo progetto sarà possibile soltanto nel Paese dell'Utopia, il signor William Wyler in questione non è affatto passato all'improvviso al genere vivace, ma è semplicemente ritornato a un vecchio amore. Perché ricordo benissimo un film che nell'originale si intitolava The Good Fairy, e che venne presentato in Italia come "Le vie della fortuna", in cui Margaret Sullavan (allora moglie, nella realtà, del regista) sosteneva una parte brillante al fianco di Herbert Marshall; e il film era quanto di più gradevole si potesse trovare al momento, con la consueta ambientazione a Budapest (non dimenticarti che era tratto da un lavoro di Molnar, del periodo spumeggiante). E che la corda vera di Wyler sia un'altra, d'accordo.

ORNELLA (Milano). - Un film su Rainer Maria Rilke? No, non ricordo opere siffatte. Ma puoi benissimo aver fornito un'ottima idea a un produttore. Se non proprio per un film a soggetto, almeno per un documentario. I giovani cineasti di Trieste, col castello di Duino a disposizione, una macchina da presa sonora, molte fotografie del poeta, e a mezzo per raggiungere il paesello svizzero dove Rilke si spense e fu sepolto, potrebbero agevolmente mettere insieme un "dieci minuti" molto più interessante di certi documentari, sia pure a colori, che al cinema ti tengono inchiodato alla poltrona come una vittima e non ti danno pace. A proposito, una piccola richiesta alle autorità, di Roma o di Milano che siano: se il cinema Arlecchino, ad esempio, è sprovvisto di documentari, vuoi per un mancato arrivo da Roma vuoi per un "calo" nella produzione generale,

non si costringa il direttore del suddetto cinema a presentare al pubblico un documentario che molti spettatori hanno già visto la sera prima al cinema Ariston! Semplicemente, liberate il direttore, sia pure per una sera soltanto, dall'obbligo di annoiare i suoi spettatori. Sappiamo benissimo che il dirigente, in questione agisce con zelo: le multe, in caso di mancata proiezione dell'appendice noiosa di ogni spettacolo cinematografico, sono molto alte, a quel che ci vien detto; ma non è necessario, da parte delle autorità, chiedere agli spettatori di trascorrere dieci minuti infernali nel rivedere un documentario improbabile, quando al decreto si possono, seduta stante e con pieno rispetto della legge, applicare deroghe.

GUALTIERO SERVESI (Viterbo). - Il Thérèse Raquin di Marcel Carné è sceneggiato da Charles Spaak e Carné stesso, con dialoghi di Spaak. Non illuderti: Jacques Prévert non fa più parte della équipe di Carné dal tempo di Les Portes de la Nuit (1946). No, non ti sbagli: c'è stata una Teresa Raquin con Giacinta Pezzana e Maria Carmi nel 1915; un'altra, nel 1928, venne girata da Jacques Feyder con Gina Manes, Jeanne Marie Laurent e Wolfgang Zelzer. Quella di Carné (1953) è con Simone Signoret, Raf Vallone, Roland Lesaffre, la vecchia Sylvie e Jacques Dubry.

LEO FARALLI (Salerno). - « Non ho ancora visto — tu scrivi — un film che esprima il vero stato d'animo dei giovani d'oggi. Nessun regista s'è ancora preso a cuore i sentimenti dei ragazzi del 1953 al punto di fornirci, sia pure con le inevitabili limitazioni che il cinema industriale richiede, un ritratto vivo dell'ultima generazione efficiente ». Che cosa tu intenda per "generazione efficiente" è cosa che sfugge alla mia comprensione, e non voglio credere che la tua frase abbia la benché minima relazione con quanto va dicendo il dottor Kinsey a proposito dei maschi diciassetenni (per chi non avesse letto il famoso libro: sostiene che a quell'età l'uomo è sessualmente più attivo, o, come tu ti esprimi, più efficiente che in qualsiasi altro momento della vita). Torniamo al cinema. Terza liceo di Emmer deve ancora apparire sui nostri schermi ma io ho ferma fiducia nel regista, so quanto abile osservatore egli sia (ricordi Parigi è sempre Parigi, questo film trattato ingiustamente dalla critica a dispetto dei suoi veri e inequivocabili valori?). Tuttavia hai in parte ragione quando affermi che ancora il cinema non ha catalogato i giovani; però che il lavoro di incasellamento sia necessario o meno è cosa che altri decideranno. Personalmente so che un tempo si parlava di "Età del jazz" e si indicavano i giovani che maggiormente si scalmavano a cavallo della prima guerra mondiale, sino al 1918. Poi venne la "Generazione perduta" (così battezzata da Gertrude Stein) che ebbe in Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e nel primo Faulkner i suoi cantori; il cinema non fu da meno e i film dell'epoca mi paiono indicativi. E ora? Interviene Thornton Wilder a suggerire un'etichetta, con un saggio che il giornale dell'Università di Yale ha pubblicato in occasione del settantacinquesimo anniversario dell'ateneo, Wilder dunque, suggerisce

di usare il termine "Generazione Silenziosa", e ne spiega le ragioni. « La Generazione Silenziosa (abbastanza loquace, se la misurate col suo metro) trattiene la lingua perché non può esplorarsi e al tempo stesso non può darsi ragioni di se stessa. La prima accusa che si muove a questi giovani è "apatia". Non si dedicano ad alcuna causa; raramente si entusiasmano; l'espressione del loro viso denota impassibilità. Ma io so dove essi hanno imparato ad essere impassibili. L'hanno imparato a casa, quand'erano adolescenti, stando sempre in guardia contro i genitori. La cautela non è apatia. Dopo aver letto tanto, ho scoperto che mai, in nessuna epoca v'è stato un così profondo divario, un così grande golfo tra i genitori e i figli ». E più avanti, parlando dei genitori che non riescono a farsi apprezzare come persone sagge e infallibili, egli aggiunge nuove e giuste considerazioni. Ma dove mi pare più azzeccato il suo ragionamento è nel seguente passo: « Nel terzo e nel quarto decennio del secolo ci si sentiva uno in mezzo a milioni di persone; oggi ci si sente uno in mezzo a miliardi ». Ci sarà ora, amico Faralli, un regista che troverà una forma cinematografica per questi concetti di Wilder, applicati alla gioventù americana, ma validi anche e soprattutto per i ragazzi italiani? Parlando esclusivamente per me, sono ancora capace di entusiasarmi, l'apatia non mi ha conquistato e non appartengo alla Generazione Silenziosa, bensì a quella dell'Età dell'Aspirina; e ne sono lieto. Ma un film sincero, vivo, pieno di osservazioni sui giovani del '53 mi sembrerebbe davvero una lezione utile per me e per tutti.

TECNICA (Vibo Valentia). - "Primo piano", comunemente indicato nelle didascalie delle fotografie, serve per indicare le persone più vicine all'obiettivo. Ma in cinema vuol significare il viso di un attore inquadrato tra la punta dei capelli e il pomo d'Adamo (alcuni manuali parlano di "V" della cravatta). Poi si ha, nel caso che l'inquadratura includa anche una parte del torace, il "primo piano ingrandito". Il "primo piano" esclude di solito o i capelli o il mento. Non si parla di "primo piano" riferito ad oggetti, ma di "particolare" (evitando così il termine "dettaglio", che è un francesismo inutile).

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

OTTONE CLAPIZ (Via Crosada 13, Trieste). - Cede: Cinema nuova serie, dal n. 4 al 19 incluso, 25, 26, 28, 29, 30, 40, 56, 69.

SERGIO BIONDI (Via Dandolo 1, Genova). - Cede: Cinema, nuova serie, i primi cento fascicoli con relativi indici.

ROBERTO LANZAFAME (Via Garibaldi 111, Catania). - Cede Cinema, nuova serie, dal n. 49 al 111 compreso.

GIUSEPPE SIBILLE (Melfi, provincia di Potenza). - Cerca, di Cinema nuova serie i nn. 78, 79, 80, 81, 82, 84. Cerca anche il quaderno delle edizioni dell'Ateneo dedicato al "Neorealismo italiano", nonché il fascicolo di Sequenze dedicato al film comico. Cede, o dà in cambio: Storia del cinema di Sadoul, edizione Einaudi, e il fascicolo El Cine Español, edito a Madrid nel 1949.

FORMATO RIDOTTO

Consigli ai principianti

LA SOCIETÀ Gevaert ha stampato in italiano un opuscolo di un certo interesse per i cineamatori (« Si gira », fotoprodotti Gevaert S. p. A., via G. Uberti 35, Milano, L. 200). In questo manuale i dilettanti troveranno notizie ed alcune tabelle di particolare utilità la cui lettura ci fornisce l'occasione per dare alcuni consigli ai principianti.

Una buona parte dei cineamatori iscritti alla Fedic sa oramai come usare una cinepresa e come ottenere una discreta fotografia: verso questi sarà il caso di svolgere una azione di critica, sia per indurli ad abbandonare una certa maniera talvolta estremamente pacchiana di cinematografare, sia per renderli consapevoli dell'importanza della loro opera. Ci sono però anche i cineamatori talji solo di nome, soprattutto nei cine club di nuova costituzione, i quali hanno bisogno di essere portati ad affrontare la macchina da presa con semplici e chiare istruzioni.

Ogni cinepresa è corredata di un libriccino, dove i cineamatori possono apprendere come usarla: vi apprendono anche che alla velocità di 16 fotogrammi al secondo il tempo di esposizione è di 1/30 di secondo. Qui però cessano le istruzioni ed incomincia l'esperienza del cineamatore, al quale spetta di stabilire l'apertura del diaframma e la profondità di campo. E' indispensabile quindi l'uso di una cellula fotoelettrica che suggerisca il diaframma da usare a seconda delle condizioni di luce. Il cineamatore procederà perciò alla valutazione reale o approssimativa della distanza dalla macchina all'oggetto da riprendere (più tale distanza è ridotta più si deve curare la messa a fuoco) e consulterà le tabelle di profondità ottenendo il campo in cui la nitidezza è perfetta. Ad esempio: l'esposimetro ci suggerisce l'apertura di diaframma 1:2,8 — e posto che il soggetto si trovi a due metri dalla cinepresa — consultando la tabella di profondità sapremo che con tale diaframma e a tale distanza la profondità di campo è da m. 1,6 a m. 2,8 (i calcoli sono stati fatti supponendo di usare un obiettivo normale, ossia 25 mm.; con un grandangolo, ossia 15 mm., tale profondità sarebbe da 1,25 a 4,4; con un teleobiettivo, prendiamo il 75 mm., avremmo da 1,94 a 2,06). Più il diaframma è aperto più il campo si restringe: sempre alla distanza di due metri, con la massima apertura 1:1,4, la profondità di campo è da 1,8 a 2,3; con la massima chiusura 1:22, la profondità è da 0,62 all'infinito.

Capita talvolta che nonostante la scrupolosa osservanza del diaframma suggerito dall'esposimetro la fotografia sia cattiva. Non c'è però da scoraggiarsi. Il principiante deve prima di tutto evitare le luci contrastanti, scegliere campi lunghi illuminati dal sole frontalmente; per ogni ripresa prender nota del diaframma usato e dell'ora in cui la ripresa è stata effettuata. Più tardi in proiezione osservando l'immagine ritratta il cineamatore potrà rendersi conto di eventuali errori perché avendo i dati tecnici di ogni ripresa potrà trarre le debite conseguenze. Dopo di che lentamente passerà ai campi medi ed ai primi piani, effettuerà riprese all'alba e al tramonto e nelle condizioni più disagiate di luce: nelle vie cittadine, in un bosco, con la pioggia, con la nebbia, ecc. Di ogni ripresa è bene tener sempre le necessarie annotazioni che poi alla visione del positivo saranno corredate di chiose atte a render l'esperienza definitiva. Ad esempio: il campo da riprendere comprende uno spiazzo coperto di neve limitato da un alto muro grigio, il cielo è azzurro ma non entra in campo, la luce del sole non è incidente. L'esposimetro indica un diaframma 11. Alla proiezione però osserviamo che il muro, al quale era diretto il nostro interesse, è buio. La cellula è stata impressionata dalla neve fraposta fra la macchina da presa ed il muro che interessava: bisognava superare lo spiazzo nevoso e rivolgere l'esposimetro verso il muro per

ottenere una sua esatta esposizione: in questo caso la cellula avrebbe indicato un'apertura maggiore: 5,6.

L'osservanza di queste elementarissime indicazioni — indicazioni né dotte né esaurienti — e una dose di buona volontà e pazienza portano tutti ad ottenere una fotografia rispettabile: l'esperienza poi e soprattutto la sensibilità faranno del cineamatore un interprete della natura.

A questo studio però il dilettante dovrà unire quello dell'inquadratura: sin dal primo momento in cui si pone al mirino della camera, il cineamatore deve iniziare una selezione del mondo antistante, deve comporre il quadro. Le panoramiche — abusatissime, e quasi sempre a sproposito, dai cineamatori — devono partire da un quadro prestabilito ed arrivare ad un altro egualmente studiato, e il movimento deve essere lento in maniera da poter dar poi allo spettatore la possibilità di cogliere il senso di questo movimento. Tutte queste operazioni il cineamatore le deve compiere partendo da una idea premeditata: l'esercitazione deve essere completa. Ogni attimo ed ogni cosa della natura che ci circonda sono passibili di documentazione, e in questo almeno il dilettante non avrà che la difficoltà della scelta: sceglierà ciò che più gli aggrada. Per concludere il cineamatore sceglierà il soggetto per un semplice e breve documentario, studierà le inquadrature e le panoramiche, si eserciterà nella fotografia ed in fine coronerà il lavoro con il montaggio.

E' consigliabile che i cineamatori lavorino in due o tre (o anche più), e in seguito col procedere del lavoro ognuno di essi si specializzerà: è necessario però che ogni cineamatore abbia una preparazione alla fotografia, alla regia e al montaggio e tutto questo a vantaggio della specializzazione.

Festival di Salerno e di Trento

Dal 13 al 21 settembre a Salerno avrà luogo l'VIII Festival del formato ridotto. Questa manifestazione « ha lo scopo di rendere di internazionale pubblica ragione il graduale progresso raggiunto nel campo sociale, educativo ed artistico dalla cinematografia industriale ed amatoristica a formato ridotto. Il Festival consta di tre sezioni: film prodotti in 16 mm. da professionisti, film ridotti dal 35 al 16 mm. e film prodotti da amatori. La partecipazione è libera a tutti, qualunque sia la nazionalità d'appartenenza ». Aggiungiamo che anche i non iscritti alla Fedic possono parteciparvi.

A Trento, dal 27 settembre al 4 ottobre si svolgerà la 2ª Rassegna Internazionale del Film della Montagna. Possono parteciparvi film in formato normale e ridotto (solamente 16 mm.). « Il Concorso ha lo scopo di incoraggiare la produzione cinematografica nel campo alpinistico ed alpino turistico, onde favorire la propaganda per l'alpinismo in tutte le sue forme, sia dal lato tecnico che da quello artistico ». Il concorso è aperto a tutti. I film partecipanti verranno divisi in quattro categorie. **Prima categoria:** film dimostrativi di tecnica di arrampicata in granito e in dolomite, salita di ghiacciaio, mista di roccia e ghiaccio; tecnica della assicurazione a corda, chiodi da roccia e ghiaccio, tecnica dei ramponi, moschettoni, nodo di Prusik, ecc. **Seconda categoria:** film di alpinismo invernale con gli sci, discesismo e sua tecnica, competizioni con gli sci, pattinaggio su ghiaccio, ecc. **Terza categoria:** film di panorami d'Alpe, salite turistiche e panoramiche, film di presentazioni di luoghi di villeggiatura montana, di rifugi alpini e delle zone da essi accessibili, ecc. **Quarta categoria:** film di folklore, di tradizioni, manifestazioni e feste caratteristiche alpine, problemi della montagna, ecc. **Premi per il formato ridotto:** Gran premio della città di Trento (primo assoluto) L. 500.000; Premio città di Trento (secondo assoluto) L. 300.000; Primo premio per il film meglio classificato nella prima e seconda

categoria (unificate per il premio) L. 150.000; Primo premio per il film meglio classificato nella terza e quarta categoria (unificate) L. 150.000; Due premi per i secondi classificati nelle quattro categorie L. 120.000; Due premi per i film classificati terzi nelle quattro categorie L. 80.000; Numero cinque premi, rispettivamente di L. 50, 30, 25, 20, 15 mila riservati ai debuttanti, eventualmente accumulabili coi premi di categoria.

Ogni partecipante al Concorso con uno o più film sarà ospite del Comitato dal giorno 30 settembre al 4 ottobre. A chi interessasse può rivolgersi al Comitato organizzatore, Azienda autonoma del turismo, via Alfieri, 4, Trento.

Rileviamo, a merito del Comitato organizzatore, l'entità notevole dei premi. Tali cifre sono in grado di invogliare i cineamatori e stimolarli, perché, vincendo, saranno in grado, oltre a recuperare la somma spesa, di ottenere un premio tangibile. Invitiamo la Fedic a volerne seguire l'esempio: Trento mette a disposizione dei cineamatori premi ammontanti a 1.640.000 lire, Montecatini a 300.000 lire.

GIORGIO TRENTIN

LETTERE

Roma, luglio '53

Caro Cinema

Nelle prossime settimane verrà proiettato alla Mostra di Venezia il lungometraggio *Giungla sommersa*, documentario in cui figura il mio nome come autore del commento. Per la verità, io scrissi, un anno fa, un testo parlato per questo film, ma dopo un successivo montaggio esso fu quasi completamente rimaneggiato e pertanto non deve essere più considerato opera mia, anche se per errore il mio nome è rimasto nei titoli di testa.

Grazie se vorrai ospitare questa mia lettera, e con i più cordiali saluti

MARIO VERDONE

CIRCOLI DEL CINEMA

U. I. C. C.

La Segreteria dell'UICC ha curato nei giorni scorsi la distribuzione ai circoli e agli uffici di collegamento regionale di una circolare su « Informazioni e consigli per la costituzione di un Circolo del Cinema ». La pubblicazione, che ha il carattere d'un manuale pratico, si propone di soddisfare in modo organico ed esauriente le esigenze e le richieste di quanti si trovano per la prima volta di fronte ai problemi organizzativi di un circolo del cinema. Essa fornisce notizie elementari sulla natura e sulle finalità dei circoli del cinema, con particolare riferimento alla loro commercialità e apoliticità; traccia un breve quadro della situazione odierna dei circoli del cinema in Italia; spiega le operazioni necessarie per la costituzione legale del circolo e per il suo funzionamento, approfondendo soprattutto i vari problemi pratici: quello della sala da proiezione, della scelta dei programmi, dell'assicurazione, dei rapporti con la SIAE, con le autorità di P. S. Al manuale sono acclusi copia dello statuto d'un circolo dell'Unione, e una « Documentazione sui rapporti fra Circoli del cinema e Autorità di pubblica sicurezza ». Quest'ultima contiene le varie disposizioni emanate finora dalla Direzione Generale dello Spettacolo e dal Ministero degli Interni in materia di proiezione di film sprovvisti del visto di censura.

Chiunque abbia interesse alla fondazione d'un Circolo del cinema, può chiedere la circolare alla Segreteria dell'Unione Italiana Circoli del cinema, Viale Furio Camillo 35, Roma, che provvederà all'invio, franco di porto.

Allo scopo di fornire ai circoli una maggior assistenza culturale è in via di costituzione, presso la Segreteria dell'UICC, un apposito « Ufficio studi e consulenza culturale ». Compito dell'ufficio — che comincerà a funzionare nel settembre prossimo — è di assistere i circoli nella scelta dei programmi e, soprattutto, nella compilazione delle schedine, fornendo loro dati filmografici e materiale critico.

Danielle Darrieux e Ivan Desny
in *Le bon Dieu sans confession*
di Claude Autant-Lara.

