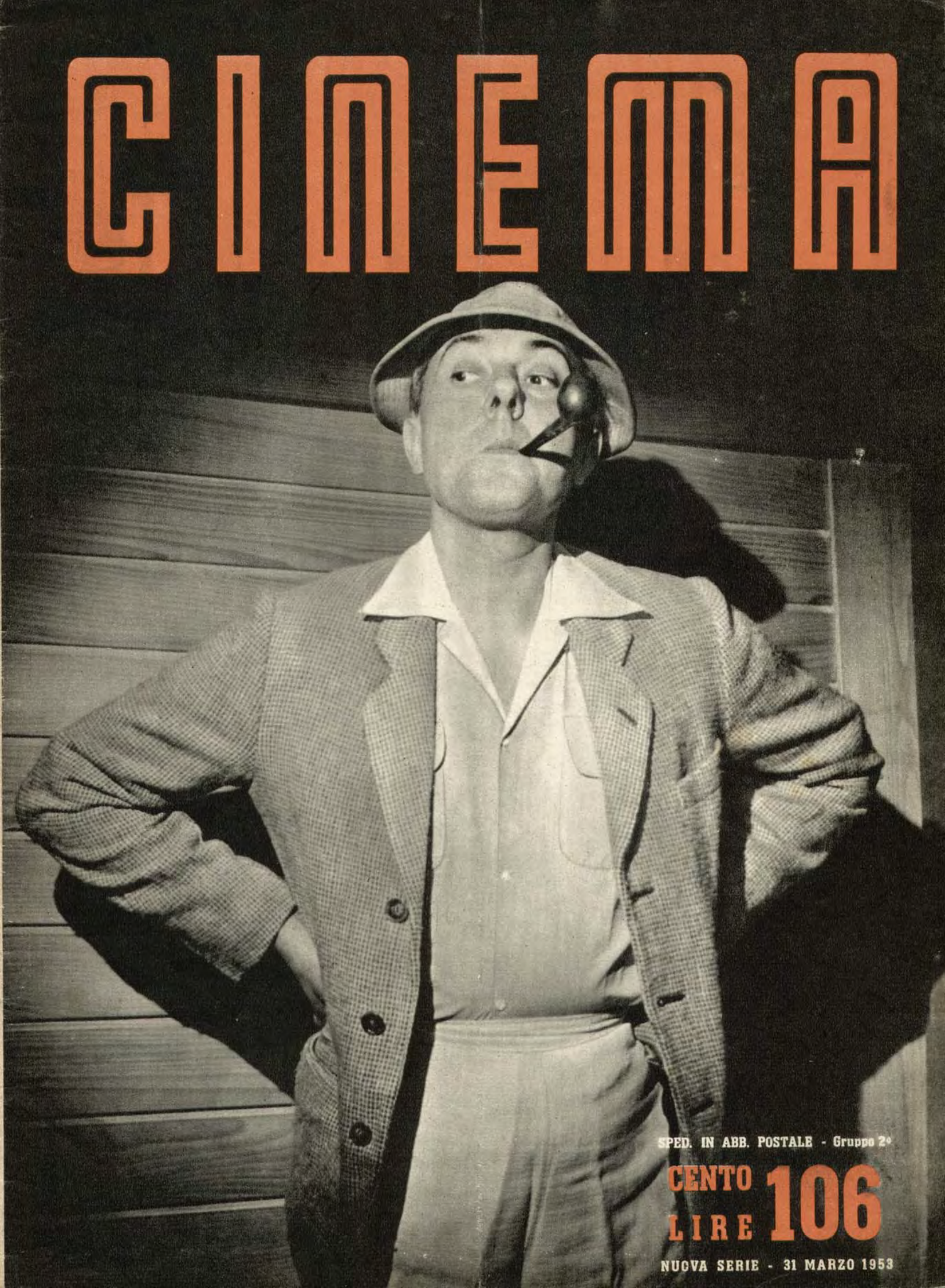
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 106

NUOVA SERIE - 31 MARZO 1953

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

DURANTE gli ultimi mesi del presente anno di attività numerosi Circoli federati o appartenenti ad altre organizzazioni hanno dovuto lamentare una serie di incidenti, limitazioni ed ostacoli al normale svolgimento dei loro programmi. Ricordiamo, tra gli altri, il Circolo Genovese del Cinema (aderente alla F.I.C.C.) cui è stato impedito il proiettare numerosi film, anche se forniti di nulla osta di censura, e di tenere dibattiti tra i soci dopo le proiezioni. Quest'ultimo divieto ha colpito anche il Film Club Genovese aderente alla U.I.C.C.! Divieti di maggiore gravità debbono lamentare il Circolo di Cultura Cinematografica « Charlie Chaplin » di Roma, aderente alla F.I.C.C. — cui sono state proibite, nel giro di quindici giorni, le proiezioni del film *La vittoria del popolo Cinese* di Varlamov e *Topaze* di Pagnol ed al Centro Universitario Cinematografico di Padova — aderente alla U.I.C.C. — cui è stata vietata la proiezione del film *Dies Irae* di Dreyer.

La F.I.C.C. non ha mancato di protestare presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, facendo presente l'inammissibile interpretazione delle circolari vigenti data dai funzionari della Direzione Generale dello Spettacolo ed ha investito del problema il Circolo Romano del Cinema, in quanto organizzazione culturale dei Cineasti italiani, il Gruppo Parlamentare dello Spettacolo, l'A.N.I.C.A., la Federazione Nazionale della Stampa ed il Sindacato dei Giornalisti cinematografici. Inoltre la F.I.C.C. ha già avuto un abboccamento con un gruppo di avvocati ed è in procinto di costituire un collegio legale per lo studio di una definitiva regolamentazione dell'istituto dei Circoli del Cinema. La F.I.C.C. ritiene che gli incidenti sopra indicati potranno ripetersi con grave danno per la cultura cinematografica fino a che le circolari vigenti non saranno sostituite da una regolamentazione definitiva, resa stabile da una apposita legge che garantisca le prerogative dei Cine Club in quanto associazioni private a carattere culturale. La F.I.C.C., come si è già detto, ha interpellato un gruppo di avvocati per lo studio di una regolamentazione che propone alla Presidenza del Consiglio ed eventualmente al nuovo Parlamento. Soccorre a questo scopo l'esempio della Francia ove i Cine Club, oltre a godere dell'esonero totale dei contributi erariali, sono riconosciuti ufficialmente, come ufficialmente è riconosciuta e regolamentata la loro Federazione. La F.I.C.C., dato il particolare stato di divisione in cui si trovano oggi i Circoli del Cinema in Italia, ritiene che il progetto di regolamentazione debba essere frutto dello studio collegiale di tutti gli organismi rappresentativi dei Circoli del Cinema Italiani: l'U.I.C.C., l'U.N.U.R.I., ecc.

Sarà così possibile raggiungere una situazione caratterizzata da rapporti fattivi e cordiali tra tutto il movimento dei Circoli del Cinema ed Autorità locali e periferiche.

La F.I.C.C. è lieta di poter informare che le sue istanze sono state caldamente accolte dai Cineasti e dai critici facenti parte del Circolo Romano del Cinema. Analoga accoglienza si è avuta da parte dell'on. Filomena Delli Castelli, segretaria del Gruppo Parlamentare dello Spettacolo che ha promesso di riunire quanto prima gli onorevoli componenti il Gruppo e di convocare a questa riunione anche i rappresentanti della F.I.C.C. e funzionari della Direzione Generale dello Spettacolo.

* * *

Il Circolo del Cinema di Reggio Calabria ha fatto regolare domanda di affiliazione alla F.I.C.C. Tale decisione è stata presa nella assemblea generale dei soci tenutasi il 22 marzo. L'assemblea ha deciso di adottare lo Statuto tipo della F.I.C.C.

La decisione presa dai soci del Circolo di Reggio Calabria di aderire alla F.I.C.C. è stata motivata dalla seguente mozione:

« *Il Circolo del Cinema di Reggio Calabria*, considerato che la U.I.C.C. (Unione Italiana dei Circoli del Cinema), dopo il suo primo Congresso tenutosi a Roma nell'aprile 1952, ha assunto un indirizzo culturale contrario agli interessi unitari dei Cine Club italiani, sabotando ogni iniziativa di riunificazione con atteggiamenti dilatori (vedere lo svolgimento e i risultati delle trattative con la F.I.C.C.), prendendo iniziative intolleranti e settarie (v. Libro Rosso), e tradendo così perfino gli stessi scopi che avevano ispirato la scissione della F.I.C.C. e la costituzione del nuovo organismo nazionale;

considerato che la F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), al Congresso di Orvieto, svoltosi nello scorso dicembre, ha riconosciuto gli errori di impostazione culturale e di direzione organizzativa che le erano stati imputati e che avevano provocato la scissione e la costituzione dell'U.I.C.C. (v. mozione Tosi-Schiavotto);

considerato che la stessa F.I.C.C. è ora retta da un Direttivo che — pur con alcune coraggianti dimissioni — si può considerare largamente rappresentativo delle correnti culturali democratiche, ed ha assunto un atteggiamento apertamente distensivo e orientato verso la riunificazione dei Circoli su basi rinnovate;

considerato che nell'attuale momento politico i Circoli del Cinema italiani subiscono la pressione di forze anticulturali, le quali approfittano dell'attuale stato di divisione e di lotta interna per indebolire sempre più il movimento;

visto che alcuni Circoli continuano a prendere iniziative scissionistiche, proprio nel momento in cui bisognerebbe riunificare il movimento superando le vecchie divergenze in nome d'una autentica cultura cinematografica e per l'avvenire di un libero cinema; iniziative determinate — sembra — da calcoli utilitari, piuttosto che da preoccupazioni culturali;

ricordando che il disciolto Circolo del Cinema « Sequenze » di Reggio Calabria prese l'iniziativa della scissione dalla F.I.C.C., nel momento in cui ogni calcolo utilitario (specie per quanto riguardava il numero e la specie dei film in distribuzione) consigliava un atteggiamento conformistico nell'interno della F.I.C.C.;

dopo quattro mesi di attività, durante i quali, in attesa della riunione dell'Assemblea dei soci, si è mantenuto indipendente dai due organismi federativi nazionali;

pur rendendosi conto che, al momento, la U.I.C.C. per varie ragioni di carattere politico, dispone di film e di mezzi superiori a quelli della F.I.C.C., e ne fa uso contro la F.I.C.C. stessa, al fine di compromettere ogni riunificazione sugli attuali rapporti di forza:

decide

di chiedere l'adesione alla F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), unico organismo nazionale che, per i motivi suaccennati, garantisca oggi ai Circoli un indirizzo culturale libero e democratico e persegua sinceramente un intento di riunificazione ».

La Segreteria della F.I.C.C., ha così risposto al Circolo di Reggio Calabria:

« *La F.I.C.C. considera questo importantissimo documento come la chiusura di un doloroso capitolo della storia dei Circoli del Cinema Italiani. Al di là di ogni motivo polemico la decisione presa dal Circolo di Reggio Calabria contribuisce in maniera definitiva a togliere di mezzo ogni equivoco che poteva ancora sussistere sulla situazione dei Circoli. E' augurabile che un intento di riunificazione così chiaramente perseguito non cada nel vuoto, ma si faccia efficacemente sentire su tutti i Circoli del Cinema d'Italia, soprattutto in questo momento così grave per l'intero movimento. Oggi più che mai la riunificazione è necessaria per risolvere i delicati problemi che sovrastano e per riportare l'energia, gli interessi, in una parola l'attività dei Circoli alle loro giuste proporzioni. La F.I.C.C. coglie questa ultima occasione per invitare i Circoli del Cinema di tutta Italia ad un generale ripensamento delle proprie posizioni, a ricordarsi delle esigenze per cui erano nati e ad accelerare, in conseguenza i tempi di quella riunificazione totale che è nel desiderio di tutte le persone che amano il Cinema, come ormai è stato ampiamente dimostrato sia dai cineasti, che dai critici, che dai rappresentanti ufficiali dei produttori italiani. Gravi problemi vanno tuttora risolti e grandi compiti culturali i Circoli dovranno assolvere in avvenire, ma dalla riunificazione totale non si può prescindere, essa resta la base per la soluzione di ogni problema e per l'assolvimento di ogni compito. Le condizioni generali per lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica in Italia non permettono che l'esistenza di un organismo unitario rappresentativo dei Circoli del Cinema. Questa verità è stata ampiamente dimostrata dai fatti* ».

* * *

Le trattative condotte tra la Federazione e gli incaricati per l'attività cinematografica dell'U.N.U.R.I. hanno portato alla costituzione di un comitato di coordinamento permanente e paritetico per rendere più organica la collaborazione già in atto tra le due organizzazioni secondo lo spirito dei documenti costitutivi dell'Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I. e delle risultanze dell'ultimo Congresso della F.I.C.C.

Le due associazioni, tenendo conto della diversità di settori in cui agiscono, promuoveranno iniziative comuni tendenti ad una libera diffusione della cultura cinematografica.

La F.I.C.C. non avendo nè il desiderio nè l'interesse di creare un suo monopolio nel campo dei Circoli del Cinema, segue con simpatia lo sviluppo di nuove iniziative tendenti alla diffusione ed allo studio dell'arte cinematografica. L'Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana ha creato recentemente un suo ufficio cinema con lo scopo di diffondere fra gli universitari la conoscenza del cinematografo come fatto di cultura e di inserirne l'insegnamento negli Atenei. L'U.N.U.R.I. che, a giusta ragione, ha preso contatto con tutte le associazioni di Cine Club, ha reso permanenti i suoi rapporti con la Federazione attraverso un comitato di coordinamento che dovrà curare manifestazioni comuni rendendo maggiormente organica la collaborazione già esistente. La Federazione, conscia dell'importanza che riveste per la cultura cinematografica la "conquista" spirituale delle Università italiane, segue con interesse l'attività della nuova associazione impegnandosi — così come è augurabile e doveroso facciano tutte le altre organizzazioni di Circoli del Cinema — a mettere a disposizione dell'U.N.U.R.I. i suoi servizi tecnici e il suo materiale culturale. E' prevedibile che una tale collaborazione già fattiva, assumerà peso od importanza sempre maggiori nello spirito dei documenti costitutivi dell'Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I. e delle mozioni conclusive del VI Congresso della F.I.C.C. A tali documenti si sono esplicitamente richiamati i due organismi dando vita al comitato di coordinamento. Si è voluto cioè sottolineare che, ferme restando le reciproche diversità di struttura e di funzione — soltanto in un clima di distensione e di rispetto di ogni tendenza estetiche — possono ravvisarsi le premesse per una fattiva collaborazione culturale.

* * *

La F.I.C.C. in questi giorni mette in distribuzione tra i Circoli l'importante film tedesco d'archivio *Raskolnikoff* di Robert Wiene del 1922. Il film fa parte dell'archivio della Cineteca Italiana. La F.I.C.C. ha provveduto a stamparne una copia in base agli accordi internazionali contenuti nel «Gentlemen's Agreement» e all'estensione ai film d'archivio tedeschi ratificati nell'ultimo Congresso della F.I.A.F.

Raskolnikoff (che non è stato mai fin ad oggi distribuito ai Circoli del Cinema) assieme a *Il Golem* di Paul Wegener già in distribuzione da due mesi, forma un sia pur breve ma significativo ciclo sul cinema tedesco espressionista.

U. I. C. C.

CON riferimento a quanto pubblicato sul n. 104 di « Cinema » dall'Ufficio Stampa della F.I.C.C. confermiamo quanto da noi segnalato nel n. 43 dell'« Eco del Cinema » circa il primo statuto-tipo della F.I.C.C. Precisiamo anzitutto che nella stagione 1947-48 la F.I.C.C. diffuse un modello di statuto di circolo che se non era ancora ufficialmente denominato « statuto-tipo » (tale denominazione fu infatti una conquista posteriore) era però consigliato dalla F.I.C.C. stessa come esemplare.

E' appunto in questo statuto esemplare che è contenuta la formula da noi citata nel n. 43 dell'« Eco del Cinema » e che riportiamo qui integralmente: « *E' esclusa ogni operazione commerciale, industriale, finanziaria, avente scopo di lucro per gli associati. Tali operazio-*

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 106

Anno VI - 31
Marzo 1953

Questo numero contiene:

Circoli del cinema . . . Seconda di copertina

Cinema-gira 154

GIULIO CESARE CASTELLO
Cannes: atto primo 157

FRANCO RISPOLI
Castellani da Geppa a Romeo 166

LEONARDO AUTERA
Il sole (qualche volta) sorge ancora . . . 170

ROBERTO PAOLELLA
Ricordo di Jean Epstein 174

GIORGIO TRENTIN
Formato ridotto 176

BOSWLEY CROWTHER
L'enigma tridimensionale . . . 177

NINO GHELLI
Biblioteca 180

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 181

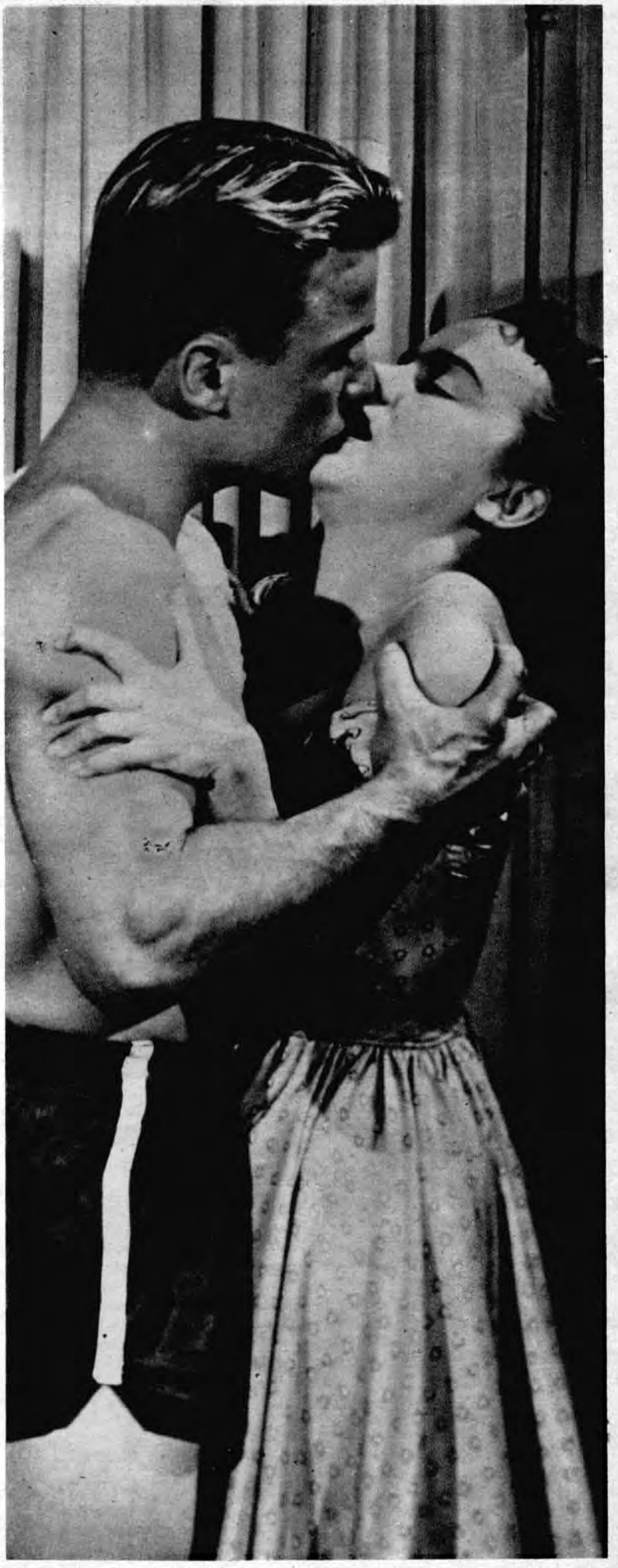
IL POSTIGLIONE
La Diligenza 184

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA': 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, 30 Rockfeller Plaza - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Jacques Tati nelle sue recenti "Vacances de Mr. Hulot"



R. Jaeckel e Terry Moore in Come Back, Little Sheba *di Daniel Mann.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate...

...le riprese dei seguenti film: Destini (*un episodio; Continental-Franco-London-Columbia-CEIAD*) *regista Marcello Pagliero, operatore Mario Craveri, interpreti Claudette Colbert, Eleonora Rossi Drago (di tale film in tre episodi, è già stato realizzato in Francia, come è noto, quello su Giovanna d'Arco diretto da Jean Delannoy con Michèle Morgan; l'ultimo episodio, ancora da realizzare, imperniato sul personaggio di « Lisistrata », verrà diretto da Christian Jaque, con Martine Carol)*; Vortice (*annunciato anche coi seguenti titoli*: Non posso amarti e Perfidia; *Lux Film-Par Film; in Gevacolor), regista Raffaele Matarazzo, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Gianni Santuccio, Irene Papas;* Giulietta e *gista Sergio Grieco, operatore Gabor Pogany, interpreti Tino Scotti, Franca Marzi, Giovanna Ralli, Carlo Romano, Nerio Bernardi, Carlo Delle Piane, Peter Trent, Maria Zanoli, Alberto Sorrentino, Guglielmo Inglese, Achille Togliani, Alessandro Fersen, Katyna Ranieri;* Gli uomini che mascalzoni! (*Rizzoli-Francinex), regista Glauco Pellegrini, operatore Carlo Montuori, interpreti Walter Chiari, Antonella Lualdi, Myriam Bru, Marie Glory;* Traviata 1953 (*Venturini-Synimex), regista Vittorio Cottafavi, operatore Arturo Gallea, interpreti Barbara Laage, Armando Francioli, Eduardo De Filippo, Marcello Giorda, Gabrielle Dorziat;* La prova del sangue (*Orchidea Film), regista Mario Costa, operatore Anchise Brizzi, interpreti Milly Vitale, Frank Latimore, Pierre Cressoy, Aldo Silvani, Oscar Andriani.*

Un'inquadratura di Vecchio Regno, *diretto da Piero Nelli: film ambientato nel Piemonte invaso, durante la breve e tragica guerra del 1849.*

Romeo (*Universalcine-Rank Film; in Technicolor), regista Renato Castellani, operatore Robert Krasker, interpreti Susan Shentall, Lawrence Harvey, Flora Robson;* Tu sei il tuo giudice (*Hermes Film), regista Marino Girolami, operatore Adalberto Albertini, interpreti Folco Lulli, Franca Marzi, Franco Interlenghi, Mirella Uberti, Lauro Gazzolo, Piero Lulli, Umberto Spadaro;* Il piú comico spettacolo del mondo (*ovvero*: Totò 3D a colori: *Rosa Film; in Ferraniacolor e in rilievo, col sistema « Poldelvision »), regista Mario Mattoli, operatori Karl Struss, Ferdinando Risi e Luigi Pallottini, interpreti Totò, Marc Lawrence, May Britt, Mario Castellani, Franca Faldini, Tania Weber e la partecipazione del Circo Togni;* Asso di cuori (*Momi-Caiano; in Ferraniacolor), re-*

Prosegue la lavorazione...

..dei seguenti film: La montagna tonante (*disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi;* Aida (*in Ferraniacolor; Oscar Film) di Clemente Fracassi;* Viaggio in Italia (« New Wine »; *Sveva Film-Junior Film) di Roberto Rossellini;* Terza Liceo (*INCIM) di Luciano Emmer;* L'amore in città (*Faro Film) di Antonioni, Emmer, Fellini, Franciolini, Lattuada, Lizzani, Risi, Tellini (i quali, oltre a firmare un episodio ciascuno, sono co-autori dell'episodio* Parole d'amore, *composto di vari brani che vengono diretti dai diversi registi; sono intanto già condotti a termine i seguenti episodi*: L'amore che si paga *di Lizzani,* Ragioni sentimentali *di Antonioni,* Dancing Astoria o Signorina permette un ballo? *di Risi; per gli episodi di prossima realizzazione vedi l'articolo di R. Giani « Cronaca ovvero la fantasia », apparso sul n.* 104); Canzoni, canzoni, canzoni... (*Roma Film-Excelsa; in Ferraniacolor) di Domenico Paolella;* Café Chantant (*ex* Oggi cinevarietà: *in Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque, con la partecipazione della compagnia di riviste Giusti-Tognazzi e del Circo Togni.*

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: L'uomo, la bestia e la virtú (*in Gevacolor; Rosa Film) di Steno;* L'età dell'amore (*I.C.S.-Cormoran Film) di Lionello De Felice;* Il tesoro dell'Africa (« Beat the Devil »; *Rizzoli-Romulus Film) di John Huston;* La nave delle donne perdute (*in Gevacolor; Excelsa) di Raffaele Matarazzo;* La Gioconda (*O.C.I.) di Giacinto Solito;* Viva la rivista! (*A.I.A.P.) di Enzo Trapani;* Nerone e Messalina (*Spettacolo Film) di Primo Zeglio;* Siamo donne (*Film-costellazione) di Franciolini, Rossellini, Visconti e Zampa;* Maria Zef (*Cineassociati) di Luigi De Marchi.*

Fra i documentari...

..di recente produzione, segnaliamo i seguenti a colori e a lungometraggio: Magia verde (*in Ferraniacolor; Astra Cinematografica-Bonzi*), *realizzato in Sud America da Gian Gaspare Napolitano, operatore Craveri (il film fa parte della selezione italiana al Festival di Cannes, insieme a* Stazione Termini *di De Sica* e La provinciale *di Soldati*); Gente d'Africa (*in Ferraniacolor; Omnibus Film*), *realizzato in Africa da Giorgio Moser, operatore Antonio Busia.*

A un miliardo di lire...

...ammontano complessivamente gli aumenti degli stanziamenti in favore della cinematografia per l'anno corrente: i fondi del dieci e dell'otto per cento, fra l'altro, vengono rispettivamente aumentati di oltre 940 milioni e di 350 milioni, mentre il fondo dell'un per cento, destinato alla propaganda del film italiano, è aumentato di cento milioni. In base alle note di variazione al bilancio di previsione 1952-53, approvate recentemente dalla Camera, sono state inoltre effettuate alcune diminuzioni, fra cui una di sei milioni e novecento mila lire, relativa al fondo tre per cento sui documentari della Legge del 1945.

Il cinema in rilievo...

...riceverà nuovo impulso, secondo il « Rome Daily American », dal nuovo sistema italiano del Prof. Cristiani, recentemente perfezionato, al cui sfruttamento sarebbe interessata una compagnia italo-svizzera presieduta dal Principe Alfredo Pacelli. Con tale sistema di ripresa stereoscopica, che oltre ad essere molto piú economico dei vari sistemi americani, permetterebbe anche la riproduzione dei colori, verrà prossimamente realizzato un film di cui si conosce già il titolo: Belle su misura. *Pare anche che gli esperimenti finora effettuati abbiano vivamente interessato varie persone, come Sir Alexander Korda e Vittorio De Sica.*

L'« odissea » dell'« Odissea »...

...pare proprio non possa aver fine: G. W. Pabst, secondo quanto viene da piú parti riferito, avrebbe infatti rinunciato al film per sopravvenute divergenze con la produzione (c'è chi afferma che il regista austriaco volesse sostituire la Mangano con un'altra attrice) e la regia verrebbe ora affidata a Mario Camerini. Come si sa, L'Odissea *sarà realizzata a colori e in rilievo, col sistema « Poldelvision » le cui possibilità vengono in questi giorni messe alla prova negli stabilimenti della Ponti-De Laurentiis col* Totò 3D *di Mattoli, che si potrebbe quindi considerare il « corpus vile » dell'esperimento.*

FRANCIA

Sul modello...

...degli accordi italo-francesi, è stata stipulata una convenzione fra la cinematografia spagnola e quella francese, nelle persone del Direttore Generale dello Spettacolo di Spagna, Joachim Argama Silla, e del Direttore del Centro Nazionale Cinematografico di Francia, Jacques Flaud: Maurice Cloche dirigerà, a quanto si annuncia, il primo film concepito in base agli accordi in parola, Notti Andaluse. *Le co-produzioni franco-spagnole godranno dei benefici previsti dalle legislazioni dei rispettivi paesi, dal momento che saranno considerate a tutti gli effetti di nazionalità francese in Francia e spagnola in Ispagna.*

Cinque attrici inglesi...

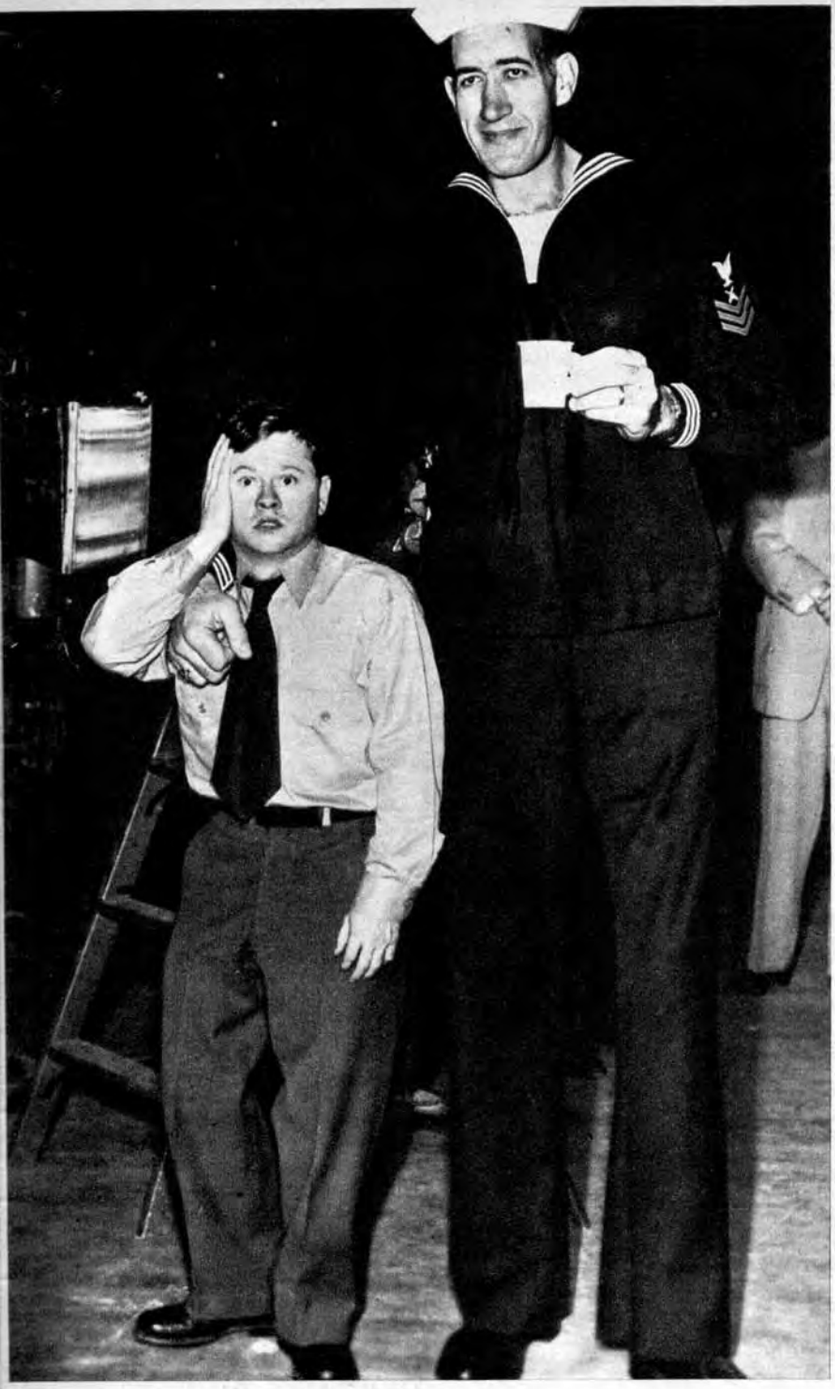
...non ancora prescelte saranno protagoniste, insieme a un attore francese, del prossimo film di René Clément, Monsieur Ripois et la Némesis, *la cui sceneggiatura è opera del regista e dell'autore drammatico inglese Hugues Mills, cui si deve anche la stesura dei dialoghi.*

I film italiani...

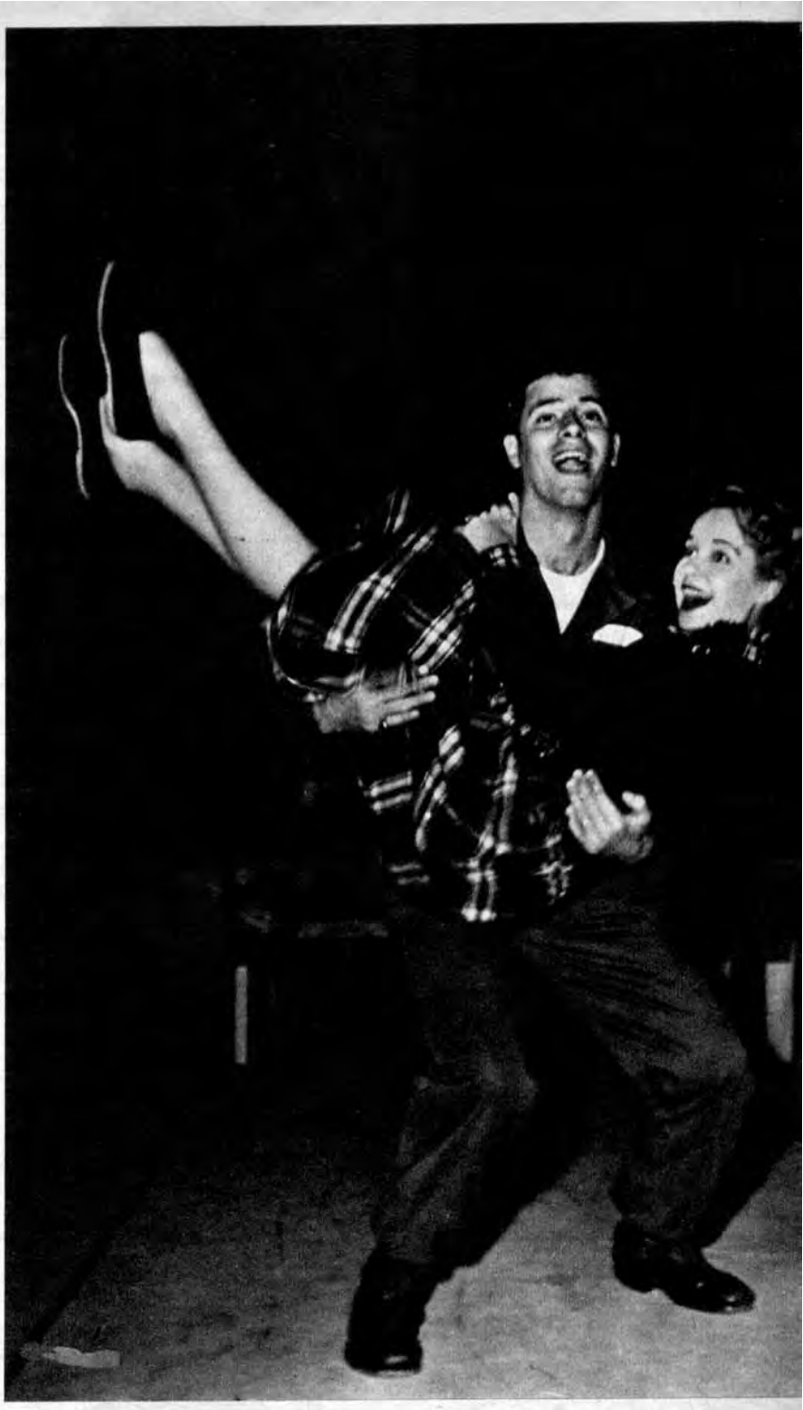
...distribuiti sul mercato francese fra il gennaio e il dicembre del 1952 *sono complessivamente trentatré, fra cui*: Domani è un altro giorno, Il brigante Musolino, Il cielo è rosso, Totò Tarzan, O.K. Nerone, Persiane chiuse, I miserabili, Le due verità, Due soldi di speranza, Il bivio, Roma ore 11, Guardie e ladri, Il cammino della speranza, Sensualità, La sepolta viva, La vendetta di Aquila Nera, Mandrin, Le meravigliose avventure di Guerin Meschino, La vendetta del Corsaro, Fra Diavolo, *tutti doppiati in lingua francese; solo quattro di essi sono stati diffusi in versione originale*: La cintura di castità, I pompieri di Viggiú, Umberto D. e La terra trema.

Una commissione Europea...

...per il cinema è stata proposta all'Assemblea Nazionale dal deputato repubblicano popolare Jean Lecanuet,



(Sopra): *Mickey Rooney e Lock Martin durante la lavorazione di* Military Policemen. - (Sotto): *Un'inquadratura di* Shane *di G. Stevens.*



(Sopra): *Dean Martin e Mona Freeman durante la lavorazione di* Jumping Jacks - (Sotto): *Carles Laughton in* Salomè *di William Dieterle.*

allo scopo di preparare una comunità cinematografica europea, destinata ad accentrare i mezzi di produzione e di sfruttamento e a coordinare la distribuzione extra-europea dei film di ciascuna nazione d'Europa. Premessa e base fondamentale di tale « pool » europeo del cinema sono già, secondo il Lecanuet, i vari accordi di co-produzione (franco-italiano, franco-tedesco, italo-tedesco, franco-spagnolo, italo-spagnolo), i cui risultati sono ormai noti. L'abolizione delle restrizioni doganali che aprirà ai produttori mercati più vasti, dovrebbe porre l'industria cinematografica europea in condizioni di parità — o quasi — rispetto alla concorrenza americana; mentre si faciliterebbe la diffusione presso i pubblici dei diversi paesi d'Europa di quei film « che rispondano ad elementi psicologici comuni » senza peraltro cancellare l'originalità propria alla produzione di ciascun paese, e cadere in un deprecabile cosmopolitismo. Secondo quanto ha annunciato « France Soir » in un articolo intitolato « Don Camillo ha aperto la strada » il Governo francese ha immediatamente aderito alla proposta; mentre « Le Monde », dal canto suo, sottolineando il successo di certe co-produzioni italo-francesi (come Fanfan la Tulipe), auspica un'intesa fra i paesi dell'Assemblea d'Europa, specie per quel che si riferisce alla distribuzione dei film, i quali dovrebbero poter godere dei vantaggi di un circuito europeo regolarmente organizzato.

Vittorio De Sica...

...sostiene il ruolo dell'« Ambasciatore » nel nuovo film di Max Ophuls, attualmente in lavorazione, Madame de..., ispirato all'omonimo romanzo di Louise de Vilmorin. Prendono parte al film Charles Boyer e Danielle Darrieux, che sono rispettivamente « Monsieur » e « Madame de... ».

GRAN BRETAGNA

Con grande prudenza...

...viene esaminato e discusso, negli ambienti più autorevoli del mondo cinematografico inglese, il problema del film in rilievo, rispetto ai cui sviluppi si cerca di mantenere un atteggiamento di vigile attesa e di attento interesse, assai contrastante con certi repentini e ingiustificati entusiasmi hollywoodiani. L'urgente necessità di prepararsi in modo concreto ad un'eventuale rivoluzione dell'industria, per non doversi trovare impreparati di fronte a un'immediata diffusione di uno qualsiasi dei vari sistemi di cinema tridimensionale, viene d'altra parte prospettata da Michael Balcon e da Alexander Korda, le cui opinioni in proposito sono affini a quelle della British Film Producers Association: i più importanti punti di vista di numerosi rappresentanti dell'industria cinematografica britannica sono stati esposti in una serie di dichiarazioni pubblicate dal « Kinematograph Weekly », le quali possono rappresentare in modo esauriente l'attuale posizione della cinematografia inglese nei confronti del più discusso problema di attualità cinematografica.

Un gruppo di film sovietici...

...verrà presentato al cinema « Marble Arch Pavillion » di Londra, dove si proietta attualmente il film italo-franco-spagnolo Gli amanti di Toledo di Decoin con Alida Valli, e dove sarà presto presentato Le ragazze di Piazza di Spagna di Emmer. I film russi prescelti sono i seguenti: L'incrociatore Potemkine, Massimo Gorki, Ivan il terribile, La battaglia di Stalingrado, L'ispettore generale e Glinka (di Alexandrov).

La ripresa d'una scena del film cecoslovacco di marionette Vecchie leggende ceche, *che il noto regista Jiri Trnka ha recentemente ultimato.*

« Un film di macabra potenza »...

...è stato definito dal « Times » The Medium, la trasposizione cinematografica che della propria opera lirica diresse a suo tempo Giancarlo Menotti. Il film, presentato anche alla Mostra di Venezia nel 1951 (in rappresentanza degli U.S.A. nella Rassegna di film di registi italiani all'estero; per quanto si tratti in realtà di una produzione indipendente realizzata in Italia da un italo-americano), è interpretato dalle cantanti Marie Powers e Anna Maria Alberghetti, e dal ballerino Leo Coleman, e si vale della collaborazione di George Wakhevitch per la scenografia e di Elio Costanzi per i costumi.

U. S. A.

Fra i più recenti...

...film già in distribuzione, segnaliamo i seguenti: The Star di Stuart Heisler, con Bette Davis (nel ruolo di una stella del cinema al tramonto) e Sterling Hayden; The Clown di Robert Z. Leonard, con Red Skelton; Jeopardy di John Sturges con Barbara Stanwyck; The Member of the Wedding di Fred Zinnemann (prodotto da Kramer); The Naked Spur di Anthony Mann, con James Stewart e Robert Ryan; Niagara di Henry Hathaway, con Marilyn Monroe e Joseph Cotten; Taxi di Gregory Ratoff, con Dan Dailey, Constance Smith e Blanche Yurka; The Tall Texan di Elmo Williams, con Lloyd Bridges e Lee J. Cobb; Battle Circus di Richard Brooks, con Humphrey Bogart, June Allyson e Keenan Wynn; The Hitch-Hiker di Ida Lupino, con Edmond O'Brien e Frank Lovejoy; Off Limits di George Marshall, con Bob Hope, Mickey Rooney e Marilyn Maxwell; The Magnetic Monster di Curt Siodmak, con Richard Carlson; Never Let me go di Delmer Daves, con Clark Gable e Gene Tierney; The War of the Worlds di Byron Haskin (tratto da H. G. Wells); Trouble along the Way di Michael Curtiz, con John Wayne, Donna Reed e Charles Coburn; The Blue Gardenia di Fritz Lang, con Anne Baxter, Richard Conte, Ann Sothern e Nat « King » Cole.

Sedici ditte...

...fra grandi case cinematografiche e produttori indipendenti, sono state citate dinanzi al Tribunale Distrettuale di Los Angeles, in una causa per complessivi 51 milioni e 750.000 dollari di danni, da un gruppo di ventitré cineasti (soggettisti, sceneggiatori, registi, attori e attrici) i quali erano stati compresi nella « lista nera » dalla Commissione d'inchiesta sulle attività antiamericane: in seguito al provvedimento i cineasti in parola hanno infatti dovuto trascorrere un periodo più o meno lungo di inattività, in relazione al quale essi chiedono ora un risarcimento.

I primi esperimenti...

...del « Cinemascope » (la cui messa a punto è dovuta al francese Henri Chrétien) sono stati recentemente presentati alla stampa e a varie personalità del cinema americano, a quanto pare con notevole successo: particolarmente apprezzata è una scena in cui è visibile il decollo di un aereo « in mezzo alla sala ». Come è noto, la 20th Century-Fox ha in cantiere vari film che vengono realizzati contemporaneamente in versione normale (in Technicolor) e in « Cinemascope » (primo fra tutti, The Robe, di cui si è già parlato su queste pagine): il sistema, affine — come risultato spettacolare — al « Cinerama », permette la proiezione dei film su un gigantesco schermo curvo con una sola macchina (mentre per il « Cinerama » ne occorrono tre) e riesce a dare agli spettatori l'illusione del rilievo, senza l'ausilio di occhiali. Viene nel contempo annunciato che la Metro-Goldwyn-Mayer ha stipulato un accordo con la Fox (proprietaria del nuovo sistema) per lo sfruttamento in comune del « Cinemascope », e che anche altri produttori, come Jerry Wald della Columbia e William Goetz della Universal-International, sarebbero propensi ad entrare nella combinazione Fox-Metro. Sarebbero questi, a quanto pare, i primi indizi concreti riguardo all'adozione di un sistema unico di film a tre dimensioni (o pseudotridimensionale), verso cui tendono fatalmente gli ambienti interessati.

SPAGNA

Un accordo...

...cinematografico fra la Spagna e l'Italia è stato recentemente firmato nella sede del Ministero del Commercio a Madrid, con decorrenza dal 1° aprile e la durata di un anno. Esso prevede, fra l'altro, lo scambio di venti film a soggetto e di vari cortometraggi e attualità, nonché la conclusione di un accordo di co-produzione fra i due paesi, da definirsi entro il prossimo 30 settembre. Erano presenti per l'Italia il Direttore Generale dello Spettacolo Nicola De Pirro, l'Ambasciatore d'Italia Marchese Taliani, il vice-Presidente dell'Unione Produttori Manenti, e il Capo dell'Ufficio Stampa dell'Unitalia Pineschi.

BERLINO OVEST

Dal 18 al 28 giugno...

...avrà luogo il « Festival Cinematografico Internazionale », ufficialmente riconosciuto dalla F.I.A.P.F., al quale potranno partecipare tutti quei film « che non siano in contrasto con i principi vigenti nei paesi democratici » o che non possano comunque recare offesa ad una nazione partecipante. I paesi produttori di non più di 50 film all'anno potranno presentare un solo film, mentre quelli che ne producono da 50 a 100, anche due o tre.

GERMANIA OCC.

Il primo film in rilievo...

...e a colori, realizzato col sistema della « Zeiss-Ikon » è stato presentato con notevole successo di pubblico dalla « Volkswagen Company » a Francoforte: si tratta di un documentario che illustra la fabbricazione delle macchine della casa medesima. Il « Raumfilm » appare dunque pronto a fare una considerevole concorrenza ai vari sistemi americani (compreso il « Cinemascope » per il cui sfruttamento in Germania sono attualmente in corso trattative fra la Fox e i proprietari di numerose sale cinematografiche): il nuovo sistema, già a buon punto fin dal 1937, venne come si sa, accaparrato dalla Wehrmacht e accantonato durante la guerra; esso permetterebbe la ripresa su di un'unica pellicola per la cui proiezione occorrerebbe tuttavia uno speciale « stereo-obbiettivo » mentre gli spettatori sarebbero muniti di lenti. Vari documentari sono stati intanto girati col sistema della « Zeiss-Ikon » nel corso dell'Esposizione Internazionale dell'Automobile a Francoforte.

NUOVA SERIE
31 MARZO
1953

CINEMA 106

CANNES: ATTO PRIMO

UNA certa esperienza accumulata, in fatto di festival cinematografici, ed una valutazione, per quanto possibile obiettiva, dei singoli panorami nazionali di produzione mi ha insegnato, ormai da anni, ad accostarmi alle opere di una mostra, corazzato dai principi di un incrollabile relativismo. E' inutile domandarsi oggi quante delle opere presentate a Venezia o a Cannes nel tale o tal altro anno siano destinate a sopravvivere a, poniamo, cinquant' anni di storia del cinema e dell'umanità: forse nessuna di esse offre titoli sufficienti perché si possa aprirle un tal credito. Il cinema, oggi, è quello che è, e non soltanto nelle occasioni ufficiali rappresentate dai festival: per un *Luci della ribalta* quante mistificazioni, quante esercitazioni sterili, quanti vellicamenti dei piú superficiali gusti popolari. Tanto vale, quindi, partire per un Festival provveduti d'un bagaglio, non dico di indulgenza colpevole, ma di facoltà discriminatrice. Pretendere fermamente l'esclusione di opere che non raggiungano neppure il livello dell'onestà, della decenza, della maturità minima indispensabile per poter entrare in una competizione internazionale, quelle opere che inutilmente appesantiscono i programmi, a detrimento di un piú riposato esame delle altre piú meritevoli. E poi, inforcate le benevole lenti del dottor Pangloss, gradire le intenzioni, salutare con soddisfazione i tentativi dignitosi degli esordienti, accontentarsi di una caratteristica espressione di questo o quello spirito nazionale. I tempi delle arrabbiature sono passati, ormai ben sappiamo le cose come stanno, e apprezziamo i generosi tentativi per ridurre i danni al minimo, col comprimere, come farà Venezia quest'anno (accogliendo voti espressi fin dal 1948), il periodo di proiezioni.

Ciò premesso, noterò con piacere come, nella prima fase del festival di Cannes 1953, i film nettamente indegni di comparire in una sede consimile siano risultati in misura inferiore a quella consueta in tutti o quasi tutti i festival postbellici. E che, se pure il livello generale è apparso alquanto modesto, sopra tutto a causa delle rappresentanze variamente discutibili inviate dalle maggiori nazioni produttrici, non sono mancati i motivi di interesse per merito di un certo numero di nazioni minori o minime, alcune delle quali nuove o quasi alle competizioni internazionali.

Alludo, per esempio, al Guatemala, dal quale è giunto *Naskara* (L'alba) di Juan Miguel De Mora, un corto metraggio che mi piace registrare insieme con i film normali di altre nazioni, in quanto esso costituisce il primo tentativo di una produzione guatemalese ed appare inoltre dettato da ragioni nettamente narrative, anche se espresse entro la misura del breve « racconto ». Nel suo schematismo, nella sua ingenuità, questo filmetto « populista » non è privo di fascino. Esso ha per protagonista una giovane donna, che percorre a piedi il suo paese, chiedendo invano giustizia per la violazione subita da una sua sorella, poi morta di parto, ad opera del figlio di un potente. Quando la donna, respinta da tutte le autorità, dispera ormai della possibilità d'una giustizia, la rivoluzione (1944) scoppia e annuncia, più o meno lontana, un'« alba » per chi ha subito la violenza e l'iniquità dei dominatori. Nel film, che ha per protagonista Stella-Inda, già interprete di notevoli film messicani, come *Los Olvidados* di Buñuel, non mancano, tra varie reminiscenze ed immaturità, un' emozione sincera, un'eloquenza sommessa (anche se, per irrobustirsi, essa fa ricorso, assai ingenuamente, alle note dell' *Eroica* beethoveniana), una immediata suggestività nell'evocazione del paesaggio. Cugino di certo cinema messicano alimentato da analoghe ragioni sociali, *Naskara* se ne distingue proprio per l'accento meno ricercato ed estetizzante, piú genuino, insomma.

Nel caso di *O Cangaceiro* (Il fuori legge), brasiliano, esordiente non è la nazione, ma il regista, Lima Barreto, documentarista premiato a Venezia un paio d'anni fa. Definito sbrigativamente, il film è un « western » d'ambiente brasiliano. Ma rispetto alla gran massa della consueta produzione americana del genere, esso offre un respiro piú fresco, una scelta di tipi piú inedita, una verginità di intuizioni e di materiale insolita. Tutti pregi derivanti dalla mancanza di formule acquisite, in un paese dalle tradizioni cinematografiche ancor giovani. Una romantica fantasia pittoresca, alimentata dalle belle immagini di H. E. Fowley, dal rigoglioso folklore dei canti indigeni, conferisce al film un suo alacre ritmo, a tratti scandito con vibrata secchezza di montaggio (il saccheggio del paese). Quello che manca, in questa storia di una banda di fuorilegge, la quale rapisce una giovane maestra, e poi si lancia all'inseguimento suo e del bandito che l'ha fatta evadere, fin che riesce a catturare quest'ultimo, il quale cade vittima degli ex compagni, è un fondamento solido, d' indole storico-sociale. Storia e leggenda si mescolano, nella vicenda, ma essa non sembra dotata di una plausibilità sufficiente né sul piano dell'uno né sul piano dell'altra. Chi siano e che vogliano, questi cangaceiros, è difficile comprendere, tanto piú quando la parte avversa, quella dei legalitari, sia rappresentata in modo cosí grottesco, come nella battaglia dove essi si espongono inutilmente ad un massacro sicuro. Assistendo al film è quindi consigliabile non porsi troppe domande: gradire un'ariosità stilistica insolita nella produzione brasiliana, con una luminosa rappresentazione del paesaggio (la monotona, aspra, desolata, ma suggestiva, Cantinza), con una spesso singolare scelta di tipi (il capobanda, pittorescamente disegnato da Milton Ribeiro). Anche preso come una semplice esercitazione stilistica, *O Cangaceiro* è un film notevole: oltre ai « westerns », anche certi romanzoni hollywoodiani nel gusto di *Viva Villa!* non avrebbero proprio nulla da guadagnare da un confronto.

Un'altra nazione dall'attività modesta è la Finlandia, assai saltuariamente presente alle competizioni internazionali, e qui rappresentata da *Valkoinen Peura* (La renna bianca) di Erik Blomberg (coscenarista ed operatore, oltre che regista). Il film si inserisce palesemente entro una lunga tradizione nordica, la tradizione « saghistica » dei Sjöstrom e degli Stiller. Ad un film di quest'ultimo, *Il vecchio castello*, richiama inevitabilmente l'apparenza esteriore dell'opera, con i suoi accecanti candori di neve, su cui si stagliano, nere, le figure umane, o i branchi delle renne. A tutta una letteratura prima ancora romanzesca che cinematografica, si ricollega l'aspetto leggendario e soprannaturale della narrazione: il tema vampiristico, in particolare, è legato ed una splendida fioritura di film, su cui è inutile soffermarsi. Tanto piú che qui il tema vampiristico assume aspetto assai diverso, in quanto immerso nell'ambiente monotono e abbacinante della nevosa distesa lappone. Dove una donna, che ha sacrificato una piccola renna bianca, viene trasformata in un esemplare di tale razza. I cacciatori, che si pongono all'inseguimento dell'animale raro e pregiato, vengono da questo attirati, ad uno ad uno, in una gola, e qui uccisi per maleficio dall'essere stregato, il quale riprende le sue originarie fattezze femminili. Spetterà finalmente al marito della donna di uccidere la renna, per poi vederla, con orrore, mutarsi, esanime, nel corpo della sua sposa. Il film, piuttosto breve e schematico, ha talvolta un ricco respiro di immagini e, nel gioco mutevole delle apparenze del vampiro, una suasiva morbidezza: alla figura della donna dall'accattivante ed ambiguo sorriso (la genuina Mirjami Kuosmanen, che con acuta vibrazione suggerisce il progressivo, angoscioso farsi strada della

Milton Ribeiro in una scena di O Cangaciero, *notevole e pittoresco «western» d'ambiente brasiliano dell'esordiente regista Lima Barreto.*

Valkoinen Peura *di Erik Blomberg si inserisce palesemente nella tradizione nordica dei Sjöstrom e degli Stiller con ricco respiro d'immagini.*

consapevolezza nella mente della protagonista) si alterna quella, caracollante con irreale e felpata andatura, della candida renna inafferrabile. Anche il commento musicale di Einar Englund contribuisce, specie con un canto acuto e nostalgico, a diffondere entro il film un clima di sospeso sortilegio. Pure nel caso di *Valkoinen Peura*, la sincerità dell'ispirazione, attinta a fonti nazionali, compensa la limitata originalità e il circoscritto respiro del racconto.

L'altra nazione nordica in gara, la Svezia, ha esordito con un'opera del pari coerente con certa tradizione locale. È ancora una volta un regista svedese ha saputo trovare palpiti inediti per descrivere, con partecipante pudore, un idillio tra adolescenti. L'ambiente stavolta è quello di un liceo, dove l'amore si intreccia tra due ragazzi borghesi, lui di famiglia ricca ed importante, lei figlia di un modesto professore di lettere. Sia tale ambiente, sia la tenera ricerca d'affetto che i due giovani compiono, sottraendosi alla gretta vigilanza delle famiglie, i loro segreti convegni d'amore, sempre piú dominati da una sensualità prorompente, sono osservati con una delicatezza comprensiva ed illuminante. *För Min Heta Ungdoms Skull* (Per gli ardenti amori della mia giovinezza) di Arne Mattson non è un film originale, ma riesce a rinnovare parzialmente, grazie alla sua freschezza di ispirazione e al vibratile palpito della sua protagonista Maj-Britt Nilson, una certa ben nota tematica. Purtroppo, nella sua seconda parte, il film non sfugge alle regole feuilletonistiche, cui sembra soggetta tutta la produzione svedese intonata al sentimento dell'amore: artificiose complicazioni irretiscono il racconto, come conseguenza della nascita di un bimbo, che l'intransigenza delle famiglie timorose dello scandalo impone sia confinato all'estero, presso certi contadini danesi. Il matrimonio tra i due giovani, le ricerche d'evasione da parte dell'immaturo marito, insofferente dei vincoli coniugali e vittima degli stessi pregiudizi che regolano l'esistenza della sua famiglia, la rivendicazione del figlio che la donna compie e il definitivo ritrovamente dei due sposi divorziati, di fronte al bambino che li riunisce, sono altrettanti episodi nei quali viene meno la spontaneità dominante in tutta la prima parte, quella precedente il matrimonio. Il film, comunque, non manca di riconfermare l'interesse per le psicologie giovanili, già rivelato dal precedente film di Mattson, *Ella danzò una sola estate*, presentato l'anno scorso a Cannes. Non che un senso qua e là pregnante del paesaggio, osservato in funzione, per l'appunto, psicologica: una viva sensibilità ambientale (vedi certi tocchi sulla scuola, la iniziale presentazione del mondo familiare della ragazza, con quella madre pazientemente dedita a lustrare il lampadario della sala da pranzo, simbolo della modesta rispettabilità della famiglia, e quel padre probo e longanime); un'attenzione piú che mai solerte per il problema sessuale, assumente un rilievo dominante nel paese, attraverso un conflitto fra generazioni.

Un paese, la cui presenza è ormai diventata motivo di sicuro interesse per i festival cinematografici, è il Giappone. La prima opera presentata a Cannes, *Daibutsu* (La saga del grande Budda) di Teinosuké Kinugasa, appartiene al filone dei film ispirati alle antiche leggendarie tradizioni popolari. Esso racconta come milleduecento anni or sono il Mikado, per propiziare la divinità, la quale aveva colpito il paese con ripetuti flagelli, decidesse l'erezione di un simulacro di Budda dalle inusitate, gigantesche proporzioni. E come tali imponenti lavori, della durata di diversi anni, nascondessero un retroscena di rivalità tra nobili famiglie, una delle quali interessata a promuovere l'edificazione della statua, l'altra, per opposti motivi, ad impedirla. Il film è appunto la storia dei successivi sabotaggi, attraverso cui si tenta di arrestare i lavori. Gli oppositori si valgono anche, ad un certo momento, della collaborazione della donna amata dal giovane scultore, la quale, per una banale gelosia, presta loro mano, per poi pentirsene. Dopo vicende alterne, il simulacro viene condotto a termine, ma proprio all'ultimo momento, quando l'involucro sta per cadere, scoprendo il volto del dio, un ennesimo sabotaggio rischia di disperdere tanta fatica: lo scultore riesce a frustrare il tentativo, ma paga il gesto coraggioso con la vita. Può tuttavia vedere, prima di chiudere gli occhi, il lavoro compiuto. Poi la sua donna, colpita come da una folle, invasata ispirazione, si inerpica sul grembo del Budda e là esegue una sua ultima danza di disperazione. Le danze della donna, in altri momenti morbidamente sensuose, segnano altrettanti passaggi cruciali di un film, che ritrae dal volto cangiante della stupenda, femminilissima Machiko Kyô (l'interprete di *Rasciomon* e di *Il romanzo di Genji*) gran parte del proprio indefinibile fascino. Certo, si tratta di un'opera assai lontana dalla nostra mentalità, a differenza di *Rasciomon*, piú

←

För Min Heta ungdoms Skull *di Mattson pur non essendo un film originale si fa apprezzare per la sua freschezza d'ispirazione e il vibratile palpito della protagonista Maj-Britt Nilson.*

affine, caso mai, a *O' Haru*. Rispetto a quest'ultimo film, tuttavia, *Daibutsu* soffre di una piú impercettibile linea narrativa, diffondendosi in un lento, assorto descrittivismo, solo a tratti ravvivato da determinate figurazioni-chiave, a carattere vagamente simbolico (vedi le danze sopra ricordate). Sotto l' aspetto formale anche *Daibutsu* reca l'impronta di una assoluta maturità, attestata cosí dalla musica, di una sottilissima espressività, come dalla fotografia, che è di Kôhéi Sugiyama, l'operatore premiato l'anno scorso a Cannes per *Il romanzo di Genji*.

Ad una realtà viva e bruciante è invece ispirato il secondo film giapponese, *Gembaku No Ko* (I bambini di Hiroshima) di Kaneto Shindo, opera che a me sembra distaccarsi nobilmente da tutte quelle presentate nella prima fase del festival. Privo di un soggetto vero e proprio, il film intende documentare la situazione degli abitanti di Hiroshima, la grande città, dove il 6 agosto 1945 venne fatta scoppiare la prima bomba atomica e dove 250.000 persone trovarono la morte in un sol istante. *Gembaku No Ko* non accusa nessuno, almeno esplicitamente, non va alla ricerca di cause, di responsabilità, indica soltanto, con atroce evidenza, le conseguenze del flagello. La portata di questo fu tale, per cui la sventura si propaga ancor oggi, a distanza d'anni, come constata la giovane maestrina protagonista, la quale, dall'isola vicina dove lavora, torna ad Hiroshima, per rivedere la propria città e rendere omaggio alla tomba dei propri genitori periti nello scoppio. Il film segue l'itinerario della donna, i suoi incontri, con individui e famiglie, ognuno dei quali reca i segni indelebili e dolorosi della tragedia. Un vecchio ex servitore della ragazza è rimasto sfigurato e, umiliato dalla miseria, vive nell'attesa della morte, in una squallida capanna, con il solo conforto del nipotino, allevato in un asilo. Degli unici tre bambini già suoi allievi, uno perde, proprio mentre la maestrina va per visitarlo, il padre, sofferente in seguito ai postumi dell'offesa atomica; un'altra è inchiodata in un letto, e breve tempo le resta da vivere; il terzo ha una sorella, rimasta gravemente storpia in seguito allo scoppio, alla cui modesta cena nuziale la maestra partecipa. Essa si propone di portare via con sé il nipotino del servo, per assicurargli un migliore avvenire: ma si trova di fronte prima all'opposizione del vecchio, per cui quel bambino costituisce l'unica ragione di vita, poi del bimbo stesso, attaccato all'affetto del nonno. Quest'ultimo, tuttavia, comprende quale sia l'interesse del nipote, e si uccide dando fuoco alla propria capanna, per troncare l'ultimo legame del bambino con la sua terra. Il significato del film risiede nella constatazione che, a sette anni dalla tragedia, se la città appare per gran parte ricostruita, attiva, alacre, molte delle creature che la abitano recano ancora i segni mortali o deformanti dell'offesa giunta dal cielo. Sarebbe un errore chiedere al film quello che esso non vuol dare, un'indagine razionale e polemica, un'interpretazione qualsiasi dei fatti: *Gembaku No Ko* intende semplicemente, sommessamente, pacatamente, ma con intensa vibrazione, descrivere l'esistenza di una popolazione "sette anni dopo". E di questa popolazione sceglie, come emblemi, famiglie e individui, umili in una loro, malgrado tutto, tenace ed ottimistica volontà di sopravvivere, con la speranza che un simile flagello non debba ripetersi piú, in nessuna parte del mondo. Con la sua melanconia dolce e struggente, il film assume quindi l'universalità di un messaggio a tutti gli uomini. Il suo discorso raggiunge una limpida castità di espressione, sorretto com'è da una pena pacata e virile, non che da una facoltà d'osservazione lucida quanto commossa. Quando viene rapidamente rievocato l'istante della tragedia, il tono di distesa, accorata descrizione si fa piú concitato, in una apocalittica allegoricità: alle luminose immagini di una vita quieta ed abitudinaria succedono, introdotte, nella colonna sonora, da un silenzio agghiacciante, quelle evocanti uno strazio, un orrore, che di per sé, nella sua eloquenza muta, suona condanna della guerra. In quell'istante la mente corre a *Guernica* di Picasso o, per rimanere in campo cinematografico, alla sequenza del bombardamento in *Giochi proibiti*. Accanto a quest'ultimo film, a *Sciuscià*, ai capolavori di Rossellini, che talvolta richiama, nel suo andamento di nuda, obiettiva, se pur commossa, inchiesta, mi pare sia gusto collocare *Gembaku No Ko*, stupendo contributo ad una interpretazione della guerra, offerto da un paese che ha duramente scontato le proprie responsabilità. Inutile dire che, nell'uso appropriato dei mezzi d'espressione come nella fragranza dell'interpretazione, l'opera di Kaneto Shindo conferma l'eccellenza in ogni campo degli artisti del cinema giapponese, a qualunque genere di impegno essi si applichino.

Assenti le nazioni dell'Europa orientale, conforme ad una prassi che qualcuno crede destinata a venir presto abbandonata, ancora una volta la sola Jugoslavia ha figurato tra i paesi comunisti, a produzione statalizzata. Se in un film come *Sofka*, presentato anni fa a Venezia, era dato riscontrare, in mezzo ad una sostanziale immaturità espressiva, una certa genuina impronta nazionale, con reminiscenze figurative di certo grande cinema sovietico, *Nevjera* (Equinozio) di Vladimir Pogacic denuncia — qualora debba venir assunto quale pietra di paragone di un livello generale — un sensibile regresso. La produzione jugoslava sembra legata ad un greve gusto del "mélo" a forti tinte (non per nulla il film è basato su un dramma fine ottocento, di Ivo Vojnovic), realizzato con un assiduo ricorso al luogo comune, attinto ad un risibile repertorio: le passioni prorompono in armonia con una grande tempesta equinoziale. Inutile soffermarsi sulla trama di un'opera fondata su ricatti d'avventurieri ed agnizioni di figli naturali, tanto piú che i dati grossolani non appaiono riscattati da alcuna virtú di racconto.

Daibutsu *si inserisce nel filone dei film giapponesi ispirati alle antiche leggende popolari.*

Gembaku No Ko, *stupendo contributo ad una interpretazione della guerra, offerto da un paese che ha duramente scontato le proprie responsabilità, si stacca nobilmente da tutti gli altri film presentati nella prima fase del Festival.*

Il film Nevjera *è legato al greve gusto del "mélo" a forti tinte e ai più vieti luoghi comuni.*

Assente, con la Germania orientale, anche quella occidentale, il cui livello produttivo non sembra ancora gran che soddisfacente, all'Austria è spettato di rappresentare i paesi di lingua tedesca. *1° April 2000* di Wolfgang Liebeneiner è un film polemico-satirico. Col divertito consenso degli occupanti, evidentemente persuasi che il 1° aprile ogni scherzo è lecito, il governo austriaco ha ufficialmente appoggiato questa fantasia avveniristica, dai facili allegorismi e dalle dirette allusioni. Liebeneiner suppone che, trovandosi nel 2000 l'Austria ancora occupata dalle quattro nazioni vincitrici, un suo presidente del Consiglio, all'atto del proprio insediamento, comunichi ai commissari alleati la sua decisione di metterli alla porta insieme con le loro truppe, perché il suo paese è stanco di promesse non mantenute. L'Unione Globale (leggi O.N.U.) considera l'atto, che ha sollevato l'euforia popolare, provocatorio, e spedisce a Vienna una commissione d'inchiesta internazionale ed una polizia armata di misteriosi raggi mortali. L'Austria viene sottoposta a processo, con l'intento di radiarla dalla carta geografica, sotto l'accusa di essere stata in ogni tempo una nazione aggressiva. L'astuto presidente, mobilitando cinema, teatro, televisione, etc., riesce invece a dimostrare, con una serie di rievocazioni storiche, alla aggressiva presidentessa della commissione, che le tradizioni del suo paese sono sempre state pacifiche e nobili, nell'interesse non solo dell'Austria stessa, ma dell'Europa intera. Le opinioni dei vari componenti la commissione a poco a poco si scuotono, per crollare definitivamente quando una dimostrazione collettiva attesta l'innato e radicato amore dell'austriaco per la musica, espressione della gioia di vivere, manifestata attraverso le operette, i valzer e i canti e le danze tirolesi. Il colpo di grazia alla feroce presidentessa viene dato dalla scoperta, in biblioteca, di una polverosa pergamena, firmata da Stalin, Churchill e Roosevelt a Potsdam nel 1945, dove all'Austria veniva riconosciuto solennemente il diritto alla indipendenza. Un matrimonio col presidente, conforme alle tradizioni austriache, sancisce la capitolazione dell'inquisitrice, e tuttavia sul volto del "premier" si distende un'ombra: tutto ciò accadrà nel 2000, ma fino ad allora? Nell'ultima inquadratura il film riassume il tono serio della didascalia iniziale, che lo sviluppo facilmente ridanciano del racconto aveva disperso. Gli strumenti di cui Liebeneiner si vale per la sua satira sono alquanto ovvii, di una cordiale bonarietà: l'ironia su certi strumenti ed armi dell'avvenire, per esempio, non è davvero inedita, e lo stesso conflitto, politico-sentimentale, che sta alla base del racconto, è venerando, come fonte di ispirazione. Alquanto corrivo è l'andamento rivistaiolo che il racconto stesso non tarda ad assumere, con quel frequente inserimento di quadri retrospettivi e quella confidenziale mescolanza di passato e di presente. E la comicità non riesce quasi mai a seguire un filo più arguto e sottile che non sia quello del caratteristico gusto viennese per la franca *facetia*, aliena da troppe sofisticazioni. Né l'ironia allusiva di un Lubitsch, quindi, e neppure l'eleganza nostalgica di un Forst: ma una generosa copia di trovate, ora piuttosto goffe, ora spiritose, una comicità esplicita e indiscriminata, un fiato un po' greve ma presso che assiduo, anche grazie all'ausilio degli scorci, oleograficamente, se pur maliziosamente rievocativi, e soprattutto dell'onda, generosamente profusa, della buona musica viennese d'ogni stile.

Una gradevole sorpresa è giunta dalla Spagna, paese la cui produzione ci era apparsa, fino ad oggi, dominata dal convenzionalismo, non meno che dalla grossolanità dei mezzi espressivi. Di tale sorpresa dobbiamo esser grati a Luis G. Berlanga, il giovane scenarista (con Juan A. Bardem e Miguel Mihura) e regista di *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*. Ho citato a bella posta i nomi dei collaboratori allo scenario, in quanto dalla sua ben articolata e succosa struttura, così come dall'arguzia del dialogo e del commento fuori campo, il film trae evidenti ragioni di vitalità, incrementate da una direzione agile, mossa, in una fresca varietà di toni. L'intento dell'opera è bonariamente satirico: uno sperduto paesello agreste della Castiglia viene messo a rumore da una notizia imprevista, quella relativa ad un imminente passaggio per la località di una commissione americana del piano Marshall. Le fantasie si eccitano, gli ospiti d'eccezione vengono attesi come altrettanti messia, destinati a recare doni e benessere al villaggio, dalla modestissima economia rurale. Si discutono i modi più acconci per rendere omaggio ai benefattori, inducendoli ad una lunga e provvidenziale sosta. Si profondono sforzi (acquistando il necessario a credito), per mutare il volto del paese da castigliano in andaluso, in base a criteri stereotipamente e folkloristicamente turistici, pensando di renderlo più attraente e festoso. Si provano assiduamente manifestazioni di clamoroso ossequio. E infine si prende accurata nota dei desideri di ciascun abitante, cui senza dubbio gli americani elargiranno un dono personale (senza pregiudizio delle provvidenze d'ordine generale). Ma quando il giorno arriva, tutto si riduce ad un frettoloso passaggio di automobili chiuse, che spariscono, senza sostare, in una nube di polvere. Ai buoni villici non rimane che tornare filosoficamente alla vita d'ogni giorno, decisi ad aiutarsi unicamente con le proprie braccia, e contribuire con generosità ognuno secondo le proprie umili forze, a mettere insieme il denaro necessario per far fronte alle spese ottimisticamente sostenute dall'alcalde, con la fallace certezza che esse avrebbero smisuratamente fruttificato.

La vita semplice ed abitudinaria del paesino, i tic dei suoi principali abitanti, disegnati come amabili macchiette, lo sgomento e poi l'euforia dell'attesa, la quieta rassegnazione del finale sono osservati dal Berlanga con occhio benevolmente ironico e al tempo stesso con ottimistica tenerezza. Dai toni di alacre farsa si può quindi giungere senza scarti all'affettuosa, e naturalmente ovvia, moralità della conclusione.

←

¡Bienvenido, Mr. Marshall! *divertente film bonariamente satirico è stato un lieto incontro che ha riconciliato i critici col cinema spagnolo.*

S'intende che le reminiscenze non mancano: da quelle teatrali (*Il Revisore* di Gogol ritorna alla mente durante la visita del Delegato governativo, apportatore della notizia; *Piccola città* di Thornton Wilder, è richiamata dalla presenza ordinatrice della voce fuori campo) a quelle cinematografiche (il paese messo a rumore dall'imminente arrivo di uno straniero, sia pure dai piú invocato, anzi che temuto, può rammentare quello di *La kermesse eroica* di Feyder; e a *Sogni proibiti* di Norman Z. McLeod rimandano le visioni notturne di alcuni personaggi. È questo uno tra i passaggi piú spassosi del film: il sindaco, assiduo spettatore di "westerns", si immagina protagonista, mercé l'arrivo degli americani, di una vicenda del genere, a base di pistolettate, in un caratteristico "saloon"; l'*hidalgo* fiero e sdegnoso si figura messo in pentola da un'orda di pellerossa; il prete si vede processato dal tenebroso Ku-Klux-Klan; il povero agricoltore sogna di vedersi piovere dal cielo, dono dei Re Magi d'oltre oceano, un trattore). Nei suoi limiti non ambiziosi, di cordiale ma non gratuita comicità, di satiretta a fior di pelle, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* costituisce un lieto incontro, il primo che ci riconcilî con la cinematografia spagnola.

Mentre dalle nazioni cosí dette minori, o quanto meno scarsamente familiari a noi, sono giunte diverse opere di vario ma sempre notevole rilievo, una serie di delusioni ha riservato la produzione di alcuni tra i maggiori paesi europei. La Gran Bretagna, ritenendosi impreparata, ha addirittura rinunciato a partecipare ufficialmente. Tra le partecipazioni a titolo privato, provenienti da quel paese, va registrato finora un film di Charles Frank, *Intimate Relations*, presentato fuori concorso e basato sulla commedia *Les Parents terribles* di Jean Cocteau. Si tratta di una piatta, grigia e pedissequa riduzione, del tutto priva di quei valori di impegno psicologico, che per lo meno offriva il pur discutibile tentativo analogo, compiuto anni sono dallo stesso Cocteau. Né l'ambiente né i personaggi

The Stranger Left No Card, *di Wendy Toye pur essendo imperniato su una storiella assolutamente gratuita possiede un suo garbo sciolto ed un suo « humour » di impronta ben britannica.*

riescono ad attingere una dimensione, una fisionomia; alcuni interpreti appaiono, oltre che mediocri, inadatti ai rispettivi personaggi. Sui suoi compagni si solleva di qualche poco Marian Spencer, nella parte di Yvonne.

Piú degno di presenza ad un festival va considerato il breve *The Stranger Left No Card*, dovuto ad una donna esordiente, Wendy Toye, storiella assolutamente gratuita, ma piacevolmente risultante da un impasto di festosità e di "thrilling", la quale narra di un tale che, per compiere un delitto "perfetto", suggerito da intendimenti di vendetta per un torto subito, giunge in una cittadina camuffato in una pittoresca e irsuta guisa dickensiana, quasi fosse piovuto da un altro secolo e da un altro mondo. Il filmetto ha un suo garbo sciolto ed un suo *humour*, di impronta ben britannica. Esso, insieme con il ricordato film guatemalese e con lo stupendo *Crin blanc* del francese Albert Lamorisse (già autore dell'affine *Bim*, presentato a Cannes nel 1951), fornisce l'esempio di come la novella cinematografica, praticamente ignorata o quasi in Italia, possa costituire un genere suscettibile di risultati fecondi.

Crin Blanc *di Albert Lamorisse è un'opera che Flaherty avrebbe volentieri firmato: una favola raccontata con una verginità di linguaggio singolare.*

Les vacances de M. Hulot è *una serie troppo insistita di vignette umoristiche, raccontate con un impiego originale del sonoro.*

Con I Confess *Hitchcock ha costruito su uno spunto di vivo interesse psicologico e morale, un «thriller» talvolta agganciante ma spesso meccanico.*

A *Crin Blanc* è stato assegnato recentemente il premio Vigo, e piú ancora gli si addirebbe un premio Flaherty, qualora questo venisse istituito. Si tratta infatti di una pagina che probabilmente l'autore di *Louisiana Story* potrebbe e vorrebbe aver firmato. Attraverso immagini luminose e spaziose (la fotografia è di Edmond Sechan, mentre la musica, assai acutamente descrittiva, è di Maurice Le Roux), questo breve film narra l'amicizia di un ragazzo e di un bianco cavallo selvaggio, nel quadro monotonamente fascinoso della Camargue, una regione del sud della Francia. Il magnifico animale desta le cupidigie degli uomini, ma essi non riescono a domarlo, a costringerlo alla cattività. Solo il ragazzo, che ne è attratto in una maniera infantilmente pura, può avvicinarlo impunemente, e poi legarlo a sé d'amicizia, comprendendone la ribelle fierezza di spirito, curando una sua ferita, montandolo senza imporgli alcuna schiavitú. Ma gli uomini tentano ancora una volta di fare loro "Crin blanc", giungendo perfino ad imprigionarlo entro una cortina di fuoco, da cui il ragazzo riesce, coraggiosamente, a farlo evadere. Inseguiti dagli uomini, essi non si arrestano di fronte alla barriera di un fiume e, trascinati dalla sua corrente, spariscono, l'uno in groppa all'altro, nel mare, verso un paese, dove gli uomini e gli animali sono amici tra loro La favola è raccontata con una verginità di linguaggio singolare; il richiamo a Flaherty è piú che lecito, di fronte a una cosí umana comprensione dei misteriosi, istintivi rapporti che si stabiliscono tra il ragazzo e l'animale, di fronte ad una cosí fervida contemplazione della natura, al di fuori d'ogni adulterazione.

Dei lungometraggi francesi, modesto ma tutt'altro che spiacevole è *Horizons sans fin* di Jean Dréville, dedicato alla memoria dell'aviatrice Hélène Boucher, già detentrice di vari records mondiali, tra cui quello assoluto di velocità, conquistato nel 1934, pochi mesi prima di morire in un volo di allenamento. Il film illustra la caparbia vocazione di questa ragazza, semplice e disarmante, la quale, da commessa di negozio che era, riuscí a diventare una eccezionale campionessa, superando le diffidenze di tecnici e costruttori nei confronti di una donna, sospettata di dilettantismo e di presunzione. Il regista si sofferma a descrivere l'ambiente dell'aeroporto dove Hélène fa le sue prove, sostenuta dal generoso slancio di un gruppo di meccanici e di piloti, sperimentatori per conto di una grossa casa produttrice di velivoli, i quali favoriscono in ogni modo lo svilupparsi della vocazione della ragazza, sotto gli occhi scettici del quadrato capo dell'ufficio progetti. La vita di questa piccola comunità viene cosí seguita affettuosamente, nella sua cordiale fusione, nelle sue speranze, nei suoi tentativi, nei suoi successi e nelle dolorose perdite, che successivamente segnano le tappe del progresso. Il definitivo grande successo di Hélène coincide col sacrificio di quello che era stato il suo maestro di volo, il miglior pilota del gruppo. Su uno scenario di Raymond Caillava, legato ad uno schema tutt'altro che originale, ma pur onesto e sincero, Dréville ha costruito un film simpaticamente equilibrato tra il richiamo emotivo e la notazione comica, ben coadiuvato dalla delicata Gisèle Pascal e da un eccellente gruppo di caratteristi: Jean Chevrier, Réné Blancard, etc.

Con *Les vacances de M. Hulot*, a distanza di quattro anni e dopo aver rifiutato vantaggiose ma grossolane occasioni, come quella di un film con Totò, Jacques Tati ha tentato di rinverdire i lauri conseguiti a Venezia con l'impreveduto e garbatissimo *Giorno di festa*, ritrattino di un buffo postino di campagna. Questa volta Tati, traendo ancora una volta partito dal proprio funambolismo di attore del "music-hall", oltre che dalla propria capacità di osservazione umoristica, ha voluto offrire un ironico quadro della vita estiva in una stazione balneare frequentata dalla minuta borghesia. Non si può negare al film una copia di trovate e trovatine alacri e spesso divertenti, una puntualità nella descrizione dell'ambiente e dei tipi, macchiettisticamente individuali, che lo popolano. Ma tutto ciò non è sufficiente a reggere, senza il minimo sussidio di racconto, un'ora e tre quarti di proiezione. Tanto piú in quanto l'inventiva del Tati appare qui, a differenza che in *Giorno di festa* (impregnato di uno spirito di rustica "gauloiserie"), limitatamente originale. Troppi gags, implicanti un estro soprattutto mimico, sono direttamente mutuati dal Chaplin dei "two-reel", cosí come la trovata iniziale, dell'altoparlante della stazione il quale trasmette avvisi incomprensibili disorientando i viaggiatori, si trovava già, presso che identica, nel film sovietico di Raisman *Un treno va in oriente*. L'errore di Tati consiste nell'aver creduto di poter protrarre fino alla misura del film normale un genere di invenzione che Chaplin accortamente chiudeva nei limiti delle due bobine. Peccato perché *Les vacances de M. Hulot* è comunque un film che sprizza intelligenza ad ogni passo e centra alcuni aspetti tipici della piccola borghesia con una precisione mordace, la quale può ricordare certo Longanesi. Quale una serie, troppo insistita, di vignette umoristiche va appunto considerato il film, caratterizzato da un impiego singolare del sonoro: il protagonista, il quale non emette che vaghi suoni o frasi smozzicate, la porta a doppio battente, di comunicazione tra le cucine e la sala da pranzo dell'albergo, la quale chiudendosi produce un curioso rumore (simbolo, quasi, della monotona, squallida vita di "divertimento obbligatorio"), il dialogo in genere, assolutamente casuale, frammentario, piú rumoristico che legato ad un qualsiasi contenuto e via dicendo. Molti tra i tic che distinguono i clienti dell'albergo sono originalmente intuiti, sottilmente allusivi ad un'intera categoria umana, e compensano di altri piú ovvii e risaputi; cosí come certi gags (vedi la scena in cui la "caffettiera" scoppiettante del protagonista si infila casualmente in un cimitero durante la celebrazione di un funerale) appaiono dotati di un estro piú vivido di altri, meccanicamente introdotti, al fine di alimentare ad ogni costo una dispersa narrazione, che avrebbe potuto durare mezz'ora come proseguire all'infinito.

Il film piú importante della rappresentanza francese e uno tra i piú importanti del festival è *Le Salaire de la peur* di Henri-Georges Clouzot, condotto a termine dopo una fatica massacrante, protrattasi, per ragioni climatiche ed economiche, lungo due successive estati. Clouzot ha infatti scelto la Camargue, assolata e selvaggia, per ricostruirvi un suo Guatemala, fantastico e pur atrocemente "verosimile". Avvertiva Georges Arnaud all'inizio del romanzo omonimo da cui Clouzot ha ricavato lo spunto: « È inutile cercare sulla carta geografica le località nominate in questo libro. L'esattezza geografica non è che una illusione: il Guatemala, per esempio, non esiste. Io lo so, ci sono vissuto ». Clouzot ha preso in parola il suo autore: ha "creato" un paese autentico, e pur assurdo, nella sua fisionomia desolata e riarsa, nella sua fermentante, laida e crudele concomitanza di esseri, di umori, di situazioni eccezionali. Le reminiscenze del soggiorno sudamericano del regista si sono qui fuse con il suo ben noto gusto compiaciuto per l'osservazione acre, sadica, macabra, con la sua tendenza a descrivere condizioni umane permeate da un senso di schifo, d'orrore, di oppressione morbosa. Il romanzo di Arnaud non ha fornito a Clouzot se non un labile suggerimento: generico frutto di una inventiva

Le Salaire de la peur di Clouzot è stato uno dei film più importanti del Festival: spregiudicato nell'indagine delle psicologie, come nella suggestione climatica ed ambientale, sbalorditivo nella padronanza del mezzo espressivo, implacabile nella ricerca dell'effetto, costituisce un «concentrato» del terrificante e istrionico nichilismo del discusso regista francese, la sua «summa».

scolorita e stilisticamente non individuata, il romanzo ha proposto una situazione che a Clouzot è sembrata, giustificatamente, suscettibile di sviluppi nel senso di un "cinema della crudeltà", quale egli persegue. Se vi è un film scarsamente debitore al romanzo da cui trae le origini, questo è *Le Salaire de la peur*. Clouzot ha tutto (o quasi) autonomamente inventato, a cominciare da quello straordinario ambiente, di sabbia e di pietrame, monotono e ossessionante, popolato da insetti disgustosi e da uomini esasperati, quell'ambiente nella cui minuta, accanita, feroce descrizione il regista indugia per tutta la prima lunga parte del film. Su questo sfondo, fin dalla prima inquadratura (la cavalletta che si dibatte prigioniera del ragazzo, osservata con freddo compiacimento), si distacca lentamente, in mezzo ad un coro di figure spesso suggerite con tocchi maestri, il quartetto degli eroi della vicenda, anche questi totalmente trasformati e inventati, rispetto al romanzo, dove vivevano di una ben pallida vita. Questi quattro individui, respinti dal consorzio umano, i quali aspirano a trovare i mezzi materiali per evadere dall'inferno guatemalese, sono: Joe, un bandito parigino; "Bimba", un tedesco, già condannato dai nazisti al lavoro nelle miniere di sale; Luigi, un italiano dedito al mestiere di muratore e gravemente minato da una malattia di petto contratta sottoponendosi a una dura fatica sotto quel clima; Mario, un corso privo di scrupoli. L'occasione favorevole per i quattro si presenta, allorché, un pozzo di petrolio nel deserto diventa preda delle fiamme: l'unico mezzo per salvare il giacimento è di "soffiare" il petrolio con un potente esplosivo. La società che sfrutta i pozzi di petrolio intende far partire dal villaggio due camion carichi di nitroglicerina, i quali, attraversando una regione asperrima, tentino di recare ai pozzi l'esplosivo necessario. L'impresa è presso che disperata, significa la morte quasi certa per le due coppie di camionisti: ogni minimo urto o incidente provocherebbe la deflagrazione del carico. Ma il premio promesso è assai alto: e i quattro uomini, non avendo più nulla da perdere, tentano. La seconda parte del film è costituita, appunto, dalla storia di questo viaggio, delle sue angosciose insidie, delle sue paurose alternative, che Clouzot ha moltiplicato, rispetto al romanzo, con una raffinata ferocia, con un virtuosistico gusto della "suspense". Non si può negare che la successione dei tranelli disseminati lungo l'accidentato cammino sia legata con una inesorabilità che non dà tregua. Ma certo non ci si può sottrarre, pur ammirando la sbalorditiva precisione della tecnica e del montaggio, ad un'impressione di fatica, di artificio. Clouzot si diverte a tenere ad ogni istante lo spettatore col fiato mozzo, in attesa di una catastrofe che, quanto più è prevedibile, tanto meno si verifica, allo stesso modo che un Hitchcock si diverte, nei suoi giochetti polizieschi, con l'architettare indovinelli angosciosi. Qui però la posta era assai più alta, come dimostra l'approfondimento umano che il regista ha spiegato, nel disegno di alcuni personaggi, sopra tutti dell'italiano, che Folco Lulli ha incarnato con una stupenda pienezza di rilievo, di colore (penso a quel francese parlato alla "becera", penso a certi scatti esuberanti e infantili, alternati con desolati ripiegamenti).

Spiace quindi che un film come questo, psicologicamente impegnato e mirante ad una universale moralità (vagamente analoga a quella del *Tesoro della Sierra Madre* di John Huston, compiangente le sterili fatiche e pericoli sostenuti dall'uomo, per l'ansia di un guadagno, che il caso disperde), si compiaccia ad ogni passo di sensazioni gratuitamente drogate, di emozioni facilmente, se pur abilissimamente, provocate (a pagine ferme, intense, come quella del brillamento della mina, altre se ne alternano di insistite, come quella del passaggio dei camion sul tavolato sospeso sopra il vuoto, ed altre ancora di deciso e necrofilo cattivo gusto: vedi l'episodio della perdita della gamba da parte di Joe, il quale, vedi caso, è tra i pochi presi a prestito dal romanzo). Va comunque dato atto a Clouzot di aver saputo condurre un racconto, della durata di due ore e mezzo, lungo una parabola emotiva che tocca il proprio culmine quando il momento della distensione sembra esser giunto: saltata in aria la coppia Luigi-"Bimba", senza che il motivo del disastro appaia individuabile (e il mistero aggiunge alla situazione un alone di più stringente orrore), perito Joe, vittima anche del paralizzante panico, che era subentrato al suo iniziale spavaldo cinismo, il solo Mario porta a termine l'impresa. Ma neppur lui riesce a godere il "prezzo della paura": l'esultanza per il successo gli è fatale. Durante il solitario viaggio di ritorno, verso la ragazza indigena che lo ama e lo attende al villaggio, egli abbandona il suo camion al ritmo di un valzer sfrenato che la radio sta trasmettendo, fin che, perduto il controllo della macchina, si sfracella con essa giù per un burrone. Il brano finale costituisce il culmine del virtuosismo di Clouzot, del suo gusto per i contrasti accentuati e programmatici: la danza del camion impazzito si alterna convulsamente, nel montaggio, con la visione del bar del villaggio, dove lo stesso valzer trasmesso dalla radio

Water Birds *è una dei più felici documentari di Disney della serie sulle meraviglie della natura*

viene ballato in segno di gioia per il ritorno di Mario. Spregiudicato nell'indagine delle psicologie, come nella suggestione climatica ed ambientale, sbalorditivo nella padronanza del mezzo espressivo, implacabile nella ricerca dell'effetto quanto più possibile urtante e provocatorio, *Le Salaire de la peur* è un "concentrato" del terrificante, istrionico nichilismo del regista, la sua "summa", oltre i risultati della quale, nel bene come nel male, sembra quasi impossibile egli debba riuscire a spingersi in avvenire.

Caratterizzata da un impegno prevalentemente commerciale risulta la rappresentanza americana. Un frettoloso accenno può esser bastevole per *Lili* di Charles Walters, un colorato e mieloso pretesto per Leslie Caron, in una parte di ingenua colombella piovuta nel mondo variopinto di un Luna Park, dove trova l'amore di un burattinaio e l'amicizia dei suoi quasi umani fantocci; mediocri gags e poveri spunti coreografici condiscono un filmetto, la cui presenza ad un festival appare ingiustificabile. Alla dimensione di un talvolta agganciante, ma meccanico, "thriller" Alfred Hitchcock ha ridotto; in *I Confess*, uno spunto di vivo interesse psicologico e morale, mutuato da un dramma di Paul Anthelme. Un giovane sacerdote cattolico di Quebec si trova a dover ascoltare, in ora notturna, la confessione dell'inserviente della canonica, il quale, recatosi a rubare in casa di un avvocato e sorpreso sul fatto, ha ucciso il derubando. Scoperto il delitto, una serie di prove si accumula proprio contro il sacerdote, sia perché viene risaputo che l'assassino indossava una tonaca da prete, sia perché il protagonista, a causa dei suoi rapporti con una bella signora, un tempo a lui fidanzata e tuttora di lui innamorata, ha compiuto e compie alcuni passi falsi, alcune azioni inspiegabili, delle quali si rifiuta di dar conto alla polizia, cui, d'altronde, vincolato com'è dal segreto del confessionale, non può rivelare l'identità del vero colpevole. Malgrado una generosa confessione della donna, la quale si risolve a render noto il proprio sentimento e le ragioni dei propri incontri col prete (l'avvocato assassinato ricattava i due, per averli scoperti insieme anni prima, allorché la donna era già sposata, ma il giovanotto non ancora "chiamato" dalla vocazione sacerdotale), il prete viene sottoposto a giudizio. La giuria lo dichiara "non colpevole" per insufficienza di prove, ma la folla, che è assiepata dentro e fuori del tribunale, la pensa altrimenti e minaccia di linciarlo. A questo punto interviene la moglie dell'assassino a gridare l'innocenza del sacerdote, ma viene freddata da una rivoltellata del marito, il quale, rifugiatosi poi in un albergo vicino, è finalmente abbattuto dalla polizia. Sbaglierebbe chi credesse che Hitchcock abbia cercato di approfondire il problema morale del sacerdote, consapevole di una certa verità e pure inchiodato al silenzio da un dovere più alto, il cui adempimento egli potrebbe scontare con l'impiccagione. Questa drammatica e insolita situazione psicologica il regista ha preferito semplicemente presupporre, affidandosi alla bravura del suo interprete, che è Montgomery Clift. E, secondo il suo costume, si è abbandonato al piacere dell'emozione per l'emozione, non senza appesantire il racconto di elementi romanzeschi (il rapporto tra il sacerdote e la donna, il cui personaggio è comunque meglio illuminato che non quello maschile) e di compiaciute e risapute ricerche d'effetto (il fastidioso finale, con la rincorsa dell'assassino, il quale, prima di morire, sente il bisogno di fare una gran predica, scrupolosamente ascoltato dai poliziotti). Inoltre, come sempre nei film di Hitchcock, non mancano i particolari gratuiti e difficilmente spiegabili: come mai il ricattatore si faccia vivo a distanza di tanto tempo; come mai l'assassino, inizialmente dipinto come un poveraccio terrorizzato dalla propria azione, si trasformi poi in un mostro (manco a dirlo, tedesco), dalla nazistica e manierata ferocia. E via dicendo. A patto di non porsi troppi interrogativi e di accettare la rinuncia ad impegni psicologici troppo alti, lo spettatore può tuttavia divertirsi, assistendo ad *I Confess*, come ad uno spettacolo accortamente fabbricato, con una tecnica consumatissima e con un infallibile senso della "suspense", non che ottimamente recitato, oltre che dal Clift, da Anne Baxter, Karl Malden e Brian Aherne.

Peter Pan di James M. Barrie (originariamente scritto sotto forma di romanzo: *Peter Pan in Kensington Gardens*, seguito da *Peter Pan and Wendy*; e poi trasferito, con pari, strepitoso successo, che tuttora perdura, sulla scena) è una specie di precoce classico, in Inghilterra (e anche da noi non manca chi lo conserva tra i poetici ricordi dell'infanzia). È il frutto di una tenue fantasia d'altri tempi (il primo volume apparve nel 1906): il magico ragazzo Peter Pan è il simbolo dell'eterna giovinezza dello spirito, un simbolo caro non soltanto ai ragazzi, ma anche ai grandi che sappiano conservarsi "puri di cuore". Peter, inseparabile dalla dispettosa fatina Tinker Bell, penetra nelle case dei fanciulli che credono in lui e li trasporta in un fantastico mondo, popolato da figure di una fiabesca realtà avventurosa. Disney ha sostanzialmente rispettato le invenzioni di Barrie, ha raccontato fedelmente le gesta di Peter, di Tinker Bell e dei tre ragazzi, Wendy, Joe e Michael, nel paese di Neverland, la loro vittoriosa lotta contro il bieco capitano Hook (che porta un uncino al posto di una mano, lasciata tra le fauci di un simpatico coccodrillo sornione, il quale batte impazientemente una zampa sulla superficie marina, quando l'atteso boccone umano tarda ad arrivare), la liberazione ch'essi compiono di Tiger Lily, la bella pellerossa prigioniera del capitano, il loro felice ritorno a casa, dove, oltre alla mamma, già amica del magico ospite, anche il burbero padre si converte al culto di Peter Pan. (È qui si è fermato, suggerendo, anzi che illustrare, come Barrie, la perpetuazione di tale culto, di generazione in generazione). Disney ha fatto dunque rivivere tutte le figure care all'infanzia britannica; ma a modo proprio, s'intende, traducendo gli aerei toni del pastello postvittoriano di Barrie in quelli più accentuati e pupazzettistici, cari alla sua fantasia. (Ciò valga a spiegare le reazioni negative della critica inglese). Egli ha comunque avuto la mano assai più felice che in precedenti occasioni consimili (*Pinocchio*, *Alice nel paese delle meraviglie*). *Peter Pan* è un film spesso divertente: non vi mancano le ripetizioni rispetto alle opere anteriori dell'autore (perfino la classica marcia in fila indiana, inevitabile, sembra, dopo quella dei nanetti di *Biancaneve*), ma non mancano neppure le trovate spiritose. La presa di bavero delle avventure piratesche è piacevole e molto saporita quella dei pellerossa, al cui coro è affidata una tra le più simpatiche canzoncine del film, dal testo improntato, come pure il dialogo, ad un agile gusto irridente.

Pure *Water Birds*, l'ultimo documentario di Disney, appartenente alla serie sulle meraviglie della natura, costituisce un risultato più felice che non quelli immediatamente precedenti. La paziente e accorta presentazione delle più assortite varietà di uccelli acquatici, colti nei loro moti più inediti, si conclude con un singolare pezzo di bravura, frutto di una sapiente alterazione ritmica della realtà riprodotta e di

Un altro documentario notevole è Magia verde, *di Gian Gaspare Napolitano, girato nelle terre più vergini del Brasile, Bolivia e Perù.*

una puntualissima sincronizzazione di essa con una musica preesistente e celebre: quella della seconda rapsodia ungherese di Liszt. Uccelli d'ogni sorta, isolati, a coppie, a gruppi, a stormi, paiono così, anzi che volare, danzare al ritmo della musica, qui assai più appropriatamente impiegata (fuori da ambizioni presuntuose) che non, poniamo, in *Fantasia*.

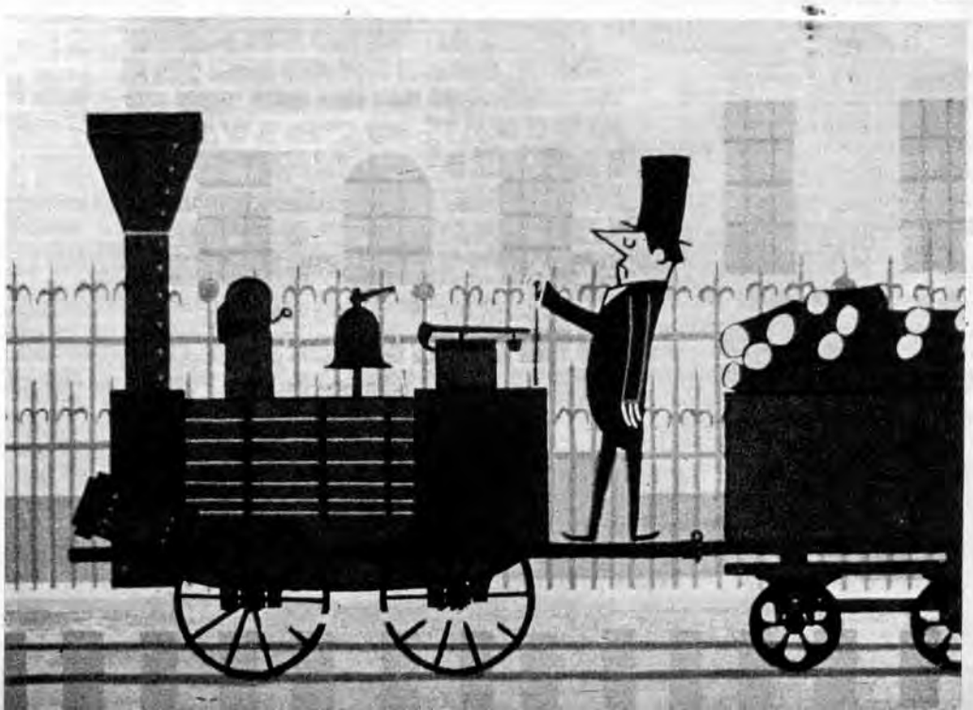
Un notevole documentario (a lungo metraggio, a differenza del precedente) è pure *Magia verde*, che, con *La provinciale* di Mario Soldati, di cui già si discorse all'epoca della sua presentazione sugli schermi italiani, ha fin qui rappresentato l'Italia. *Magia verde*, girato da Gian Gaspare Napolitano durante la spedizione di Leonardo Bonzi nelle terre più vergini e sterminate del Brasile, della Bolivia e del Peru, va ascritto a titolo di merito anzi tutto per l'operatore Mario Craveri, autore di rischiose e spesso assai suggestive riprese in un buon ferraniacolor. Al regista si può invece rimproverare di non aver saputo imprimere al suo film un qualsiasi disegno, sia pur vagamente, narrativo: esso risulta così una slegata serie di impressioni, di ''tagli'' (uso il termine nel senso giornalistico, che si addice ad un abile corrispondente viaggiante come Napolitano), alcuni dei quali davvero ammirevoli: cito per tutti il matrimonio in un remoto paesino delle Ande, dove il montaggio, dei corpi abbandonati all'onda della danza, dei volti, simili ad antiche sculture Incas, dei colori smaglianti delle vesti, consegue risultati di originale scoperta umana ed etnica. (Di fronte a *Magia verde* una ben povera cosa appare *Bongolo*, in gevacolor, del belga André Cauvin, documentario a lungo metraggio e con un esile soggetto, sull'urto, nel Congo, della civiltà con la superstizione. D'altro canto, il film era già stato presentato l'anno scorso a Venezia, fuori competizione, e ciò dispensa da ogni discorso).

I corti e medi metraggi d'ogni sorta, sfilati sullo schermo di Cannes sono gran numero, e non è possibile protrarre il discorso per menzionarli tutti, tanto più che in maggioranza essi appaiono notevoli più che altro sotto l'aspetto della pura e semplice documentazione su fenomeni artistici, etnici, e via dicendo. Oltre a quelli già incontrati, mi limiterò quindi a ricordare uno straordinario documentario di Giovanni Paolucci, *La montagna di cenere*, che ritrae il lavoro nelle cave di pietra pomice delle isole Lipari, con una limpida, semplice, autentica facoltà di osservazione, conducendo il ferraniacolor ad una quasi miracolosa trasparenza e delicatezza di impasti (vedi i giochi del bianco e del grigio sul bianco, nelle cave, o l'indefinibile gamma di tinte nel mare sporco in vicinanza delle sponde). All'ordine del giorno, insieme con Paolucci, vanno citati l'operatore Giuseppe Aquari e quel sensibilissimo compositore che è Valentino Bucchi (il quale suggerisce l'aridità della pietra attinta nelle cave mediante la periodica insistenza su un violino isolato).

Tra i documentari stranieri, merita ancora ricordo sopra tutti *Vincent Van Gogh*, ripreso, in un diseguale gevacolor, da Diet Out, su uno scenario di J. Hulsker, intelligentemente basato sulle autobiografiche lettere del pittore al fratello Theo, il ricorso alle quali consente di stabilire un chiaro rapporto tra la sua vita e la sua opera.

Tra i disegni animati, oltre al canadese *Romance of Transportations* di Colin Low, elegantemente caricaturale e dedicato alla evoluzione dei mezzi di trasporto, particolare segnalazione merita *Kujira* (La balena) del giapponese Sakura, dalla lieve ispirazione umoristica e dall'insolita tecnica: più che di un vero disegno animato, si tratta infatti dell'animazione di figurazioni da lanterna magica (quelle umane in silhouettes, dagli effetti assai fini), ritagliate però su cellophane, colorata e ispessita da carta paraffinata, con risultati di semitrasparenza. Uno squisito, come sempre (nelle opere giapponesi) insolito, commento musicale (di Setsuo Tsukahara) integra il fascino originale di questo breve ''exploit''.

GIULIO CESARE CASTELLO



Un'inquadratura di Romance of Transportations *disegno animato elegantemente caricaturale.*

CASTELLANI
DA GEPPA A ROMEO

«GIULIETTA E ROMEO?» *dice Castellani appena reduce dall'Inghilterra, dove ha scelto gli interpreti del suo nuovo film* « *l'ho già girato tre volte* ».

Sta rispondendo a un quesito ozioso, niente più d'un luogo comune orecchiato in giro e da noi ripropostogli perché fosse proprio lui a farne giustizia: se l'aver scelto stavolta una tragedia storica, in costume, a colori, non significhi per l'autore di Sotto il sole di Roma *e* Due soldi di speranza *una svolta, addirittura un dietro-front, insomma un volger le spalle al neorealismo.* «*Neorealismo... non-neorealismo, sciocchezze: io non volto le spalle a niente e a nessuno*» *replica il nostro interlocutore. E poiché insistiamo sul genere del nuovo film, precisa:* « *L'ho già girato tre volte* ».

Così sintetica e perentoria, la risposta può apparire stupefacente a qualche implacabile raccoglitore di schede del nostro cinema; o, a qualche altro, dettata semplicemente dal gusto del paradosso. Ma i raccoglitori di schede si sa che scambiano la storia dell'arte con l'archivio. In quanto alla seconda ipotesi, è chiaro che Castellani non è soltanto il migliore dei nostri registi, è anche il più autentico e il più serio: essendo tra i pochissimi che abbia idee chiare sull'estetica in generale come sul proprio lavoro in particolare, è anche tra i pochissimi che non senta la necessità di travestirsi all'inizio di ogni suo nuovo film, di darla ad intendere, magari prima a se stesso che agli altri. Quando afferma che "Giulietta e Romeo" l'ha già girato tre volte, è pronto a darne le pezze d'appoggio.

Spiega infatti: « *Tra i miei film ultimi e questo nuovo, la vera differenza sta forse soltanto nel titolo. Quelli si chiamavano* Sotto il sole di Roma, È primavera, Due soldi di speranza; *questo si chiama* Giulietta e Romeo. *Titoli diversi, ma il tema essenziale — per me — è il medesimo: analogo, spesso, persino il racconto. Cos'è* Giulietta e Romeo? *La vicenda di due ragazzi innamorati, che si affacciano alla vita, si incontrano con il mondo, con la realtà precostituita, ne rimangono schiacciati. In definitiva, una storia esemplare: il conflitto, inevitabile, tra l'individuo e la società. E cosa sono stati quei miei film che altri, non io, hanno chiamato neorealisti? Storie esemplari: Iris Ciro e Geppa, Beppe Maria Antonia e Lucia, Carmela e Antonio colti nel momento di transizione tra la giovinezza e l'età adulta, mentre si affacciano al mondo e ad esso reagiscono in un modo o nell'altro* ».

Mutano dunque, oltre che i titoli, i modi di reagire dei personaggi; mutano, perciò, anche le soluzioni. « *Infatti* » *riordina preciso, meticoloso, da quell'architetto che non si dimentica di essere, Castellani* « *infatti: le soluzioni, le risolventi del problema son le seguenti, una per una, film per film, procediamo con ordine. In* Sotto il sole di Roma... ».

In Sotto il sole di Roma *è il trionfo borghese, l'adattamento al quotidiano, la vita sociale accettata. Per tre quarti del film, Ciro, il protagonista, è su una gamba sola, ora la destra ora la sinistra, combattuto fra due opposti richiami, due simboli che diventano fortunatamente anche due personaggi, da una parte Iris, dall'altra Geppa. Geppa è il paganesimo, l'età felice che non vuol morire anzi che non muore, è la libertà anzi l'anarchia, l'antisocietà, è il ragazzo che si rifiuta di diventare adulto come Peter Pan si rifiutava di lasciare lo stato d'infanzia, di contrarre affetti e obblighi umani, e per questo scappò di casa ancora in fasce, solo per aver udito i suoi genitori che pronosticavano ciò che egli sarebbe divenuto quando fosse cresciuto. Perché è Peter Pan, perché è dunque un personaggio che non ha parabola né soluzioni, Geppa nel film scompare fuggendo, in un finale alla Charlot. Ma la vittoria su Ciro non è sua, è dell'altro termine di paragone, di Iris. Iris, ossia il buonsenso femminile istintivamente ragionatore, i legami, la famiglia, tutte queste cose insieme e tutte le altre che vi si possono allineare. Ciro vi si adegua, diventa uomo, sposo, padre, individuo sociale. L'età pagana — per lui, com'è stato per tutti noi prima o dopo — è finita, subentra il cristianesimo, che ha le sue gioie, ma in chiave di depressione. Addio Geppa, per sempre.*

Ma ricordiamoci che Geppa è Peter Pan rapportato all'adolescenza, età altrettanto mitica e graziata dell'infanzia; ricordiamoci che Geppa non è morto, è soltanto uscito dalla comune. Se non c'è più posto per lui accanto a Iris e Ciro — una famiglia, ormai — ecco la sua rivincita nel film successivo di Castellani, di Castellani che ancor oggi, quando parla di Geppa, si accalora o s'immalinconisce come per nessuna delle sue creature. La rivincita di Geppa — non più del ragazzo che l'impersonò, finito sposo anche lui come Ciro, ma del personaggio — si chiama È primavera. « *Qui la risolvente* », *continua Castellani, e si vede che vi partecipa,* « *è invece anarchica* ». *La famiglia, infatti, è divenuta un paio di famiglie, s'è moltiplicata e perciò annullata. Il protagonista è, appunto, un bigamo. Non s'arrende, per guai e accidenti che gli possan capitare, che possa procurare agli altri.* È primavera *è la storia d'una ribellione costante, irriducibile, senza redenzione; la libertà per la libertà, contro le leggi, la morale, il costume, contro tutto. Si direbbe che il protagonista è un Geppa, un Peter Pan, alla rovescia: esagera nel contrarre legami, ma appunto per questo li sconosce tutti, ne è refrattario.*

« *In* Due soldi di speranza, *infine, la soluzione non è anarchica in senso assoluto, meno che mai è borghese. Piuttosto, è avveniristica, perenne. In* Due soldi di speranza *tutto continua e continuerà per un pezzo, perché il protagonista è un altro di quelli che non si arrendono, caschi il mondo intorno a lui. Pensateci bene, è un personaggio che si fa la rivoluzione per conto proprio, volta per volta, quel tanto di rivoluzione che gli necessita per sé e la famiglia. Diceva infatti nel finale del film, contro tutti gli ostacoli e le difficoltà che il mondo frapponeva alle sue aspirazioni:* «...ma io metterò al mondo una quarantina di figli che riusciranno a gridare ciò che non ho potuto gridare io!... ». *La frase ha spaventato, è stata soppressa. Peccato: perché in certo modo era la sintesi del film, la morale della storia, d'una storia tutta italiana: il senso vitale soprattutto, caotico ma invincibile, che si rialza dopo ogni caduta, risputato dalla terra come Anteo, e appunto la rivoluzione fatta in casa, pacifica ma inesauribile, che ciascuno si fa per sé e per la famiglia propria* ».

« *Quale differenza, dunque, tra questi personaggi e Giulietta e Romeo?* » *si domanda ora, ad alta voce, per riassumere le conclusioni, Castellani esegeta di se stesso, e quanto più acuto e spregiudicato di chi lo giudica in base alle formulette neorealistiche, lui che è, come scrivevamo altre volte, una reviviscenza moderna d'un novelliere classico e amorale del nostro Rinascimento e di prima del Rinascimento. In quanto tale, era inevitabile si incontrasse, come gli è accaduto più di un anno fa, con il collega Luigi Da Porto e attraverso questi con Masuccio Salernitano, i primi portavoce letterari della leggenda dei due amanti, dai cui racconti Shakespeare attinse poi la materia per la sua tragedia.*

Nell'ottobre 1951, il produttore Ghenzi e Castellani — il più armonioso binomio arte-industria del nostro cinema — stavano appunto ultimando Due soldi di speranza, *e già pensavano al nuovo film da mettere in cantiere. Il produttore insisteva per un progetto già studiato al tempo di* Sotto il sole di Roma: *un'edizione dell'*Otello, *da girare in parte a Venezia in parte in Africa, con un negro autentico nei panni del protagonista. Il regista vedeva l'opera inquadrata in una Venezia decadente, risolta pittoricamente alla Veronese, esausta e marcia della sua stessa civiltà, illusoriamente anelante a riacquistare a contatto del barbaro e del primitivo quella verginità di sensazioni già inaridita in una troppo opulenta raffinatezza. Desdemona ne era l'espressione, una Desdemona molto dissimile dalla pallida, dolce, frale fanciulla della tradizione: al suo posto una degna figlia d'una tal Venezia, una donna sessualmente scatenata, alla ricerca di sensazioni forti.* «*Per questo*», *è sempre Castellani che parla,* « *aveva accettato il matrimonio con il moro: e va da sé che questi, conoscendola nell'intimo, soprattutto nell'intimità, aveva tutte le ragioni per esserne geloso* ».

Difficile, per la verità, essere d'accordo su questa visione dell'Otello shakespeariano, su questo modo di concepire Desdemona come parente stretta della protagonista del Giardino dei supplizi: *un'interpretazione arrischiata almeno in quanto tale (e dove va a finire Jago?), se anche seducente per quel tanto di iconoclastico, di insofferente, di contaminante, che anche noi tendiamo ad applicare nel ripassarci i classici. In ogni modo, il progetto di* Otello *naufragò. Castellani, tutto sommato, non ne era entusiasta, respirò di sollievo quando Orson Welles annunciò d'aver rimesso lui le mani nella tragedia del moro. Ma intanto — da quel coscienzioso che è nel suo lavoro —*

egli aveva studiato a fondo Shakespeare, e anche le fonti italiane. Fu così che si imbatté in Luigi Da Porto, attraverso lui in Masuccio Salernitano, nei primi due racconti di Giulietta e Romeo. « Legga qui », disse a Ghenzi depositandogli due volumi sullo scrittoio, « lei che vuole uno Shakespeare. Altro che Shakespeare! ».

Ma fu il suo unico peccato di presunzione. Aveva preferito Da Porto e Masuccio a Shakespeare perché la vicenda, ambientata in un'Italia più concreta, prima a Siena poi a Verona, e con caratteri anch'essi più italiani, gli dava modo di rimanere nel proprio terreno, in armonia con lo spirito e l'ispirazione dei suoi film. Ma ignorare Shakespeare è appunto un peccato di presunzione, tutt'al più, se in buona fede, è un errore. Se ne accorse man mano, e fece ammenda ricominciando il lavoro daccapo: gettò in un cassetto la sceneggiatura che già aveva approntata sulla scorta dei due novellieri quattro-cinquecenteschi. Non rinunciò tuttavia all'humus italiano della materia: ritraducendosi personalmente Shakespeare, ne colse in particolare ciò che Shakespeare stesso aveva colto in Da Porto, lo sfrondò invece di quel che più rivelava un clima e un periodo storico tipicamente inglesi. (Per esempio quel tanto di elegante infiorettatura che è in Mercuzio, e che meglio si confà a un seicentesco gagà di corte britannico).

« Vedete bene, dunque, che non tanto mi interessa in Giulietta e Romeo *la tragedia storica, il costume, il colore, intesi come paludamento esornativo della realtà, quanto i caratteri, l'unica cosa che per me conta in un film, o che perlomeno conta su tutte. Mi interessa questa italianità profonda dei caratteri, e ora il loro impasto ora il loro contrasto ». Così il triangolo Capuleti-Madama Capuleti-Nutrice. Capuleti (attore* Cabbot) *un uomo carnoso, sanguigno, collerico, greve. Madama Capuleti (attrice* Lidia Sherwood) *anch'essa tipica tra un diffuso genere di madri-mogli italiane, in disperata lotta con la venustà che se ne va, non rassegnata a cedere le armi per amore di sé e più ancora del marito, di cui subisce l'irascibilità il dispotismo e presumibilmente anche le infedeltà, tanto attaccata a lui e al proprio assillante problema femminile da non accostarsi se non superficialmente, se non come intermediaria tra lei e l'autorità paterna, alla figlia. La nutrice (attrice* Flora Robson), *una balia delle nostre parti, grondante, strabocchevole, debordante viscerale sentimento, senza cervello ma istintivamente furba, la vera serva padrona, l'unica infatti che osi tener testa al prepotente Capuleti (« e si capisce » insinua Castellani « si capisce, perché sicuramente, ai bei tempi, tra i due ci fu qualcosa »).*

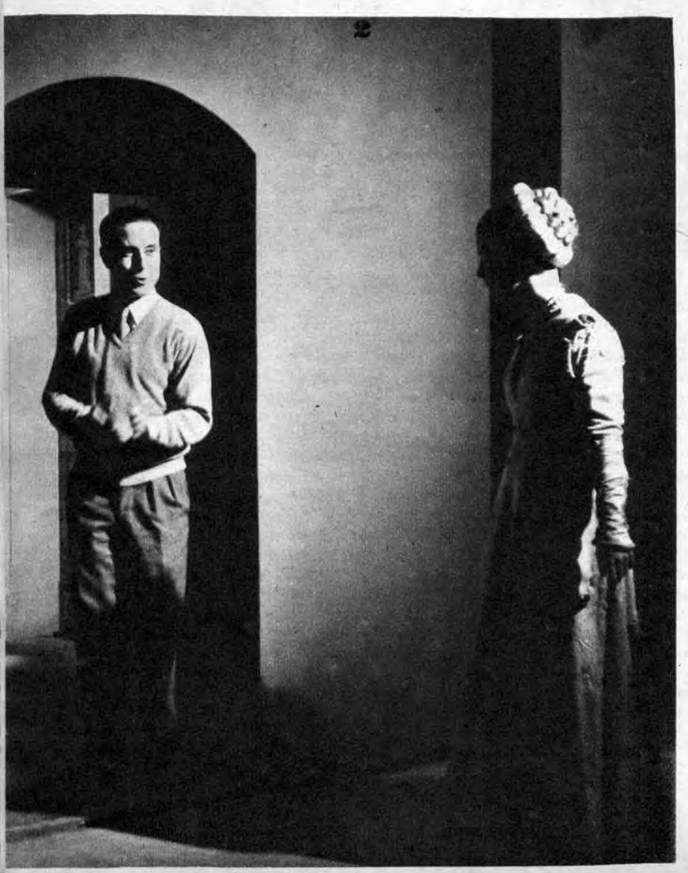
In quanto ai due protagonisti, ne è evidente — per Castellani — il contrasto dei caratteri: di fronte a Romeo, che è un ragazzo totalmente ragazzo, ossia impetuoso, tutto anima e cuore, ossia sprovveduto, incauto, irresponsabile, c'è Giulietta; e Giulietta, in istato di grazia anche lei, non è tuttavia una sciocca. C'è in lei, come in tutte le ragazze italiane, come c'era in Iris, il senso del positivo, di chi sa ciò che vuole, perché lo vuole, e come perseguirlo con soave determinazione. « Questo è già chiaro in Shakespeare, non capisco come tante

Alcuni esemplari dei costumi disegnati per i due protagonisti del Giulietta e Romeo *di Castellani.*

interpreti non l'abbiano visto » si stupisce Castellani. Giulietta si pone infatti contro la famiglia e le leggi del sangue, non solo perché è innamorata, ma perché, dall'inizio, ha valutato la situazione e ha giudicato pregiudizi quelle leggi: colloca infatti la sua passione nelle esatte prospettive dal primo momento, pur sotto il chiaro di luna: « mio unico amore nato dal mio unico odio ». *È lei, inoltre, che propone e vuole il matrimonio, che chiede poi a frate Lorenzo un "sistema" sicuro. Nel modo stesso di avviarsi alla morte, i due si differenziano. Romeo è come sempre irruento, vi si precipita senza domandarsi come e perché, si trafigge come un disperato maldestro, pressoché come un fanatico, come un facinoroso dell'amore. Quello di Giulietta è al contrario un suicidio meditato, un'autentica scelta, un atto consumato con perfetta coscienza, e anche con sapienza, se il frate presente non se ne accorge che a cose fatte.*

Miss Susan Shentall e Lawrence Harvey saranno gli interpreti di Giulietta e di Romeo. È noto che per trovarli Castellani ha fatto la spola per più di sei mesi tra l'Italia e l'Inghilterra. Se lo spazio ormai non ce lo impedisse, varrebbe la pena di narrare per intero le fasi della laboriosa ricerca: ne risulterebbe una cronaca divertente, ma anche qualcosa di più istruttivo, perché il talento di rivelatore di questo regista (si pensi a Geppa, a Maria Fiore), quella sua "maieutica" consistente nell'estrarre dalla persona il personaggio, e non solo fissandosi sui requisiti esterni ma indagandone la verità interna, l'espressività riposta, potrebbero effettivamente costituire materia da manuale. Basterà accennarvi di volo. Lawrence Harvey, Castellani l'ha scelto fra i moltissimi attori che per lunghe sere ha seguito sui palcoscenici londinesi: doveva tornare a Hollywood, ci ha rinunziato per amore di Romeo. Più difficile è stata la ricerca di Giulietta, trovata in extremis in un ristorante del West End, su segnalazione

Castellani e i suoi attori in alcuni momenti delle prime fasi di lavorazione di Giulietta e Romeo: *(foto 1 e 2) Castellani mentre istruisce Giulietta (Susan Shentall) e (foto 3) mentre discute con Romeo (Lawrence Harvey); (foto 4) Giulietta con la madre (Lidia Sherwood) e (foto 5) con la nutrice (Flora Robson).*



telefonica del proprietario del locale, un italiano. Susan ha diciotto anni, solo quattro di più della vera Giulietta, non aveva mai pensato al cinema, tuttavia ha preso la nuova prospettiva con tutta tranquillità: sa che rischia di diventar celebre, ma questo non la sconvolge. È ripartita da Roma quasi prima di esservi giunta insieme col suo scopritore e poi v'è tornata di nuovo: minorenne, s'era dovuta presentare al magistrato perché questi si assicurasse che nessuno, né i parenti né il regista, intendesse sfruttarla in modo ignobile. Dice di lei Castellani: « Non è esattamente la Giulietta alla quale pensavo: timida, volitiva, aspra nel suo ostinato carattere infantile. Ma è una Giulietta che le somiglia, talmente compresa della giustezza della sua causa che, pur timidissima, è disposta a sfidare il mondo intero. È soprattutto la più dolce delle Giuliette. E poiché al cinema lo scambio fra attori e personaggi è continuo e molto più importante che in qualsiasi altra forma di spettacolo, al personaggio servirà in parte il vero carattere della Giulietta che ho scelto ».

In un primo tempo, il regista s'era invece orientato, tra tante, su Joan Collins. Apriti cielo. Stava attentando ad uno dei miti inglesi tra i più radicati. Un mito inglese è appunto Giulietta, il candore di Giulietta. Dicevano i giornali, con titoli vistosi e indignati: è uno scandalo, il più puro dei personaggi affidato alla più corrotta delle attrici. La "più corrotta" nel senso che Joan Collins è specializzata, sullo schermo, in parti spregiudicate e peggio. Poi la candidatura della Collins si perse per la strada, non per le reazioni dei giornali, ma perché si trattava di un'attrice già viziata dal divismo.

L' "incidente Collins" non fu il solo, tuttavia, fra Castellani e gli inglesi. Custodi della tradizione drammatica shakespeariana, per cui ad esempio « un'attrice può cominciare a recitare Giulietta solo quando raggiunge l'età della nutrice », essi non potevano non rimanere shocking dai criteri di scelta del regista italiano. Questi dovette ricorrere a tutto il suo potere di persuasione per fare capire che, secondo lui, la verosimiglianza dell'età ha più importanza della perfezione della dizione, in quanto il parlato in un film, anche se è di Shakespeare, conta solo per metà della metà. Queste stesse ragioni, rovesciate in parte, servono però a Castellani per replicare ai malumori che la sua scelta degli attori ha provocato, manco a dirlo, anche in Italia: « La carta più importante del film, malgrado tutto, rimane Shakespeare. Di qui la necessità di attori che conoscano perfettamente la lingua inglese; è evidente che potrò cambiare pronunzia e parole dall'edizione inglese a quella italiana, non viceversa. C'era poi un problema di proporzioni fisiche: il mio Romeo è alto 1,78; Benvolio 2,2; la nutrice 1,84; Capuleti 1,92 e pesa 110 chili: dove trovare in Italia attori adatti di questa mole, pur necessaria per dare risalto ai costumi? Senza contare le note pretese dei divi italiani, anche quando non sono attori; così sproporzionate a quelle degli attori inglesi anche quando sono divi, una Flora Robson per esempio, cinque milioni per cinque mesi di assoluto lavoro ».

Rimarrebbe da parlare ora dei colori del film. Da questo punto di vista, Castellani è alla sua prima esperienza, ma le sue idee in proposito sono ben chiare: « Un colore non fine a se stesso, ma nemmeno realistico e puramente riproduttivo: il colore non è che uno dei mezzi che aiutano l'espressione ». Riuscirà ad adoperarlo come riesce ad adoperare tutti gli altri mezzi d'espressione del cinema. Basta del resto dare un'occhiata ai disegni dei costumi, pensare ai luoghi in cui il film verrà girato, Verona, Siena, Venezia, Fossanova, Montagnana, basta scorrere il copione di sceneggiatura, in cui il dialogo è di Shakespeare ma il taglio è prettamente di Castellani, e dove i richiami pittorici, da Carpaccio a Pisanello a Bosch, si incontrano ad ogni passo.

FRANCO RISPOLI

Bogart e la Hepburn in The African Queen *di Huston, un modello di raffinatezze psicologiche.*

IL SOLE (QUALCHE VOLTA) SORGE ANCORA

Hollywood non ha completamente chiuso le porte all'arte: anche nella recente storia del cinema americano si trovano registi impegnati e opere interessanti

NEL giro di una stagione cinematografica, in Italia vengono proiettati in prima visione poco meno di trecento film americani contro un centinaio di opere nazionali; tuttavia, sfogliando le varie riviste specializzate in materia, spesso, constatando il largo spazio riservato al film italiano, si direbbe vero il contrario. Qualora si obiettasse che un cinema, i cui interessi aderiscono piú strettamente alla nostra sensibilità, alla nostra cultura, e che rispecchia nelle sue opere migliori ambienti e sentimenti di immediato riscontro, non può trovare migliori interpretazioni critiche che nel Paese stesso in cui si sviluppa — e di conseguenza è naturale che in Italia ci si occupi anzitutto del film italiano —, si sarebbe senz'altro nel vero. Ma un'altra ragione che si adduce è la seguente: il cinema italiano — si dice — è vitale, i suoi maggiori registi sono vincolati alla realtà attuale del Paese e le loro opere hanno un carattere di "denuncia" che ne alimenta la sostanza poetica; il cinema americano è, invece, in crisi, perché si nota una costante stanchezza nei suoi realizzatori, una vieta ripetizione di vecchie formule e di temi ormai esauriti.

Questi ed altri simili argomenti, che arrivano fino a nostalgici appelli al « New Deal» come ad un'epoca aurea che piú non si ripeterà per il film di Hollywood, oppongono i detrattori del piú recente cinema statunitense; il quale avrebbe ritrovato una certa vitalità unicamente nelle opere di Sidney Meyers, di Leo Hurwitz e di Paul Strand, comunque svincolate dall'industria. Allora non mi trovo piú d'accordo e credo sia legittimo formulare qualche riserva su un genere di critica alla quale pur mi accosto con rispetto quand'è veramente impegnata ed alla quale vorrei chiedere se è proprio sicura di non peccare di prevenzione nell'accostarsi al film americano.

Ma non è la critica alla critica che mi propongo di fare in queste righe, bensí sottolineare la dignità di certo cinema "made in U.S.A."; una dignità e una nobiltà che, a parte il caso incontrovertibile di Charles Chaplin, il quale per varie ragioni non può essere considerato che separatamente, possono essere messe in luce valutando le singole personalità di alcuni registi affermatisi in anni recenti. Mi varrò, dunque, per la mia disamina, dei nomi di John Huston, di Billy Wilder e di Elia Kazan, anche se per quest'ultimo piú che di risultati definiti sia il caso di parlare di buone promesse. Tre personalità, queste, tra loro diversissime, e non solo per nascita; ma provviste di un'intima coerenza o, quanto meno, tendenti a raggiungere quella compiutezza stilistica che sola può tradurre in poesia i significati narrativi di un film e la problematica umana del regista. Per queste ragioni non prenderò in considerazione l' "artigianato" di un Dassin, le cui fortune ormai tramontate furono dovute al preciso impiego della "formula" del "nuovo realismo americano", o di uno Zinnemann, abilissimo narratore di vicende originali, o di un Dmytrick, che, anche in *Thill the End of Time* ("Anime ferite", 1946) e *Give Us This Day* ("Cristo fra i muratori", 1950), suoi film migliori, non seppe fare a meno di alternare a belle intuizioni una certa effettistica a lui piú usuale.

Huston, Wilder e Kazan operano su tutt'altro piano, pur con le limitazioni che vedremo, ma non tali da soverchiare le piú precise istanze dei loro interessi espressivi, se non addirittura connaturate alla loro reazione sentimentale di fronte a particolari accadimenti umani. Specialmente per Huston, il piú grande dei tre autori in questione, è difficile discorrere di vere limitazioni.

Il mondo di Huston, specie se si considerino in gruppo tre fra le sue opere maggiori, come *We Were Strangers* ("Stanotte sorgerà il sole", 1949), *The Asphalt Jungle* (« Giungla di asfalto », 1950) e *The Red Badge of Courage* («La prova del fuoco», 1951), non sembra facile da definire. Soltanto il secondo di questi film si ricondurrebbe al motivo, tante volte sottolineato dalla critica, della ricchezza che, comunque conseguita dall' uomo, finirebbe col perderlo. Anche Marco Siniscalco ha rilevato le sempre piú accresciute « difficoltà di una definizione » della personalità di Huston; eppure proprio il Siniscalco ha colto nel segno, a mio avviso, quando ha intravisto nell'« ambizione » una caratteristica del mondo poetico del regista: caratteristica fondamentale, aggiungo io, motivo dominante che impegna ad osare fino alle estreme conseguenze i principali personaggi dei suoi film. Un'incombente fatalità deciderà della sorte di questi uomini, ma essi non avranno mai rinunciato agli impegni, a volte sovrumani, che si sono prefissi. Spesso è la sconfitta finale che li travolge, ma sapranno di aver impegnato a fondo tutti i mezzi leciti od illeciti a loro disposizione al fine di prevalere sugli "altri". Dinanzi all'imperativo della ambizione scade ogni altro sentimento, sia di amore per la donna che di fratellanza. Se si eccettui la figura della zitella, ben poco femminea, di *The African Queen* (« La Regina d'Africa », 1952), la quale si sostituisce all'uomo nel disegno ambizioso, la donna ha sempre un ruolo marginale nei

film di Huston. E già in *The Maltese Falcon* (« Il mistero del falco », 1941) il poliziotto impersonato da Bogart, nel consegnare alla giustizia la donna amata, sacrifica l'amore all'ambizione personale. La fratellanza, poi, ha senso solo se intesa come unione di forze necessarie per il conseguimento di un fine (l'oro, il denaro, un ideale); ma subito dopo subentra l'interesse del singolo. E', anzi, proprio per mancanza di una vera fratellanza, di fiducia negli "altri", che i cercatori d'oro di *The Treasure of Sierra Madre* (« Il tesoro della Sierra Madre », 1947), i gangster di *The Asphalt Jungle* e i rivoluzionari di *We Were Strangers* finiscono col perdersi. Al tema fondamentale dell' "ambizione" confluiscono tutti gli altri termini umani — dall'egoismo cieco all'insoddisfazione per ciò che si è conquistato, dall'isolamento caparbio all' insofferenza della rinuncia — i quali contribuiscono a definire, universalizzandola nelle forme dell'arte, la posizione del regista rispetto al mondo contemplato.

A specificare il posto di primo piano occupato da John Huston nel quadro del recente cinema statunitense, sono serviti, in particolar modo *The Asphalt Jungle* e *The Red Badge of Courage*. Due film in cui è avvertibile una classica compostezza di stile, indice di una personalità ormai inconfondibile. Una struttura quasi geometrica di linguaggio — che va da una particolare distribuzione ritmica e in profondità di piú figure nel quadro a certe aperture liriche in una impostazione realistica, determinate da estemporanei stacchi di montaggio che preludono ad inquadrature diversamente angolate — pone i personaggi del racconto, coi loro aneliti di riscatto, fuori della circostanza contingente per farli assurgere a valori simbolici di tutta una condizione umana. Ed è in forza di un medesimo stile che il proposito puntiglioso

Un'inquadratura di The Red Badge of Courage *e una di* The Asphalt Jungle *(sotto): due film in cui è avvertibile una classica compostezza di stile, indice di una spiccata personalità.*

che guida i gangster di *The Asphalt Jungle* nella loro difficile impresa ha molto in comune con il furore irrefrenabile contro i nemici che piglia tutto ad un tratto la giovane recluta del film successivo: in entrambi i casi si tratta di reagire, magari con atti sconsiderati, ad una posizione oscura e angosciosa.

Dilungarmi in una piú approfondita analisi delle opere di Huston non è nei miei propositi; sia bastato, bensí, aver sottolineato con quale unità di intenti il regista si sia accostato alle vicende da trattare e con quanta coerenza abbia dato un respiro sempre piú ampio a situazioni e personaggi, in un continuo superamento delle posizioni raggiunte. Indicativo, in proposito, è il recente *The African Queen*, in cui Huston sembra cosciente di certi limiti — un certo peso dell'elemento "avventuroso", un certo compiacimento per le imprese piú rischiose — che si potrebbero invenire in alcune sue opere precedenti. Allora ci ha dato un'opera che è un modello di raffinatezze psicologiche, ma al tempo stesso godibile in chiave di sottilissima parodia dell' "assurdo" nel film d'avventure; riuscendo, tuttavia, a conservare intatta la geometria del suo stile e a concedersi pur sempre (per esempio, nella sequenza della pioggia) alcuni di quei suoi voli lirici che testimoniano la singolarità dell'artista. Resta da vedere quali nuovi sviluppi assumerà in futuro l'opera di Huston. Il quale non v'è dubbio che abbia mutuato da William Wyler, ai cui film collaborò per vari anni, sia alcuni principi formali che l'interesse per certi motivi (ambizione, egoismo) che hanno peso nella vita dell'uomo; ma è altrettanto vero che ha nettamente superato il maestro.

Se le vicende umane che Huston presenta non sono collegate ad una realtà contingente, ad un ambiente determinato, ma investono ovunque e comunque un carattere di necessità, tanto che non preoccupa che egli abbia lavorato recentemente in Francia e in Italia per film "in costume" o no; viceversa, per Billy Wilder dubito che possa rappresentarci, con pari efficacia, un mondo lontano da quello in cui vive e che ha dimostrato di conoscere intimamente. Wilder è un tedesco che si trova in America da meno di venti anni; eppure alcuni aspetti che ha saputo cogliere di un certo angolo degli Stati Uniti non avrebbero potuto esser meglio ritratti e denunciati. Si intende che mi riferisco esclusivamente al Wilder "maggiore" di *Double Indemnity* (« La fiamma del peccato », 1944) e *The Lost Weekend* (« Giorni perduti », 1945), di *Sunset Boulevard* (« Viale del tramonto », 1950) e *Big Carnival* (« L'asso nella manica », 1951), non

a quello della maniera lubitschiana o comunque "minore". Ho detto di "un certo angolo" degli Stati Uniti: non è, infatti, a caso che tutte le vicende dei film citati si svolgano in California e che non riuscirei ad immaginare New York o Chicago come cornice ad esse piú adatta. Ciò non vuol dire che la piaga dell'alcoolismo, ad esempio, non trovi riscontro in qualsiasi altro Stato della Confederazione; tuttavia dimostra che il regista, quando è impegnato, tende a non evadere mai da una realtà direttamente controllabile. Per questo Wilder è vincolato alla realtà molto piú ed in senso affatto diverso da Huston. Il suo però non è un realismo semplicemente "formale", come quello che si rinviene in Dassin, in certo Hathaway o nel Kazan "minore" di *Boomerang* o *Gentleman's Agreement*: esso è sostanziato da un fervido interesse di denuncia e di condanna di alcuni aspetti nefandi e ignobili della civiltà moderna.

Riguardata all'estremità occidentale degli Stati Uniti, lungo la costa del Pacifico, una tale realtà sembra prendere aspetti piú pregnanti. Già la romantica ossessiva di James Cain e certo teatro di Scherwood avevano rappresentato quel territorio come un piccolo mondo di una desolazione morale sconcertante, in cui mai una donna tenta di essere virtuosa e in cui l'amore fiorisce sul mutuo ricatto. Né serve appellarsi ai nostri Cecchi e Piovene per avere nuove testimonianze sul carattere istintivo, facile agli entusiasmi che presto si ritramutano in freddezza, sull'intolleranza e l'intima insensibilità, abbastanza comuni alla gente californiana. Era naturale che un tedesco, educato alla scuola dell' "espressionismo" e provvisto di una buona dose di acume e di sensibilità, riuscisse a dominare senza eccessivo sforzo una tale materia d'ispirazione.

L'opera di Wilder ha certamente risentito alcune influenze espressionistiche; ma di un espressionismo già evoluto, che si risolve, piuttosto che nella forma, nel disegno dei caratteri. Da qui la degradazione dei sentimenti e l'esasperazione degli stati d'animo dei suoi personaggi; un indugiare, che ha piú il sapore di "severità" nella denuncia che di compiacimento, su particolari repellenti di una condizione umana. Norma Desmond, la spregevole protagonista di *Sunset Boulevard*, che, in completo isolamento nel tempo, riesce a vivere di glorie e illusioni passate, ormai sepolte nel ricordo degli altri, è un campionario di particolari repugnanti e morbosi. Ugualmente, l'empia protagonista di *Double Indemnity* è una specie di limite massimo di bestiale sensualità, intrisa di istinto criminale. Nella loro assolutezza (si ricordi anche la moglie di Leo Mimosa in *Big Carnival*) non conservano quasi alcunché di umano; non un sentimento che non sia egoistico e impietoso: simboli piú che caratteri; ma definiti dal regista immediatamente e con ricchezza di particolari al loro primo apparire. Piú che creature possedute da passioni incontrollate, da degradazioni morali, sembrano esse stesse "la passione" e la "degradazione" in concreto. Ma tentare di rintracciare in queste figure, al tempo stesso suggestive e sconcertanti, i termini della posizione umana di Wilder rispetto al mondo rappresentato, sarebbe come voler dare umane significazioni alle bottiglie di whisky di *The Lost Weekend*. Il personaggio centrale di quest'ultimo film è, senza possibilità di equivoci, lo scrittore alcoolizzato; il quale trova riscontro, di volta in volta nelle altre opere, nell'agente d'assicurazione, nello scenarista di Hollywood, nel giornalista senza scrupoli. Costoro, e non altri, intervengono, in una compiuta varietà di atteggiamenti umani, a definire con esattezza gli interessi dell'artista. Siano essi campioni di onestà o di sentimenti già facilmente corruttibili, scontrandosi fatalmente con il "vizio", con il "male", vi sacrificano ogni interesse e vi subordinano ogni dignità, fino all'irrimediabile perdizione. Ma prima della fine inevitabile è un continuo dibattersi dell' "uomo" nella sfera della sua angoscia, che è coscienza della sua pochezza, della sua insufficienza morale, dell'impossibilità di reagire a qualcosa che gli è destinata.

Il pessimismo di Wilder, contrariamente che in Huston, è senza speranza, perché radicato in un'assoluta sfiducia nell'uomo. Huston ama i suoi personaggi, sembra sorreggerli nelle loro ansie ed aspirazioni, crede nella loro forza morale anche se il destino troppo spesso è avverso. Wilder li contempla mentre si dibattono inutilmente in cerca di un avversario che non possono trovare che in se stessi, e sembra che li detesti, pur unendovi qualche sentimento di pietà. Un contenuto che è suggerito dallo stile stesso della narrazione; la quale si avvale di un montaggio, assai libero nello spazio, che accosta situazioni, dialetticamente spiegate, del personaggio principale a situazioni, immediatamente illuminate ed autosufficienti, di figure marginali (il marito infermo di *Double Indemnity*; il regista decaduto al rango di maggiordomo in *Sunset Boulevard*; i genitori di Leo Mimosa, unici depositari della tragedia del figlio, in *Big Carnival*), tutte di altrettanta limpida eloquenza. Accostamenti che, nell'intuizione del linguaggio espressivo cinematografico, attestano con maggiore e immediata evidenza il carattere di incomunicabilità dei sentimenti tra gli uomini. Cosí, pur con le limitazioni dettate da una moda culturale e che si risolvono in alcune stornanti situazioni esasperate (basti per tutte l'eccessiva carnevalata del fim piú recente), l'opera "maggiore" di Billy Wilder, sebbene nata nel clima di Hollywood, assume un carattere inequivocabile di urgenza poetica.

Accostare qui di seguito alle personalità di Huston e di Wilder, i cui termini stilistici e i cui interessi poetici si son potuti definire con buona approssimazione grazie ad un ciclo unitario e sufficiente di opere, il nome di Elia Kazan, può sembrare azzardato. S'intenda che non si tratta di rivalutare, alla luce di esperienze piú recenti, tutta l'opera passata e abbastanza vasta del regista, che da *Boomerang* (id., 1947) a *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1948), da *Pinky* (« Pinky, la negra bianca », 1949) a *Panic in the Street* (« Bandiera gialla », 1950), ha operato nell'ambito di una maniera abbastanza usuale dando risultati sempre piú mediocri. Giustamente Sergio Romano, concludendo nel 1949, con la disamina del film sull'antisemitismo, una "galleria" a Kazan dedicata, affermava: « una carriera senza evoluzioni, una vita senza storia. Le profezie sono pericolose; ma viene da pensare che, se Kazan non ha altre risorse, il suo breve capitolo sia chiuso ». Che il capitolo Kazan fosse davvero mediocre, lo riconfermarono *Pinky* e *Panic in the Street*. A conti fatti, l'unica opera fino allora abbastanza convincente del giovane armeno restava il suo primo film, *A Tree Grows in Brooklyn* (« Un albero cresce a Brooklyn », 1944), che, per un certo intimismo, per un impiego efficace del primo piano, per buone annotazioni ambientali, riportava alla memoria le piú felici realizzazioni del primo Frank Borzage. Ma Kazan aveva in riserbo ben altre risorse se nel 1951 con *A Streetcar Named Desire*, seppe offrirci un'opera che rivelava un impegno stilistico anche maggiore e che, comunque, esulava dai limiti di una semplice esercitazione accademica, come certuni, facendo il nome di

In A Streetcar Named Desire *Kazan riusciva a far aderire perfettamente ai soggetti trattati un linguaggio cinematografico elaborato e controllato, rivelando un buon impegno stilistico.*

Sternberg, hanno voluto asserire. Le soluzioni formali, in questo film, non esercitano una funzione puramente decorativa, bensì specificano un'atmosfera ambientale, puntualizzano gli esasperati stati d'animo dei personaggi, suppliscono in definitiva all'insufficienza espressiva del testo teatrale di Williams. La pazzia, per esempio, che gradatamente sconvolge la mente della protagonista, assume una bella evidenza plastica attraverso una lenta trasfigurazione dell'ambiente della camera di Blanche: le cortine di veli che avvolgono i suoi movimenti svagati suggeriscono, per un accorto impiego dell'illuminazione fotografica, la svanita coscienza della realtà. *A Streetcar Named Desire* dimostrava, non fosse altro, che Kazan sapeva far aderire perfettamente ai soggetti trattati un linguaggio cinematografico personalmente elaborato e controllato. Poi è venuto *Viva Zapata!* (id., 1952), un'opera che assai piú della precedente ha carattere di urgenza espressiva.

Un discorso sul film potrebbe essere iniziato entrando in merito alla lunga polemica che suscitò lo scorso anno in America e alla quale prese parte lo stesso Kazan (1). Va detto subito, però, che tutte le argomentazioni sollevate pro e contro *Viva Zapata!*, cosí astiose ed unilaterali, dimostrano e convincono assai meno che il film; il quale, se realizza concretamente dei concetti e suscita dei sentimenti, ad essi soli dà valore e non mai alle intenzioni e alle supposizioni estranee all'opera stessa o comunque non realizzate. Per tale ragione può anche darsi che il personaggio di Fernando, quell'« uomo con la macchina da scrivere » che è stato riconosciuto un po' da tutti la « pietra nera » del film, dovesse rappresentare, a detta di Kazan, « una mentalità comunista », uno di « quegli uomini... che tradiscono amici, idee, promesse, per arrivare al potere e tenerlo »; ma cosí com'è rappresentato non sta a significare niente: è soltanto una figura "fisicamente" antipatica, che tutto ad un tratto si arroga il ruolo di traditore.

Ho voluto mettere immediatamente in rilievo questa nota stonata nella straordinaria compattezza e consequenzialità dell'opera. (A questo punto, piú di ogni altro ragionamento riuscirebbe interessante scoprire per qual riposta ragione Kazan non sia riuscito a dar "vita" a questo personaggio mentre tutti gli altri godono di una esemplare concretezza). Per il resto, dicevo, l'opera, nella sua autosufficienza, riveste un significato preciso. E' l'esaltazione di un "uomo" che fino allo scrupolo mantenne fede ai più alti ideali rivoluzionari, tanto che al momento di salire al potere, cosciente di non essere all'altezza di poter assolvere tutti gli impegni che avrebbe comportato, preferí rinunciarvi e tornare a piú diretto contatto con i bisogni della sua gente. Il dramma di Zapata è soprattutto nella coscienza dei suoi limiti; sempre egli sente il peso della sua impreparazione ai compiti piú gravi: basti ricordare che persino la notte delle nozze si preoccupa che la moglie gli insegni a leggere e a scrivere.

Di un simile personaggio Kazan ha sentito il fascino straordinario e non ha potuto esprimerlo che nel modo piú adeguato, vale a dire in un clima e con un piglio epici, che per ciò stesso necessitavano di una forma elaboratissima e pur sempre controllata al fine di non perdere mai di vista i contenuti. Ciò egli è riuscito ad ottenere superando sempre, come nei migliori film rivoluzionari sovietici, il vasto disegno formale con una autentica partecipazione poetica al significato della vicenda trattata. La suggestiva solennità dello stile sostanzia la stessa figura ideale di Zapata, che viene esaltata nelle forme di un canto nelle sequenze (quella che si conclude con la liberazione di Zapata da parte dei peoni, quella del suo assassinio e quella finale in cui la gente si raccoglie intorno al corpo dell'eroe) di piú superba intensità drammatica ed espressiva. Fuori da queste sequenze, e da altre memorabili (la fucilazione di Madero, l'uccisione di Eugenio) che riguardano altri personaggi fondamentali del racconto, Kazan trascorre, pur mantenendosi sempre coerente al principio epico informatore di tutto il film, alla descrizione dell' "uomo" Zapata: allora trova note di un ritmo piú disteso e di una calda appassionata umanità.

Fredrich March in un'inquadratura del più recente film realizzato da Kazan: Man on a Tightrope.

Senza procedere in una piú approfondita disamina dei suoi valori strutturali e poetici, voglio sottolineare piuttosto l'importanza che necessariamente assume nella carriera di un regista un'opera di tale portata. Non si può disconoscere che essa, con il suo carattere di urgenza artistica, sia sorta per una necessità che dovrà pur dare altri frutti. Quando, poi, un regista di lunga pratica teatrale rivela una tale padronanza del mezzo espressivo cinematografico nei suoi impieghi piú elaborati, pur senza mai scadere nel semplice decorativismo di uno Sternberg o negli arbitri di un Welles, credo non sia del tutto azzardato affiancare alle personalità ormai sufficientemente definibili di Huston e Wilder anche il nome di Kazan.

Viva Zapata! può essere soltanto una promessa; ma come tale non può andare smentita. *The Man on a Tightrope* (1953), la piú recente realizzazione del regista, si inserirà degnamento nel nuovo suggestivo capitolo aperto da Kazan? Non resta che sperarlo, ed augurarsi che altri, con animo sgombro da preoccupazioni extraestetiche, seguano con amore anche i "messaggi" che provengono da oltreoceano e sappiano convenire che un'opera come *Viva Zapata!* riveste valori non riscontrabili, per esempio, in un *High Noon* (« Mezzogiorno di fuoco », 1952), di Zinnemann; il quale film va apprezzato su un piano assai diverso, vale a dire di semplice scaltrezza artigianale, unita, sia pure, al desiderio di rinverdire con sensibilità nuova alcune formule altrimenti consumate.

In questi appunti non mi sono proposto — lo si sarà inteso — di tracciare una breve storia del cinema americano piú recente; la quale non potrebbe esulare dal dare risalto, oltre che a un certo gruppo di seri ed intelligenti artigiani, occupati specialmente a documentare certi aspetti sociali del loro Paese, anche ai nomi di Ford e di Wyler. Ma costoro diedero il meglio della loro sensibilità in epoche meno recenti; mentre mio intendimento è stato di porre l'accento su alcune "forze" affermatesi in questi ultimi anni e (almeno due) provviste di singolari impegni umani, spiegati attraverso personali esigenze poetiche. Su di esse, principalmente, poggia la storia più recente del film americano e accostandosi ad esse non mi riesce di rimpiangere registi ed opere della Hollywood del passato per discorrere, com'è consuetudine, di "stanchezza" e di "decadenza".

LEONARDO AUTERA

(1) Le polemica, apparsa su giornali e riviste statunitensi, è riportata parzialmente in « Rivista del Cinema Italiano », Roma, anno II, no. 1,2, gennaio-febbraio 1953.

RICORDO DI JEAN EPSTEIN

« I MORTI si spicciano presto! » osservava una volta il critico Robert Kemp, rilevando la frettolosa indifferenza con cui alcuni suoi colleghi usavano liquidare in poche righe la carriera di uno scrittore scomparso, specie se questi poteva essere ritenuto da lungo tempo un *dimenticato*. Il coraggio, la pazienza lo sforzo abile e talora riuscito di una intera esistenza, non valgono a contenere la preoccupazione dei superstiti che i morti cerchino di guadagnare ancora pochi minuti, mentre il loro dovere è di spicciarsi presto!

Questa amara riflessione mi tornava alla mente leggendo il necrologio di Jean Epstein, sulla stampa cittadina, dove il corrispondente da Parigi di un grande quotidiano, dichiara la sua arte invecchiata nel giro di pochi anni, e la sua opera di esegeta, una paradossale filastrocca di sentenze!

Al certo quell'articolista non ha dovuto vedere neanche un film del regista scomparso, né leggere uno solo dei suoi saggi, ma intanto egli crede di saperne abbastanza per liquidare l'autore di *Coeur fidèle*, in due mezze colonne di corsivo.

Ciò non toglie che diverso possa essere l'avviso di chi abbia visto o per lo meno ricordi di aver visto qualcuna delle sue produzioni, o sfogliato qualcuno dei suoi volumi!

Da questo punto di esame, che dovrebbe essere l'unico, l'opera di Jean Epstein come teorico del cinema, può essere considerata una giusta ed equilibrata messa a punto dei suoi problemi, in un' epoca (1920), in cui l'estetismo piú pretenzioso mira a trasformare la corrente e robusta banalità di questo divertimento democratico, in uno sterile campo di esercitazioni pseudo-letterarie. E quel che è peggio di letterati falliti.

Le sue intuizioni espresse nel saggio *Un nouvel état de l'intelligence* lasciano vedere un giustificabile futuro del cinema, come arte, attraverso una originale valorizzazione dei suoi mezzi espressivi, in funzione viva di linguaggio e perciò senza troppo insistere sulla loro astratta specificità.

Anche Epstein come Delluc in *Poésie d'aujourd'hui* esalta da principio la teoria del cinema psicologico: « il cosí detto cinema » di *stati d'animo* « arte di sfumature e di dettagli che va oltre l'aneddoto esteriore » e a conferma del potere introspettivo dell'apparecchio di ripresa cita il caso, occorso in America delle due donne che pretendevano essere ciascuna la genitrice di una stessa creatura, e della originale decisione del magistrato, il quale, in difetto di altre prove, fece cinematografare il primo incontro della bimba, con ciascuna delle supposte madri, motivando poi il suo verdetto in base alle loro reazioni individuali durante la esibizione del film. Il che lasciava presupporre nel giudicante, qualità psicologiche anche superiori a quelle del cinema introspettivo se esse furono capaci di dettargli una soluzione cosí profondamente diversa, da quella adottata da Salomone in circostanze simili.

In ogni modo Epstein ha il merito di essersi arrestato a tempo sulla via delle aride presupposizioni teoretiche e dopo aver definito il cinema come un occhio surreale del mondo, tenendo soprattutto presente la costruzione ellittica del suo discorso, piú tardi dichiara che la banalità può sopravvenire anche dopo le esperienze piú originali e che esiste una banalità della deformazione cubista come una banalità nel montaggio dei flou, giacché anche l'avanguardia ha i suoi luoghi comuni e le sue convenzioni indeclinabili.

Conseguentemente il regista pensa di abbordare, d'ora in avanti, ciascuno dei suoi film, facendo a meno di troppi imbonimenti teoretici, come il viaggiatore che prende un treno senza sapere la mèta, fiducioso di poter anche arrivare nel paese delle sorprese: ma questo paese, egli dice, è per me sempre quello del cinema.

I film di Epstein, piú cari al mio ricordo sono *Coeur fidèle* e *La Belle Nivernaise*. Il primo è un'opera di atmosfera realistica nel senso indicato da Canudo che cioè « il piú umile dettaglio debba essere capace di rendere il suono del dramma sottinteso » nella maniera praticata da Delluc in *Fièvre*, e dove i bassifondi di Marsiglia occupano abbastanza il posto di quelli di Tolone. La storia racconta la rivalità di amore tra un onesto operaio e un cinico tipo della malavita locale, del quale il bravo ragazzo trionfa dopo numerose prove che dimostrano fin troppo il suo patetico attaccamento alla bella infedele. Lo scenario era stato scritto dalla sorella dell'autore, Marie-Antoniette Epstein ed interpretato da Gina Manès, Léon Mathot, Edmond Van Décle. Questa è la prima opera del cinema francese che manifesta una inspirazione decisamente populista, alla quale anche in una epoca molto posteriore dobbiamo un certo numero di produzioni tipiche; come *La Belle équipe* di Duvivier, *Hotel du Nord* di Carné o i film parigini di Clair, nelle quali accanto alla verve un po' secca di un minuto realismo si percepisce il fremito di una sensibilità particolarmente delicata e attenta ai moti del cuore degli umili protagonisti e dove l'elemento lirico domina sovente quello descrittivo.

Infatti il film presenta con grazia tenera e arguzia benevola il pittoresco mondo del popolo di barriera, con i suoi slanci spontanei, i curiosi pregiudizi, gli snobs insospettati: tutto un insieme che Epstein dipinge con cuore davvero fedele, un amore umile del dettaglio, un realismo svelto, una indulgenza piena di humour verso i suoi eroi, senza bisogno di ritoccarli troppo per farceli sentire viventi. Con al centro anche qui l'atmosfera fumosa del bistro (che è poi quella dei primi romanzi di Francis Carco), i suoi tipi equivoci, le belle sfrontate, il lustro dei bicchieri e dei plafonds: per cui, solo quando in un certo momento l'ironia appare piú volontaria possiamo anche pensare che il film di Epstein contenga

(A sinistra): Jean Epstein — l'uomo accoccolato sotto la macchina da presa — mentre dirige una scena di L'Auberge Rouge *(1922). (A destra): Un'inquadratura di* Finis Terrae, *pregevole documentario sulla vita dei pescatori di "gremon" all'estremo lembo dell'Arcipelago di Finisterre.*

(A sinistra): *Un'inquadratura di* La Belle Nivernaise, *con Blanche Montel e Maurice Touzè in primo piano a destra, e* (a destra) *una di* Coeur fidèle *prima opera del cinema francese che manifesta un'ispirazione decisamente populista, tendenza poi affermatasi in parecchie produzioni posteriori.*

qualche anticipazione della scintillante féerie clairiana.

Per la vertiginosa mobilità delle riprese rimase a lungo famosa la scena della fiera, del quartiere periferico, che tiene piú della festa di paese che del Luna Park cittadino e che poi è divenuta il modello di tante altre. Qui il regista inquadra la scena subiettivamente, cercando di registrarla secondo come la vede la ragazza. A un certo punto lo sguardo di lei si ferma su un organetto di barberia con tre automi, una donna e due uomini che battono il tempo su un piatto metallico. Molti riuscivano anche a trovare in questa sequenza grave e precisa un contenuto psicanalitico. Piú sottile può apparire invece il riferimento ad un curioso passaggio di Benjamin Constant là ove egli dice che gli uomini non sono che ingranaggi destinati a girare fin quando la molla si consuma: il che non impedisce loro di credere, per il solo fatto che essi girano, ad uno scopo superiore che li guidi. Infine Epstein dà a tutto l'insieme il gusto di una conversazione ellittica, — tra la ragazza e le cose che si muovono intorno a lei — urtata, piena di imagini nuove, di rapporti imprevisti, e di tratti folgoranti, dandoci l'impressione che un tobogan o un tiro a segno possano esser qualcosa di mai visto prima d'allora, in questo quadro pieno di grazia e di animazione, dove egli pone lo stesso accento di umana e vivace simpatia, sugli oggetti come sui sentimenti degli uomini.

Anche dello stesso anno (1923) è: *La Belle Nivernaise*, tratto da un romanzo di Daudet, film un po' convenzionale il quale racconta la storia di un ragazzo che adottato da alcuni battellieri e in seguito riconosciuto da genitori benestanti, fugge dalla troppo soffocante felicità domestica, non potendo resistere alla nostalgia della vita e dei cari amici di un tempo.

Al contrario di *Coeur fidèle* lo stile del film è lento e poco ellittico, dando agio ai bei ed instabili paesaggi fluviali, sfiorati capricciosamente dalla corrente e dalla brezza di durare a lungo per esprimere quella visione un po' triste di tutto ciò che trasmigra sulle onde e nel tempo, che poi Jean Vigo sarà capace di modulare anche piú a lungo in *Le chaland qui passe*, e con accento piú profondo e duraturo.

In ogni modo Epstein si rifà qui a ragione dell'accusa di lentezza — al tempo in cui incombeva l'estetica del cinema arte di movimento (!!) — osservando che in molti casi essa non è meno fotogenica della velocità e alquanto piú favorevole al suo desiderio di esplorare tutte le direzioni e le alternative che può offrire una bella via navigabile. Così Epstein viene salutato come il primo paesaggista del cinema francese, per lo meno da quanti mostrano di preferire il lirismo della *Belle Nivernaise*, alla maniera troppo realista e "tranche de vie" di *Coeur fidèle*, e al momento in cui egli deprecа il ciarpame pittoresco dei troppi film girati nei dintorni della Promenade des Anglais. Anche in tale giudizio è evidente l'anticipazione di Vigo: del Vigo di *À propos de Nice*.

Dopo questa opera, scrive Léon Moussinac molti avevano piazzato in Epstein tutte le speranze dell'estremismo avanguardista che in verità fino allora i suoi film non sembravano giustificare appieno. I critici pensavano (poggiandosi forse abbastanza sulle teorie esposte in: *Cinéma oeil surréel*) che Jean Epstein trasporterebbe sistematicamente sullo schermo e in qualche maniera nell'assoluto, le speculazioni definitive cui conduce l'esame ragionato ed ideale del problema cinematografico. Essi volevano cioè che ognuno dei film di Epstein fosse stato una specie di manifesto, che avrebbe recato come messaggio le eccitazioni dell'ultima ora, mentre — osserva Moussinac — ciò che ha il minimo valore dimostrativo è proprio il manifesto.

Ma in seguito Epstein non solo delude queste speranze arbitrariamente a lui affidate, ma non esita a tradire la sua stessa piú autentica vocazione. Sebbene col triennio 1925-27 dia qualche altra opera interessante come *L'affiche* e *La glace a trois faces*, la sua ultima ripresa può esser fatta risalire al tempo dei due pregevoli documentari: *Finis Terrae* e *Mor Vrau* (Mare dei corvi) girati negli anni 1928-1929. Questa volta egli dice ho deciso di scegliermi come *vedette* la piú grande terribile e capricciosa di tutte e cioè il mare. Non quello della costa azzurra (perpetuo sfondo da cartolina dei film di Gaumont), ma l'oceano nella sua semplice elementare e temibile presenza, in perenne lotta con gli uomini, costretti a strappargli gli elementi di una vita drammatica e a volte tragica, per quanto di ineguagliabile grandezza. E poiché il regista aveva voluto che "alcuna interferenza episodica recasse la convenzione e la retorica al cuore di queste due opere piene di verità ed emozione naturale", egli può essere a ragione ritenuto il precursore del moderno documentario lirico, dato che le premesse appaiono questa volta validamente realizzate e le promesse mantenute. *Finis Terrae* venne girato sull'estremo lembo dell'Arcipelago di Finisterre, sullo scoglio di Bannee, abitato solo d'estate da pochi pescatori che vi praticano la raccolta di una specie di alga grassa detta goemon. Una trama molto semplice serviva in certo qual modo da intelaiatura narrativa.

A ogni passo, le riprese del film apparivano arrischiate e drammatiche nel descrivere la vita di questi falciatori del mare, essi stessi autentici protagonisti del film (col tempo dice Epstein, anticipando le note teorie del cinema russo, non ci saranno piú attori, ma uomini scrupolosamente vivi) su un fondo tenebroso e agitato dai venti di autunno, registrando con una sensibilità grave e profonda, gli effetti semplici di una emozione diretta e piena di pudore, il cui tema era la legge del lavoro degli uomini: quella sorte di dura ma raggiante bellezza morale che solo piú tardi ritroveremo in tutta la sua toccante e umile

maestà, nell'*Uomo di Aran* di Robert Flaherty. L'ultimo viaggio dei pescatori sulle piccole imbarcazioni a vela, il volo basso delle falci sulle masse viscide del goemon che compromette ad ogni istante lo sforzo dei remi, sullo sfondo del mare in tempesta per l'approssimarsi dell'equinozio settembrino, davano a tutto questo lavoro ingrato e periglioso un senso veramente tragico di stento e di maledizione, che il bel titolo latino *Finis Terrae* sembrava condensare in un simbolo grave e mortale, come quello racchiuso in certi canti sconfotati e profondi di Baudelaire.

Anche interessante è l'altro documentario: *Mor Vran*, girato nei dintorni di Sein, opera che Epstein definisce scritta al filo dei giorni, e inspirata alla stessa qualità morale di *Finis Terrae*, a giudicare anche dalle belle pagine che egli dedica al suo lavoro in un articolo su « Cinéa-Ciné ».

Questo è uno dei luoghi — egli scrive — dove la vita marca i suoi limiti. Di suolo ce ne è abbastanza per dormirci sopra, la notte, e dentro per sempre. Uno scoglio non offre di meno ai pescatori, che la terra ai 200 focolari, che vi sono attaccati.

Questa vita pone ragionevolmente l'ipotesi di un mondo ingiusto. Intanto questa terra che fa morire le vacche di inedia e mal sopporta di nutrire pochi montoni e poche capre, che non porta né fiori, né legumi, né foglie di alcuna sorta, possiede l'essenziale virtú delle terre più virtuose, e cioè quella di elevare degli uomini che vivono solo per essa.

Solo questo può spiegare come nel passato la fertilità morale di questa esteriore miseria sia stata capace di sedurre le successive generazioni, le quali estraggono dalle invisibili radici di una terra su cui nulla spunta, l'intima felicità che esse ne traggono.

Queste pagine ci rivelano un Epstein forse assai piú compiuto come scrittore che come cineasta. Che ne pensa il corrispondente parigino del *grande* quotidiano? In ogni modo esse commentano efficacemente ciò che il regista descrive col suo obiettivo e cioè « questa umile ed instancabile volontà umana che va incontro ai fatti (assai prima che il neo realismo si piccasse di aver scoperta la formula) questo legame che unisce l'uomo al suo suolo e al suo oceano, queste isole uniche come uniche appaiono a chi è nato sotto l'ombra del loro aspetto protettore, familiare, nutriente, religioso e perciò adorno di incanto. Perché in questa intimità risiede appunto il tesoro solamente umano della vita degli uomini ». Appunto il fatto che il regista Epstein abbia pensato di farcene cogliere il senso, attraverso le immagini della camera e la sua sensibilità di poeta, conferisce da questo momento all'arte del film la possibilità di esprimere una serie valori, fino adesso ignorati, mentre le pagine dello scrittore Epstein, rivelano per la prima volta, in un artista del cinema, la coscienza di un ordine di significazioni prevalentemente spirituali, che egli di ora in avanti può essere chiamato ad esprimere, impegnandovi senza riserva la sua intera e profonda responsabilità di uomo. Esse perciò meritano abbastanza di fare data a questo punto della storia del film, certo assai più di molte produzioni di questo regista, non sempre fedele al suo cuore e alla sua migliore vocazione.

ROBERTO PAOLELLA

FORMATO RIDOTTO

L'ULTIMO avvenimento riguardante il formato ridotto è stato il Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva tenutosi a Cortina d'Ampezzo. Dobbiamo subito dire che alla perfezione tecnica dei lavori stranieri fa riscontro la deficienza della nostra produzione, deficienza maggiormente riscontrabile appunto in un confronto diretto.

La cinematografia a formato ridotto sta facendo passi da gigante in Italia, ma bisogna tener conto che con i Cineguf cessò in Italia ogni attività in questo settore. Quando la Fedic nel 1949 si ripropose lo sviluppo del formato ridotto si trovò praticamente ad iniziare dal nulla. Mentre in tutti gli altri paesi non c'erano state battute d'arresto, l'Italia si trova oggi a dover superare dieci anni d'inattività.

Possiamo considerare, nella situazione odierna, la cinematografia sportiva come un lusso per il cineamatore italiano. Mentre oggi, grazie al materiale a disposizione dei cine club, sempre piú larghe schiere di cineamatori si possono accostare al formato ridotto (molto però resta ancora da fare, perché i costi di produzione sono alti e comportano difficoltà finanziarie alle volte insuperabili, soprattutto per i giovani), le specializzazioni sono ancora privilegio dei danarosi: per costoro il film è una forma di divertimento, un divertimento fine a se stesso, e nel quale ogni preoccupazione si esaurisce con l'ottenere una fotografia corretta.

Tutti i film presentati a Cortina vengono ora proiettati al Planetario di Roma, con notevole concorso di pubblico; forse poi passeranno a Milano e il circuito finirà qui. Anche quello del circuito dei film non spettacolari a formato ridotto è un problema che attualmente non presenta soluzioni. Una soluzione forse la porterà la televisione. Però nell'accordo, firmato in questi giorni, tra AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) ANICA (Associazione Nazionale Industria Cinema ed Affini) RAI al fine di raggiungere: « sia pure in via sperimentale, una volontaria disciplina, che regolamenti la diffusione, a mezzo della televisione, dei film a lungo e corto metraggio prodotti per la proiezione nelle pubbliche sale cinematografiche » non esiste alcun cenno al formato ridotto, e quindi non resta che attendere la legge Lamperti.

A Cortina non è stata istituita una classifica, si sono premiati a pari merito i seguenti film: *De VI Olympiske Vinterleken Oslo 1952* (Norvegia), *Juegos panamericanos* (Argentina), *Abetone nido d'aquile* (Italia), *Un sport de tonnerre* (Canada), *Cordillera blanca* (Belgio), *Glückliches Ende am See* (Austria), *Lotta giapponese antica e moderna* (Giappone), *Qui dit sky dit Suisse* (Svizzera), *Toreros mexicanos* (Messico), *Settemtrion nord kalotten* (Svezia), *Quail movie* (Stati Uniti), *Anging water of Transvaal* (Sud Africa), *Melodie des Wassers* (Germania), *Natation* (Francia), *Le Mans 1952* (Gran Bretagna), *Prevenzione e macchinismo dei traumi da sci* (Italia), *Land des Lichtes* (Germania), *Il discobolo* (Italia), *ABCD in Sonne und Licht* (Austria), *Steady now* (Stati Uniti). Premi in materiale Ferrania e Erca sono stati assegnati ai film: *Abecedario in pietra* di M. Fantin e M. Maffei (Cine Club Bologna), *Angeli del Tigullio* di Zucca e *Infortunistica* di P. Lamperti (Cine Club Milano).

Molti dei film presentati ed anche premiati erano sí a carattere sportivo, ma allo stesso tempo non mancavano di una sottile ed accettabile propaganda turistica. Affinché la cinematografia sportiva e turistica possa avere, in Italia, uno sviluppo rispettabile e soprattutto trovare le vie dell'estero dovrebbe essere finanziata dalle Associazioni sportive e dagli Enti per il turismo. Gli Enti per il turismo spendono milioni e milioni per finanziare cortometraggi in 35 mm. che spesso fanno perdere l'amore per il suolo italiano.

Cesco Tomaselli sul « Corriere della Sera » con un articolo: *Il pittoresco dell'Italia ha ormai forti concorrenti*, mette in guardia gli interessati alla questione sul pericolo che corre l'Italia di perdere i turisti. « Non ci dobbiamo illudere che gli stranieri vengano in Italia perché è la culla della civiltà, il giardino d'Europa, il tempio delle belle arti; di immancabili non ci sono che gli studiosi e i pellegrini che vanno dal Papa ».

Vogliamo perciò far nostre le parole del Tomaselli: « Ci sarebbe ancora da dire, e dire bene su altre pubblicazioni, sui film di itinerari attraversanti speciali plaghe (molto richiesti all'estero), sulle statistiche, sui censimenti di varia natura, eccetera; ma il discorso si allungherebbe troppo, e d'altra parte il nostro scopo è di spronare, di stimolare, di mostrare che il turismo è una fonte di ricchezza che deve essere potenziata con criteri industriali, moderni, lungimiranti. Piú che di questa o di quella iniziativa, si sente la necessità di una politica turistica, che tutte abbracci e coordini le attività di questo importante ramo dell'economia e ne promuova al massimo grado lo sviluppo ».

I film, soprattutto in 16 millimetri, sono molto richiesti all'estero: nella politica turistica auspicata dal Tomaselli il formato ridotto deve avere il posto che gli spetta, ma sino ad oggi tutti i cineamatori che si sono presentati agli Enti in questione sono stati messi alla porta. Non potrebbe la Fedic prender accordi con il Commissariato per il turismo? Abbiamo avuto l'occasione di assistere a delle proiezioni al Cine Club ICAL di Milano (è questo un club aristocratico che tiene le sue sedute nelle sale superiori del bar Zucca in Galleria), di film ripresi dai soci durante i loro viaggi (citiamo *Viaggio in India* di Lo Monaco e *Viaggio con l'Andrea Doria* di V. Grumm) e li abbiamo trovati interessanti, soprattutto il primo perché ci portava un'India che sui testi non troviamo e che la voce di qualche viaggiatore non basta a far comprendere. Sicuramente quella sera, qualche socio, ha pensato di passare le sue prossime vacanze in India. Perché allora non produrre dei cortometraggi in formato ridotto da inviare all'estero dove il formato ridotto ha uno sviluppo che in Italia nemmeno immaginiamo?

Una iniziativa encomiabile della Fedic è il concorso Tufaroli a tema obbligato. La cosa nacque a Montecatini: il produttore cinematografico Michele Tufaroli mise a disposizione della Fedic 100.000 lire per un cortometraggio realizzato da cineamatori; venne indetto un concorso per soggetti con un premio di 25.000 lire. In questi giorni la Fedic, nel bollettino ufficiale, ha pubblicato il soggetto vincente « Mattino in città » di Claudio Moraro del Cine Club di Trieste. Data la lunghezza non lo possiamo pubblicare su questa rubrica: avvertiamo però che esso è depositato presso tutti i cine club affiliati alla Fedic. Il film concorrenti parteciperanno al Concorso di Montecatini dove sarà aggiudicato il premio.

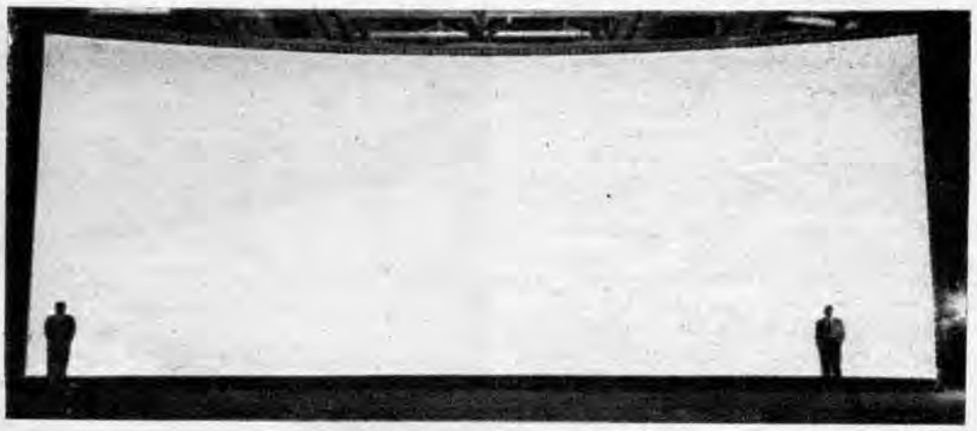
Il quarto concorso di Montecatini si svolgerà nei giorni 8-9-10-11-12 luglio. Il Concorso internazionale UNICA avrà luogo invece a Bruxelles dal 20 al 28 agosto.

Il disegno di legge contenente agevolazioni fiscali per il formato ridotto è stato rinviato alla prossima legislatura. Questo disegno, detto Legge Lamperti, è in sospeso dal 1951. « Cinema » ha già avuto occasione di parlarne. Ad ogni modo riportiamo il primo capoverso dell'articolo primo: « Presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri è costituita una commissione consultiva per l'esame dei problemi che interessano lo sviluppo e la disciplina della cinematografia a formato ridotto e del cinema d'amatori ». Gli altri articoli trattano della composizione della Commissione e delle agevolazioni per l'esercizio cinematografico in formato ridotto. All'articolo 5°, primo capoverso, leggiamo: « Ferme restando le norme vigenti per la tutela della moralità pubblica, il cinema d'amatori, scientifico e didattico, e che comunque non si propone scopi di lucro, è libero ed esente dagli obblighi stabiliti per il cinema commerciale ».

Dall'approvazione di questa legge il formato ridotto potrà trarre notevoli vantaggi, i campi in cui questo formato può trovare utilizzazione sono vastissimi.

La Fedic comunica d'aver ricevuto richiesta di film in 16 mm. girati in negativo per la vendita all'estero. Tutti i cineamatori interessati sono invitati a comunicare gli estremi dei film che intendono cedere ai cine club di appartenenza oppure direttamente alla Fedic.

GIORGIO TRENTIN



(Sopra): *Lo schermo curvo per le proiezioni in « Cinemascope ».* (Sotto): *L'inquadratura ritratta con una macchina da presa normale (porzione delimitata dalla linea bianca) è notevolmente più piccola di quella ottenuta col «Cinemascope» (le cui dimensioni sono delimitate dalla linea in nero).*

L'ENIGMA TRIDIMENSIONALE

A HOLLYWOOD c'è oggi uno stato di agitazione quale i produttori non conoscevano da quando, un quarto di secolo fa, il sonoro divenne da un giorno all'altro l'attrazione sensazionale che sappiamo. L'attuale agitazione è motivata dall'enorme interesse suscitato dalle possibilità dei film tridimensionali, i film cioè che creano effetti di ampiezza e profondità fino ad oggi sconosciuti.

In poche settimane, la Warner Brothers ha girato *House of Wax* che sarà presto distribuito come « il primo tridimensionale di un grande studio »; la Columbia e la Paramount hanno prodotto in fretta e furia film stereoscopici da distribuire questa primavera, e la Metro Goldwyn Mayer, la Universal e la 20th Century hanno in programma progetti analoghi. La Fox sta anche mettendo a punto un progetto di grande schermo — il « Cinemascope » — per il quale prepara, come prima attrazione, una mastodontica versione della storia biblica, *The Robe*. Piani per altre produzioni tridimensionali sono quotidianamente annunciati da tutti gli studios di Hollywood e non passa settimana senza che qualcuno se ne esca con un nuovo "sistema" per cimentarsi nel giuoco delle tre dimensioni.

La cosa piú sorprendente, in tutto questo, è che nessuno sembra sapere dove andrà a finire questa avventura del tridimensionale e se sia destinata a durare. I dirigenti di studios ed i piccoli produttori si stanno scervellando per decidere che tipi di soggetti sia bene acquistare e che genere di film mettere in lavorazione. Il loro nervosismo è comprensibile perché ignorano come sarà il mercato fra un anno o due, termine che si deve calcolare quando si fanno i piani di produzione.

Perché l'industria cinematografica si trova di fronte a questo problema: ha realmente messo le mani su una meraviglia meccanica che rivoluzionerà il cinema oppure sta dando un'importanza esagerata ad una novità che presto si rivelerà un bluff? L' industria cinematografica è veramente sulla soglia di un mutamento radicale e profondo e commercialmente salutare come quello verificatosi all'avvento del sonoro, oppure insegue una chimera?

La domanda è accademica per molta gente di Hollywood che, preoccupata dall'allarmante diminuzione del pubblico nelle sale cinematografiche in questi ultimi anni, vede soltanto due cose. La prima è che già un'altra volta l'industria cinematografica, quando piú aveva bisogno di un'iniezione ricostituente, l'ottenne abbondantemente con l'adozione della novità meccanica del sonoro che, pur essendo in giro da anni come possibilità, era stata considerata un capriccio senza importanza La seconda è che i film tridimensionali, che pure sono stati una possibilità alla quale nessuno faceva gran caso, si sono recentemente rivelati di stupefacente richiamo.

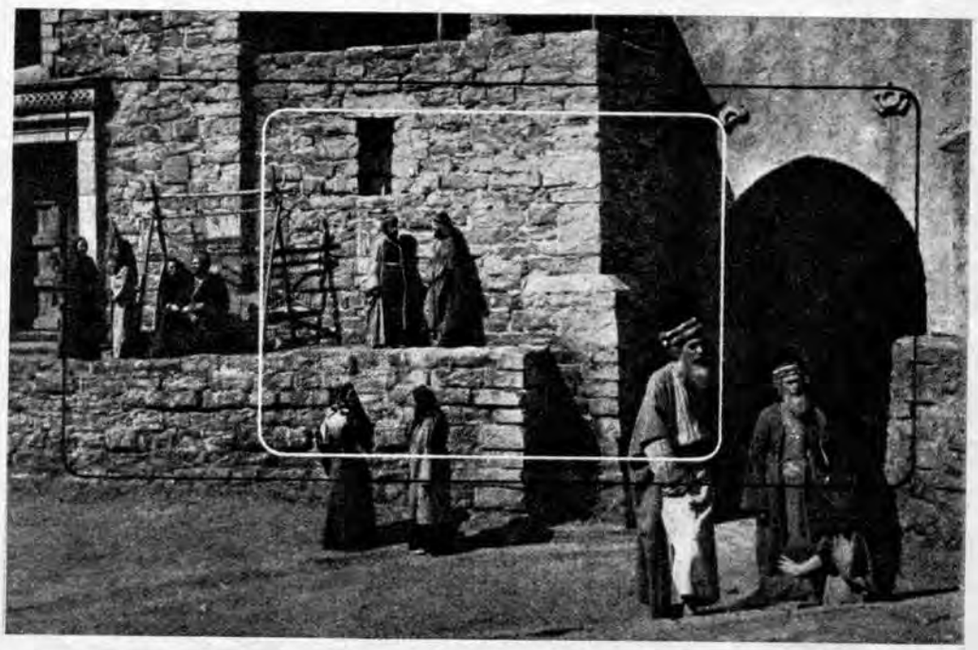
Fu l'inaugurazione del « Cinerama » a New York all'inizio dell'autunno scorso che aprí gli occhi alla gente di Hollywood sulle possibilità del film tridimensionale. Pur non essendo un sistema tridimensionale nel senso tecnico della parola, questo sistema a schermo gigante e a colonne sonore multiple crea effetti dimensionali grazie all'ampiezza e alla concavità dello schermo. Lo straordinario interesse del pubblico allo spettacolo puro e semplice, privo di un soggetto drammatico, fece spalancare gli occhi agli scettici di Hollywood.

Subito dopo venne *Bwana Devil*, una produzione economica indipendente preparata prima dell'inaugurazione del Cinerama come modesto esperimento di film stereoscopico. Scadentissimo come film d'avventure, visto con occhiali polarizzati offriva però la novità di trucchi ottici ed ebbe un enorme successo alla sua prima a Los Angeles. Il pubblico fece la coda per vederlo: i produttori di Hollywood fecero la coda per vedere il pubblico, diedero un'occhiata e tornarono di corsa ai loro studios. La frenesia del film tridimensionale era cominciata.

•

Nel bel mezzo di questa corsa che promette di creare molta confusione prima di essere finita, è logico domandarsi se è giustificato un ottimismo a lunga scadenza e quali siano in campo estetico le probabilità di un vero progresso nel cinema. Perché questa è una specie di crisi culturale che coinvolge gli interessi del pubblico quanto gli interessi ed i capitali dei produttori cinematografici.

Sia ben chiaro che, a questo punto, gli interessi dell'industria non sono puramente estetici. Hollywood ha visto gli spettatori del cinema scendere da una media massima di settantasei milioni la settimana a cinquanta milioni. Indubbiamente la perdita di spettatori è stata causata in parte dalla concorrenza della televisione, ma vi sono



altre ragioni come la pesantezza e la monotonia della produzione cinematografica corrente. Ora, tutta l'industria poggia sulla vendita dei film correnti. Se non riesce a vendere i film correnti — come le riesce difficile fare attualmente — non può vivere o per lo meno non può continuare ad essere il grosso affare che è oggi. Ecco perché c'è tanto entusiasmo per qualsiasi cosa prometta di dare nuova attrazione ai film, specie i film correnti. Trovare il mezzo di rendere ancora piú attraenti i film di grosso calibro è una bella cosa, ma un trucco che riesca a lanciare i film di produzione corrente è una vera manna in un'epoca in cui i produttori di Hollywood sono nello stato d'animo di chi muore di fame nel deserto. Perciò sperano soprattutto nelle possibilità della terza dimensione di dare novità e fascino ai film correnti.

Ciò non è in contrasto con le esperienze passate. Anche il periodo di transizione al sonoro fu, nel suo primo stadio, un periodo di eccitazione simile a quella suscitata oggi dal tridimensionale. Uno studio in via di fallimento, quello dei Warners, fece un tentativo disperato con il sonoro quando nessun altro voleva saperne. Il pubblico rispose in massa. I Warners si arricchirono con i primi goffi film sonori e di colpo tutta Hollywood entrò nella lizza. Ma ci vollero anni prima che i cineasti adottassero e dominassero veramente il sonoro.

Lo stesso avvenne quando il cinema era ai suoi albori. I promotori lo sfruttarono molto prima che gli artisti. In effetti, il film muto stava appena raggiungendo il suo livello artistico potenziale quando le circostanze decretarono la rivoluzionaria adozione del suono. Non c'è quindi da stupirsi se quelli che sperano di sfruttare il tridimensionale si fanno avanti adesso mentre gli altri — gli artisti — esitano.

A parte il fatto artistico, c'è da chiedersi se un progresso troppo rapido in questo campo nuovo sarebbe vantaggioso anche dal solo punto di vista del guadagno. Si tratta di vedere infatti se il cinema tridimensionale, qualunque sia il sistema adottato — proiezione panoramica o ad ampio angolo (''wide angle'') o sistema stereoscopico — può essere abbastanza efficace ed utile, come elemento permanente, da giustificare le spese e le trasformazioni necessarie per la sua adozione. Trasformazioni che riguardano non solo la struttura e gli impianti dei cinematografi ma anche il genere stesso dei film che il nuovo sistema — o sistemi — richiederebbe. Perché bisogna riconoscere che film ''piú grandi'' o che ''escono'' dagli schermi (è questo l'elemento propagandistico piú strombazzato a proposito dei film stereoscopici) imporrebbe di mutare il contenuto dei film in proporzione all' importanza dei mutamenti meccanici.

•

Nessuno oggi nel mondo del cinema discute l'assurdità dello schermo rettangolare quale è stato usato dalla nascita del cinema ad oggi. Non soltanto è rigidamente convenzionale chiudendo le immagini in un ''riquadro di finestra'' ma con le sue proporzioni di circa quattro per tre è esteticamente poco attraente e monotono. Pure, fu nei limiti di queste dimensioni convenzionali che si sviluppò tutta l'estetica dell'espressione cinematografica. E nonostante le limitazioni fisiche, questa estetica è tuttora abbastanza valida.

La sua essenza sta nel processo noto come ''cutting'' o montaggio — il passaggio da un quadro all'altro, la contiguità di immagini significative. E' attraverso un abile montaggio che il creatore costruisce la propria opera. Passando dai campi lunghi ai primi piani, egli crea i suoi effetti, suggerisce sfumature, ottiene rivelazioni e crea l'atmosfera. E con l'abile uso dei campi — medio, lungo e primo piano — costruisce il ritmo pittorico e l'intensità visiva del suo film.

I film migliori sono quelli in cui questa sintassi è usata con arte e comprensione per svolgere un tema interessante. La storia può essere un dramma, un soggetto romantico o una farsa: può esigere un intero ''trattamento'' musicale o uno sforzo spettacolare, può richiedere poco o molto dialogo. Ma se non possiede questa sintassi non è cinema. E se non è cinema riuscirà quasi certamente noioso.

Ora, è proprio questo fatto della sintassi e della flessibilità delle immagini sullo schermo che rende i cineasti piú coscienziosi molto dubbiosi sul film tridimensionale. Vi sono infinite altre considerazioni, ma è questa che li turba maggiormente. Perché, pur desiderando una certa liberazione dal convenzionale ''riquadro di finestra'', si domandano se una ''liberazione'' eccessiva non li priverebbe della loro tecnica basilare. Ed essi sanno per esperienza che il cinema popolare si basa su una storia ben raccontata ed interessante — e che questa non potrà a lungo essere soppiantata — anzi può esserne soltanto appesantita da troppe novità sceniche e trucchi ottici.

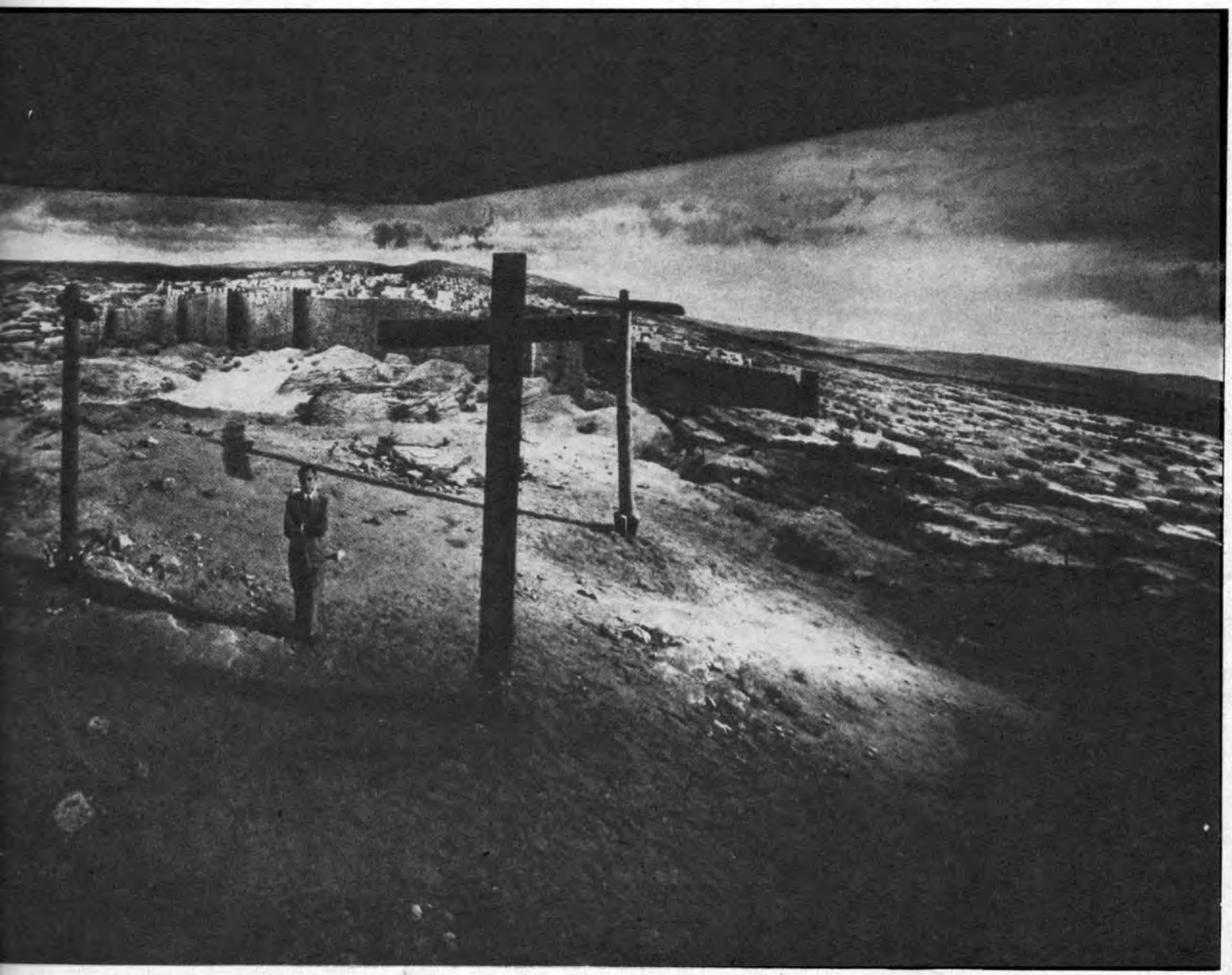
•

Ovviamente il sistema tridimensionale ha dei vantaggi. Il sistema a grande schermo offre un'invidiabile portata e spazio per scene spettacolari, come il ''Cinerama'' ha già dimostrato con successo; e i sistemi stereoscopici, con il loro effetto di profondità, possono dare maggior realismo e suggerire interessanti innovazioni nella proiezione di immagini apparentemente dissociate nello spazio della sala. Ma entrambi i sistemi — almeno nella forma attuale — presentano molti inconvenienti, ed è difficile pensare come si possano eliminare senza modifiche sostanziali.

Il ''Cinerama'', ad esempio, è innaturale e affatica terribilmente l'occhio. Esso richiede che l'occhio afferri molto di piú di quanto lo spettatore può fare senza sforzarsi. E' molto improbabile che possa diventare pratico e popolare come ''piatto di tutti i giorni''. Qualcuno ha detto che il ''Cinerama'' dà ''la visuale di un uccello con tre occhi, il che costituisce senza dubbio un'esperienza interessante — ma è scomodo essere a lungo un uccello con tre occhi''.

Tuttavia, piú gravi del disagio fisico e dello sforzo psichico imposti agli spettatori, sono le limitazioni che uno schermo piú grande dell'attuale impone alla tecnica cinematografica. Lo schermo grande è un vantaggio per le scene spettacolari, ma è inadatto ai primi piani, e con ogni probabilità si dimostrerà troppo pesante e scomodo anche in scala minore del ''Cinerama'' per un montaggio fluido. I suoi sostenitori affermano di poter ovviare a questi inconvenienti usando soltanto parte dello schermo grande o attirando l'attenzione su certe zone a seconda della necessità me-

(Sopra): *Un fotografo di «Life» ha ripreso con un obbiettivo grandangolare questa inquadratura che si avvicina all'effetto prodotto dalla proiezione in «Cine-*



mascope » su schermo curvo. Al centro il produttore Frank Ross nel paesaggio palestinese (il Golgota con le tre croci e Gerusalemme sullo sfondo) ricostruito in uno dei maggiori teatri di posa della Fox per il film in « Cinemascope » The Robe. - (Sotto): Col sistema « Cinemascope » l'immagine, con un sistema di lenti, viene "compressa" (a sinistra) nella ripresa sulla pellicola, e "ridistesa" all'atto della proiezione sullo schermo curvo (a destra).

diante luci ed ombre. Può essere un'idea interessante, ma non ne è ancora stata provata l'efficacia.

•

Quanto ai sistemi stereoscopici, il loro primo inconveniente è la necessità di usare occhiali speciali per poter godere pienamente gli effetti ottici. Il principio base della stereoscopia è che i due occhi vedono due aspetti leggermente diversi di un'immagine che è sostanzialmente la stessa. Ciò significa che una doppia immagine proiettata sullo schermo deve essere fusa prima che l'occhio l'afferri.

L'unico sistema noto finora per ottenere questa fusione sono gli occhiali. Cosí chi vuole la vera stereoscopia deve adattarsi a questo inconveniente, almeno finché un moderno Euclide non scopra una nuova legge ottica o qualcun altro inventi un miracoloso proiettore, uno schermo lenticolare, o entrambi. Una considerazione importante è il costo degli impianti e della standardizzazione dell'attrezzatura stereoscopica, sia negli studios che nelle sale da proiezione.

Nella serie degli sviluppi piú notevoli

subiti dalla tecnica cinematografica i film tridimensionali occupano il terzo posto, cronologicamente e come importanza di possibilità.

Il primo notevole sviluppo è il suono. Esso mise a disposizione dei cineasti tutto un nuovo senso fisico grazie al quale era possibile stimolare ed eccitare le menti e le emozioni del pubblico. L'arte di raccontare una storia complessa fu immensamente arricchita da questo mezzo che consentiva al cineasta di aggiungere lo stimolo dell'udito a quello della vista.

Il secondo è il colore. Esso permise di ottenere un maggior realismo nella fotografia e di offrire all'occhio stimoli più sottili e armoniosi. (E' interessante notare che il colore comincia soltanto ora ad essere usato in un modo che si avvicina alle sue piene possibilità. Si vedano i risultati ottenuti con i nuovi sistemi a positivo-negativo ed anche *Moulin Rouge*).

E' evidente che il contributo più prezioso che la stereoscopia potrà dare — oltre agli effetti di shock, come quello dei leoni che balzano sugli spettatori — sarà di portare ancora più a fondo il realismo consentito già dal colore.

•

Con questo non intendiamo scoraggiare gli esperimenti nel campo del cinema tridimensionale intesi a dare maggior profondità o maggiore ampiezza all'attuale schermo. Il nostro scopo è piuttosto quello di analizzare e valutare le possibilità, perché in questo campo i progressi non dovrebbero essere effettuati troppo rapidamente. A parte i molti e complessi problemi della standardizzazione dei sistemi, della trasformazione delle sale cinematografiche (fra parentesi c'è la spinosa questione di vedere se il mercato non americano apprezzerà o potrà permettersi il cinema tridimensionale), della tutela della massa di film normali esistenti e molti altri, c'è il rischio di promettere al pubblico miracoli che non si realizzeranno.

Indubbiamente è il momento di sperimentare i vari mezzi che ingegneri ed architetti propongono da tempo per migliorare la proiezione: abolizione della cornice dello schermo; creazione di una "superficie marginale" grazie alla quale, con l'illuminazione, si darebbe l'illusione di una visuale periferica e dell'assenza di una "cornice"; variazione dell' "aspect ratios" (dimensioni) in modo che le proporzioni dell' immagine non sarebbero fisse ma si adatterebbero alle necessità artistiche; sonoro "stereofonico" ovvero diffuso da parecchi punti della sala con varie colonne sonore. Adottando questi logici miglioramenti le probabilità di aumentare il divertimento degli spettatori sono pari a quelle offerte dallo spettacolare "tridimensionale". Non è il momento di ingannare il pubblico con promesse esagerate.

•

Nell'attuale lotta tra cinema e televisione — come si è voluto chiamarla — non è il cinema come mezzo di svago che è in pericolo. Il cinema in se stesso è solido e basilare nella nostra cultura come le parole, ed è improbabile che venga abbandonato come è improbabile che si faccia a meno dell'alfabeto. D'altronde cos'è la televisione se non un film proiettato in casa con un diverso sistema? Il cinema rimarrà.

In pericolo è invece il sistema di commercio e distribuzione in grande massa dei film attraverso un'enorme rete di sale cinematografiche. Questo sistema corre il rischio di essere superato, il che è comprensibile perché è un sistema sotto molti aspetti antiquato e pieno di difetti.

Se si vuole che il sistema rimanga, in tutto o in parte, bisognerà apportarvi importanti modifiche. E innanzi tutto si dovrà curare molto di più la qualità del prodotto che si offre al pubblico. La salvezza non si otterrà truffando il pubblico con trucchi ottici, a meno che questi non servano a raccontare meglio storie migliori. E questo è il punto.

BOWSLEY CROWTHER

RENATO MAY: « L'avventura del film ». - (Ed. dell'Ateneo, Roma, 1952).

L'OPERA che Renato May va svolgendo nel campo della cultura cinematografica italiana dura ormai da più di un decennio, eppure la sua personalità non si è ancora imposta nel campo teorico in modo conforme ai propri meriti. Il fascio di silenzio che in taluni settori ha contrassegnato l'apparire delle sue opere, e le sbrigative definizioni che di esse sono state talvolta formulate, hanno impedito che May raggiungesse pienamente quell'autorità cui gli conferirebbero diritto e la lunga attività in seno alla migliore stampa specializzata italiana e l'importanza della sua prima opera « Il linguaggio del film ». La quale, lungi dall'essere una semplice grammatica, come è stato troppe volte superficialmente affermato, precisa invece con singolare significato la esigenza del superamento nel linguaggio filmico, per una compiuta validità artistica dell'opera, delle pastoie di legami lessicali o rettorici, di impianti strutturali cioè meramente esterni e convenzionali. I fondamentali lessicali di « Il linguaggio del film » erano semmai da intendersi non nel significato di limiti all'affermarsi delle possibilità creative dell'artista, ma come un esame nei riguardi specifici del linguaggio filmico delle possibilità di suggestione psicologica ed emotiva nei confronti degli spettatori. L'aspetto di maggiore interesse dell'opera va proprio ricercato in questa stretta connessione dei problemi estetici con presupposti della psicologia sperimentale: in un momento storico in cui l'estetica sembrava sempre più orientata a rimasticar i chiusi dogmi dell'ultimo idealismo, « Il linguaggio del film » ha costituito un testo di notevole interesse per un rigoroso richiamo dei problemi dell'arte alla concreta realtà dell'esistenza, un richiamo i cui interessi vanno identificati in elementi sensibilmente al di là della generica e parziale impostazione teorica di Arnheim. Alla quale indubbiamente May si è rifatto per la formulazione di taluni principi sperimentali, ma che risulta nel complesso trascesa nelle conclusioni che riaffermano l'assoluta libertà dell'autore nell'atto creativo.

« L'avventura del film » costituisce in un certo senso la continuazione ideale del « Linguaggio », ma ne determina il significativo aggiornamento delle posizioni teoriche: il nuovo volume ne è quindi piuttosto un superamento, con una visione più ampia e completa del linguaggio filmico e con una più significativa connessione dei problemi di esso con elementi di ordine psicologico per intenderne i valori sul piano trascendente dell'emozione estetica.

La struttura stessa di quest'opera, nella lucida ed intelligente geometria del suo impianto e nella sua armonia strutturale, chiarisce la visione coerente ed unitaria che l'A. ha del problema filmico inteso come problema artistico: ad una introduzione generale riguardante i problemi del linguaggio genericamente intesi, intesi cioè nei loro rapporti con il problema della conoscenza e con quello della comunicazione artistica e della comunicabilità dell'emozione estetica, fanno seguito le tre parti che trattano l'avventura, intesa come evoluzione storica e come esame critico delle possibilità estetiche, degli elementi fondamentali del linguaggio filmico (immagine, suono, colore).

La prima parte, rigurdante come si è detto i problemi del linguaggio, è a nostro avviso quella in cui è riscontrabile qualche inesattezza di espressione e qualche frattura espositiva. Benché l'A. con gradevole modestia, premetta di non aver l'intenzione di trattare il problema dell'arte con rigore filosofico, l'esame dell'esistenza della realtà in sé, della sua possibile conoscenza da parte dell'uomo, dei rapporti tra l'esistenza e il mondo in parola, appare in qualche tratto insufficientemente approfondito ed espresso in termini ancora equivoci ed imprecisi. Nell'esame del linguaggio inteso come semanticità, sulle tracce delle interessanti conclusioni dei pensatori del « circolo di Vienna » e segnatamente del Von Mises, il May perviene invece ad una chiarificazione significativa del suo pensiero formulando quella struttura delle qualità trascendenti dell'arte (intesa come superamento del mondo fisico attraverso il mondo psicologico) che costituisce la base organica di tutta la sua trattazione.

Il linguaggio filmico è esaminato dall'A. in un profilo coerente e significativo nei confronti del quadro generale dell'arte, definita ancora però come intuizione lirica: lo scardinamento di taluni presupposti fondamentali dell'estetica idealistica che sembra annunciato dall'acuto esame del linguaggio inteso come mezzo per l'oggettivazione dell'opera, momento fondamentale del processo creativo, non giunge pertanto alla sua ultima ed estrema conclusione. Nell'esame dei rapporti tra « realtà e poesia » il May pone comunque con chiarezza e acume i limiti tra il bello artistico e il bello di natura, formando una suggestiva definizione dell'espressione « realismo artistico ». Altrettanta coerenza egli dimostra nella trattazione e nella soluzione del problema dell'autore del film, dell'importanza del soggetto nei confronti dell'opera filmica, dei rapporti tra forma e contenuto e tra arte e linguaggio. Il quale, posto come l'inevitabile conseguenza del giusto postulato dell'assoluta libertà dell'artista nell'atto creativo, è identificato dall'A. con l'intuizione stessa, la quale si porrebbe nell'atto creativo come differenziata e differenziabile, e di conseguenza nella sfera arazionale dell'io, in una sfera aurorale della coscienza.

La strutturazione da parte di May dei mondi dell'autore dell'opera d'arte e del soggetto ricevente su una triplice circolarità (mondo fisico, mondo psicologico e mondo trascendente) costituisce la base dell'esame che egli effettua nei confronti dei tre elementi del linguaggio filmico, immagine suono colore: un esame che tende a porre sistematici e precisi rapporti tra i due mondi ideali tra cui l'opera d'arte si colloca come sistema di percezioni organizzate attraverso un linguaggio.

Esaminata la natura eminentemente fisica della riproduzione fotografica di una qualunque realtà per mezzo della camera, l'A. passa ad esaminare in che modo tale realtà fisica sia trascesa sul piano psicologico, per essere infine nuovamente trascesa sul piano artistico: si impone quindi l'esame del linguaggio nei suoi elementi strutturali e nei suoi fattori espressivi. Di essi, evoluzione importante e significatica nei confronti delle posizioni sostenute in « Il linguaggio del film », il più importante è secondo l'A. l'inquadratura, e ciò per la sua insopprimibile esistenza nel film, quale sorgente delle emozioni psicologiche base dello spettatore. Gli elementi di essa vengono studiati al di fuori di ogni classificazione meramente lessicale quali concreti elementi di traduzione, in senso espressivo, delle emozioni dell'autore. Tra tali elementi il ritmo, visto nella sua qualità emotivo-dinamica, costituisce il ponte di passaggio, anzi l'introduzione al montaggio la cui struttura è assimilata acutamente a quella del processo mentale dell'io. Dall'esame critico per mostrare l'insufficienza delle conclusioni dei teorici, quali l'Arnheim e lo Spottiswoode, che si sono particolarmente occupati della possibilità e dei modi di passaggio da un linguaggio-cifra (cioè in senso psicologico) a un linguaggio simbolo (cioè in senso trascendente e quindi artistico), May passa all'esame delle strutture della narrazione filmica con un'intelligente analisi degli elementi caratteristici del montaggio. In una progressione unitaria e coerente del proprio pensiero l'A. mostra il risolversi della tecnica e del linguaggio, come problema di scelte, nella

(Continua in terza di copertina)

FILM DI QUESTI GIORNI

FEBBRE DI VIVERE

Regia: Claudio Gora - *Soggetto*: libera riduzione della commedia « Cronaca » di Leopoldo Trieste - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Leopoldo Trieste, Lamberto Santilli, Filippo Mercati, Claudio Gora - *Fotografia*: Enzo Serafin, Oberdan Troiani - *Musica*: Valentino Bucchi - *Interpreti*: Massimo Serato (*Massimo*), Marina Berti (*Lucia*), Anna Maria Ferrero (*Elena*), Marcello Mastroianni (*Daniele*), Sandro Milani (*Sandro*), Nyta Dover (*Simona*), Ruby Dalma (*La contessa madre*), Vittorio Caprioli (*Pierrà*), Paola Mori (*Lisey*), Carlo Mazzarella (*Carletto*) - *Produtt.*: Aldo Pacitto - *Pr.* Pac Film, 1953.

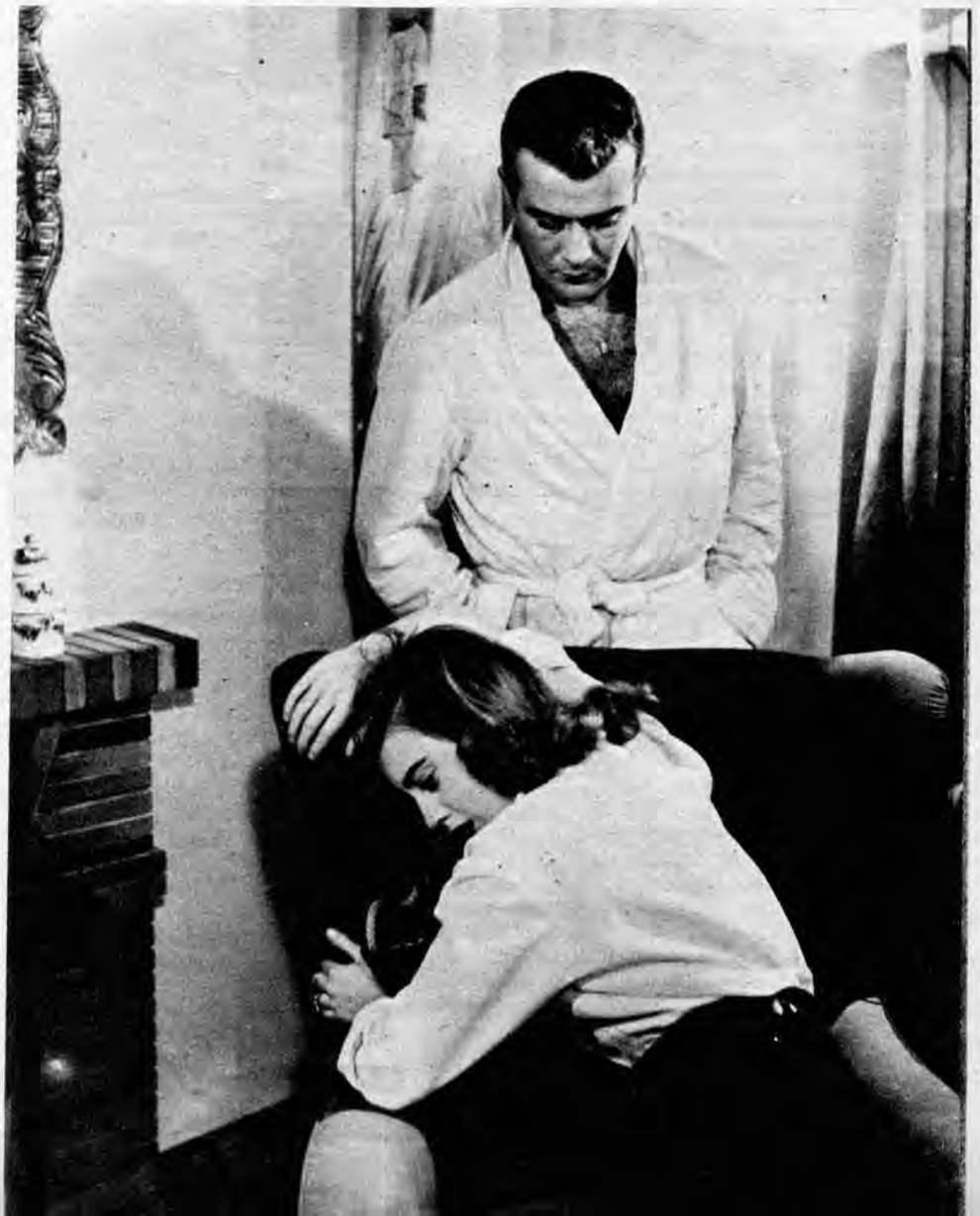
LA PRIMA virtú che va doverosamente riconosciuta a Claudio Gora regista è la coerenza. Il suo primo film, *Il cielo è rosso* (1950), ispirato al romanzo omonimo di Giuseppe Berto, si era studiato di suggerire la cruda miseria di un gruppetto di giovani e di adolescenti, vittime della guerra, delle sue distruzioni, della sua annientante crudeltà. La prova era, decisamente, acerba. Al di là delle buone intenzioni, della serietà di un impegno, pesava un compiacimento formalistico, tipico di molti esordienti, un'indulgenza verso la belluria fine a se stessa, che non valeva a mascherare l'incerta frammentarietà dell'ispirazione, anzi finiva per denunziarla con maggiore evidenza. All'attivo di quel film si poterono registrare la ricerca di un assunto non evasivo e una insolita consapevolezza grammaticale, piú che sintattica.

Ora Gora presenta, dopo una lavorazione difficoltosa per ragioni economiche, che imposero, ad un certo punto, la sospensione delle riprese, il suo secondo film, lontanamente ispirato, questo, ad un dramma rappresentativo di un certo clima postbellico: "Cronaca" (1946) di Leopoldo Trieste, opera "engagée", nel senso di una indagine realisticamente squallida di stati d'animo, legati ad una cronaca, appunto, recente e cocente. Essa drammatizzava il caso di due amici, l'uno dei quali, un giovane avventuriero, Massimo, dedito a losche imprese, aveva denunziato l'altro ai tedeschi come ebreo. Il dramma prendeva le mosse dal ritorno dell'ebreo, Daniele, reduce dal campo di concentramento, e, in tre atti secchi e raddensati, poneva a contrasto alcune psicologie aggressivamente profilate: i due ex amici, un terzo, succube e complice di Massimo, e due ragazze, coinvolte entro l'alone di sinistro fascino emanante da quest'ultimo. E centrava il proprio fuoco piuttosto sulla figura di Daniele, per chiarire il sordo complesso d'odio che la tremenda esperienza di amarezza e di dolore aveva alimentato in lui. Un complesso complicato da remoti richiami ancestrali e dalla tortuosa volontà di assecondare l'inclinazione spontanea al male di Massimo, per penetrarla, comprenderla e al tempo stesso farla precipitare verso l'immancabile meta di una punizione, che costituisse per lui, Daniele, vendetta. Con il suo ambiguo cammino interiore Daniele cercava una superiore ragione per le cose, un mezzo per ricostruire un'esistenza basata su valori positivi; ma il dramma si chiudeva su una semplice speranza: non essendo approdato a nulla di positivo, per sé, con la propria mimetizzazione nel male, Daniele si rinchiudeva nel silenzio e nella solitudine, per interrogarsi e placarsi, prima di ricominciare a vivere, con accanto Lucia, che gli era affine per razza e che era uscita delusa dall'esperienza dell'amore per Massimo.

Di "Cronaca" Gora ha conservato, nei tratti essenziali, lo schema esteriore dei rapporti tra i personaggi, ed i personaggi stessi. Ma la fisionomia di questi ha radicalmente trasformato. Poiché assai diversi erano i suoi propositi da quelli del commediografo. A Gora premeva non piú di risalire all'esame delle tragedie direttamente scatenate dalla crudeltà della guerra, ma di interpretare la divorante "Krankheit der Jugend", la malattia della gioventú d'oggi. Una malattia derivante dall'ultima guerra e dalle sue conseguenze, ma le radici della quale possono esser ricercate ancora piú indietro, forse in quel crollo di valori acquisiti che rappresentò la prima guerra mondiale, i cui postumi suggerirono appunto a Ferdinand Bruckner il dramma (1926) del quale ho citato il titolo e che in Italia è stato presentato come "Gioventú malata" La guerra è da Gora presupposta, ma non chiamata direttamente in causa. Onde il suo Daniele non è piú un ebreo ed è stato denunziato da Massimo per ragioni assai piú comuni e private: attirato dall'amico in un giro di affari sporco e sballato, egli ha pagato infatti per consentire a quello di salvarsi e di arricchirsi, sempre poco pulitamente, alle spalle della vittima ignara, da lui denunziata, come responsabile dei propri misfatti, alla polizia.

Non v'è dubbio che una simile impostazione limiti di molto la portata dei problemi morali e sociali affrontati da Gora. D'altro canto, non è certo il caso di muovere un processo alle intenzioni. Al regista l'angoscioso problema di come un uomo possa essere trascinato a denunziare un amico per un interesse derivante dalla follia di una persecuzione belluina è sembrato ormai remoto. Non so se questo giudizio debba considerarsi attendibile, ma le cose stan-

Massimo Serato e Anna Maria Ferrero in Febbre di vivere *di Claudio Gora, film apprezzabile per l'impegno espressivo e la coerenza d'interessi umani, malgrado discutibili ricorsi al romanzesco*



no così. Gora ha dunque voluto dipingere, con spregiudicata obiettività, il mondo di una "jeunesse dorée" fatua e sciocca, in combutta con un'altra "jeunesse", cinica e senza scrupoli, "parvenue" e speculatrice, anche sui più sacri sentimenti. Da una simile impostazione derivava una conseguenza logica: che il protagonista del film non poteva più essere Daniele, bensì Massimo, il quale, grazie anche ad una mobilissima, aderentissima, sciolta interpretazione di Massimo Serato (che, dopo tante prove scialbe, si dimostra qui attore nel pieno senso della parola), è risultato un personaggio di netto rilievo, anche se alquanto uniforme nella sua mancanza assoluta di coscienza, nel suo ributtante ed ostentato cinismo; una sorta di "mostro" che affascina gli ignari e gli sprovveduti con certa sua comunicativa e canagliesca carica di "simpatia" fisica. Quello che Massimo ha guadagnato Daniele ha perduto, come personaggio, come entità drammatica: tanto più in quanto egli è divenuto qui un buono integrale, un remissivo, un uomo che il temperamento e le sofferenze subite hanno reso desideroso unicamente di un quieto vivere, basato sulla chiusura volontaria della brutta pagina trascorsa. I personaggi negativi, nell'arte, hanno in genere assai maggior rilievo che quelli del tutto positivi: e Daniele non fa eccezione alla regola, malgrado la solida bravura di Marcello Mastrojanni.

I rapporti con le due donne sono pure sensibilmente mutati, rispetto al dramma, anche se alcuni dati esteriori sono rimasti gli stessi: e direi che le due figure femminili si ritrovano qui notevolmente arricchite. Elena con quel suo complesso di inferiorità mal dissimulato, con l'arrovellante sensazione di sentirsi a poco a poco esclusa, con la sua volontà disperata di dedizione a Massimo, con la sua pietosa e accanita difesa del figlio nascituro che l'amante non vuol accogliere; Lucia con quella sua pacata indole ragionatrice, con quella sua chiarezza mentale che finisce, a poco a poco, per cedere al fascino torbido di Massimo, ch'essa si illude di ricondurre su un quieto binario di vita.

L'intersecarsi di rapporti fra questi quattro personaggi (cui va aggiunto il quinto, quello di Sandro, il socio di Massimo, del quale Gora ha fatto un rampollo di nobile famiglia, integralmente succube dell'amico — a differenza che nel dramma, dove egli lo giudicava, — ma riservandogli, sia pure in circostanze diverse, la stessa sorte che in "Cronaca": la morte per mano di Massimo) è stato còlto come occasione, dal regista, per andare alla scoperta di quello che il dramma non suggeriva (né si proponeva di suggerire, essendo mosso da diverse finalità): l'ambiente, cioè, nel quale essi vivono e del quale costituiscono altrettante differenti espressioni. Sotto questo aspetto *Febbre di vivere* può apparentarsi a *Le infedeli* (1953) di Steno e Monicelli: come specchio polemico di una società borghese postbellica, dominata dal culto del denaro, dalla febbre delle vanità, delle ambizioni, dall'ansia di godimento. Ne *Le infedeli* lo sguardo era rivolto agli aspetti matrimoniali di quel mondo, in *Febbre di vivere* l'interesse si appunta sulla gioventù indipendente. E l'occhio della "camera" di Gora osserva un tale ambiente con una nervosa mobilità (si vedano certi movimenti di macchina, facenti perno intorno alla scala interna dell'appartamento di Massimo), con una intelligente varietà di linguaggio (penso a certa significante alternativa di scene giocate su una densa successione di piani ravvicinati e di scene poggianti su lunghe inquadrature fisse in campo lungo; le prime in genere vòlte all'approfondimento di stati d'animo individuali, le altre dedicate alla fredda contemplazione di un clima, di una collettività còlta nei suoi atteggiamenti caratteristici). Tutta la prima parte del film è sotto questo riguardo significativa e compatta. Anche quando certe schematicità affiorano in taluni personaggi (maschili), esiste sempre intorno a loro un mondo che aiuta a chiarirli e a sostenerli. Pur se non tutto il materiale d'osservazione è di prima mano, il nerbo del racconto è sempre saldo.

Purtroppo, avviandosi verso i suoi nodi decisivi, esso cede sempre più alle tentazioni di un romanzesco, improbabile anche se, come sembra, appoggiato ad esempi più o meno analoghi, raccolti nell'osservazione di certa società nostra d'oggi. Che il succube Sandro, per compiacere l'amico, il quale già gli ha fatto sottrarre una grossa somma al padre, si presti a far passare per proprio il figlio nascituro di Massimo, è cosa assai dura ad accettarsi. Anche se il film riscatta subito la innaturalezza del passaggio, descrivendo con fine sapore le reazioni "di casta" della nobile madre di fronte alla confessione (la figura del padre debole è invece solo macchiettisticamente suggerita con due insufficienti scorci). Da questo primo passo falso derivano per fatale concatenazione, i successivi: dopo il delitto, l'artificiosa e ridicola scena all'obitorio, con il gruppo cicalante degli amici, intervistati accanto alla madre del morto, interrotto, nei suoi commenti idioti, dalla retorica confessione di Lucia, còlta da superiore illuminazione e decisa a liberarsi dal fascino di Massimo, denunciandolo. E finalmente, il lento allontanarsi sul selciato crepuscolare di Lucia e Daniele, verso un domani meno cupo e sterile.

L'incapacità di condurre ad uno scioglimento il proprio racconto senza il ricorso all'artificio e alla retorica non intacca tuttavia il credito notevole cui Gora ha acquisito il diritto con questo suo secondo film. Alla coerenza di interessi umani, rispetto all'opera precedente, fa riscontro un deciso progresso nella maturazione dei mezzi per esprimere un mondo interiore non banale. Per un regista ai suoi esordi, questo è un risultato essenziale, specie quando si pensi a qualche collega del Gora, che fra il suo primo e il suo secondo film ha fatto registrare un regresso. Giova soggiungere ancora che il regista si è riconfermato qui, è più distintamente, un attento, sottile direttore d'attori, come dimostrano, oltre le prestazioni dell'ammirevole Serato e del Mastrojanni, quelle di Marina Berti, che non avevo mai veduta andare tanto a fondo nella psicologia di un personaggio, per di più alquanto complesso e sfuggente, di Anna Maria Ferrero, assai patetica in una delle sue tipiche parti di vittima, e di parecchi tra gli interpreti minori e minimi, tra cui l'esordiente Mancinelli Scotti (Sandro). Tutte, del resto, le componenti espressioni del film sono evidentemente regolate dal regista con piena consapevolezza della loro funzionalità: lo dimostrano ancora la pastosissima fotografia, e il commento musicale di Valentino Bucchi, particolarmente acuto e suggestivo.

IL VIALE DELLA SPERANZA

Regia: Dino Risi - *Soggetto*: Dino Risi - *Sceneggiatura*: Gino De Sanctis, Dino Risi, Ettore Margadonna, Franco Cannarosso - *Fotografia*: Mario Bava - *Musica*: Nascimbene - *Interpreti*: Cosetta Greco (*Luisa*), Liliana Bonfatti (*Giuditta*), Piera Simoni (*Franca*), Marcello Mastrojanni (*Mario*), Nerio Bernardi (*Franzi*), Pietro De Vico (*Tomino*), Gisella Monaldi (*Titina*), Maria Pia Casilio (*Concettina*) - *Produzione*: E.N.I.C., 1953.

ANCHE Dino Risi è al suo secondo film, e anche nel suo caso è doveroso dare atto di un sensibile progresso. Siamo, peraltro, su un piano alquanto diverso. Tra i documentaristi giovani, provenienti dall'esercizio della critica, Risi parve, anni fa, uno dei più promettenti (*Barboni*, *Cortili*, etc.). Per questo i risultati del suo primo film a soggetto, *Vacanze col gangster* (1952), sembrarono decisamente deludenti. Certe buone intenzioni di partenza erano naufragate in un raccontino ingenuo e stinto, privo di interesse non solo per gli adulti, ma anche per i ragazzi, cui si narrava la storia di un gruppo di coetanei, esaltati dallo spirito d'avventura, i quali si prodigano per liberare dal carcere un innocente e si trovano ad avere invece liberato un autentico gangster.

Con *Il viale della speranza* Risi ha mutato registro e ha dimostrato di volersi interessare di una realtà a lui assai vicina: quella del cinema, la stessa che ha attratto, nel medesimo periodo, Antonioni. Le ambizioni di Risi si sono palesate, tuttavia, ben più modeste: nel suo film, infatti, non si trova né una tendenza all'osservazione distaccata, obiettiva, fredda, né una volontà dichiaratamente polemica. Il titolo ch'egli ha scelto è volutamente allusivo a quello di una celebre opera di Billy Wilder: *Viale del tramonto* (« Sunset Boulevard », 1950), ma il richiamo sa di espediente commerciale e dà un suono vagamente retorico, anzi che assumere un significato, appunto, polemico. In fondo, il film non ha una tesi da dimostrare, sia pure implicitamente. La conclusione cui esso conduce lo spettatore è che, di tante ragazze che alimentano la dorata illusione della gloria cinematografica, qualcuna sola riesce, come precisamente una fra le tre eroine del *Viale della speranza*. Delle altre due, una scopre di non esser tagliata per far l'attrice e, fallita la prova cui era giunta sfruttando la propria mancanza di scrupoli, si sistema passando da un amante ricco ad un altro, al fine di soddisfare la propria aspirazione al lusso; l'altra, quella d'origini piuttosto popolari, forse, che piccolo-borghesi, trae, dall'esperienza compiuta dalla contemplazione del mondo in cui è penetrata piena di esaltazione, la morale lezioncina che il natio paesello e il fidanzato provinciale sono preferibili a tante lusinghe illusorie. Una tale varietà di destini e di soluzioni è, in fondo, conforme alla varietà della vita; ma non si può dire che, con questa programmatica astensione da una "scelta", da una polemica, Risi abbia inteso fare opera di più deciso realismo. Il suo film si ferma sul piano del bozzetto, mosso con una certa disinvoltura, ma senza mai scendere in profondità, né rispetto ai personaggi né rispetto agli ambienti e alle situazioni. Affine, quanto a tema, a *La signora senza camelie* (1953), *Il viale della speranza*, con

l'intrecciarsi delle vicende di queste tre ragazze, potrebbe ricordare piuttosto certi film aneddotici ed episodici di Luciano Emmer, e piú particolarmente *La ragazze di piazza di Spagna* (1952). Ma senza raggiungerne la freschezza, l'autenticità di notazioni psicologiche e ambientali. Quello di Emmer è un realismo inventato, ma inedito e attendibile, sostenuto da una lena spesso lesta, ora delicata, ora ammiccante, ora maliziosa. Quello di Risi è un realismo piú intenzionale che effettivo, reso inoperante da una sorta di timidezza, di ossequio al luogo comune, o di incapacità di sviluppare fino in fondo qualche sporadica invenzione. Si pensi, anzi tutto, al tratteggio dei tre personaggi principali, tutti accettabili e magari gradevoli, ma a patto di subire il piú ovvio "cliché", particolarmente sensibile nel caso della "vamp", cui l'esordiente Piera Simoni offre una presenza fisica rilevante ed una disinvoltura interpretativa piuttosto di maniera. Altrettanto può valere per il piccolo mondo della pensione dove le ragazze vivono, se si eccettui la servetta ignorantella e garrula, peraltro in parte ricalcata su quella di *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica (perfino l'interprete, Maria Pia Casilio, è la stessa). Anche le notazioni ambientali riguardanti il cinema, che sono numerose, raramente appaiono rivelatrici. Nel piú fortunato dei casi valgono a strappare un sorriso, come quando, all'inizio, la nuova venuta a Cinecittà, rivolgendosi a una persona fuori campo, dice: « Ehi, militare », e poi si vede entrare in campo una comparsa paludata da romano antico; o come quando, alla fine, la padrona della pensione trova, in uno studio cinematografico, calato in una ferrea armatura medioevale, il colonnello suo pensionante, che aveva sempre ostentato, nei confronti del cinema, il piú deciso disprezzo. Gli esempi piacevoli, di interventi mordaci d'una comparsa o d'un tecnico, potrebbero moltiplicarsi, ma non si va mai oltre il gusto della battuta romanesca o dell'osservazione a fior di pelle. Ed è il caso di dire che, sul conto dei generici del cinema, diceva assai piú cose e altrimenti approfondite, in dieci minuti, il documentario di Valerio Zurlini *Il mercato delle facce* (1952). Niente a che vedere, quindi, con le osservazioni disseminate con lucido distacco da Antonioni nel pur incompiutissimo *La signora senza camelie* (per tacere della aspra densità di sguardo spiegata da Luchino Visconti in *Bellissima*, 1952). Da questa parentela con un repertorio risaputo, da una cert'aria macchiettistica non si salvano neppure le varie figure che si staccano sullo sfondo dell'ambiente cinematografico. Come il tipo di maneggione parolaio, compagno del protagonista. Il caso singolare è che fatti e figure hanno quasi sempre un preciso riscontro nella realtà. Ma, anche quando si tratti della prima volta ch'essi vengono assunti quale materia di racconto cinematografico, la loro dimensione appare mediocre, bozzettistica, frutto non di una traduzione incisiva della materia in termini fantastici, ma di una semplice facoltà di annotatore caricaturale. Questo discorso può valere per il regista straniero, per l'industriale ignaro, il quale si dedica al cinema allo scopo di guadagnarsi i favori della ragazza smaniosa, per i vari tipi che si incontrano nella sede della casa produttrice [come quel fastidioso balbuziente, di scadente stampo rivistaiolo, il quale pretende di fare l'attore; reminiscenza, forse, di uno sketch di Vittorio Caprioli, altrimenti acuto, cosí come la scena delle riprese sulla spiaggia costituisce uno stanco riecheggiamento de *Lo sceicco bianco* (1952), di Federico Fellini], e via dicendo. In altri casi, dicevo, l'intuizione iniziale non è sviluppata a dovere: il tipo di produttore affidato a Nerio Bernardi avrebbe potuto risultare insolito. Egli viene infatti fatto risultare come non avventuriero, né cialtronescamente dongiovanni; ma non riesce ad uscire da una indecisa sommarietà: il suo iniziale atteggiamento paterno verso la ragazza assume improbabili aspetti da fiaba ed è poi contraddetto da una bruschezza forse eccessiva, per finire in una nuova, bonaria e demiurgica, obiettività. La figura del ragazzo avrebbe potuto riuscire la piú interessante ed originale del film: il figlio adolescente di padre danaroso (produttore o regista o attore) è un esemplare riconoscibile e frequente, entro la fauna del nostro cinema. Senonché, individuato il personaggio, non si è trovato qui il modo, e la fantasia, per renderlo vivo e sottrarlo ad una marginale presenza timida, anche se indirettamente risolutiva (in genere quei giovinetti sono di una petulanza e strafottenza estrema; ma evidentemente quella presentata nel film è una famiglia eccezionalmente per bene). S'aggiunga che il divario d'età tra lui e Cosetta Greco (la quale, come la Bonfatti e gli altri, fa del suo meglio per adattarsi al "cliché" affidatole) risulta forse un po' troppo accentuato, sottraendo credibilità al rapporto, sia pure platonico. E ancora: il fenomeno della casa cinematografica effimera, che si dissolve nel nulla da un giorno all'altro, è ben rappresentativo dell'ambiente romano: ma anche qui l'osservazione attenta finisce con lo sfociare in una soluzione facilmente farsesca (le trattative con la ditta di impermeabili, subentrata nell'appartamento alla casa produttrice, le riprese di un filmetto pubblicitario per conto di essa).

Spero d'essermi spiegato: non è tanto un difetto di capacità d'osservazione che va attribuito a Risi e ai suoi collaboratori quanto un difetto di facoltà elaborativa, di scelta esatta della chiave in cui risolvere le singole figure ed il racconto. Si è mirato, non volendo proporsi ambizioni critiche vere e proprie, a conseguire una agile speditezza di narrazione, punteggiata di notazioni vivaci, alla Emmer, come si diceva. Ma senza una precisa consapevolezza dei limiti oltre cui si cade nel luogo comune, senza una opportuna misura nel tono. Della decorosa, ma fragile, consistenza del film potrebbe esser assunto ad emblema il commento musicale del Nascimbene, il quale insiste, a proposito e a sproposito, su un presso che unico, elementarmente orecchiabile, motivetto.

Era doveroso dimostrarsi ancora una volta severi con Dino Risi, perché dal suo talento è lecito attendersi di meglio; un meglio che è già preannunziato dalla esteriore, amabile speditezza e lindura che il suo recente film presenta, virtú che nel precedente venivano desiderate invano.

Un'inquadratura di Viale della speranza *di Dino Risi, che con questo film si è interessato ad una realtà a lui molto vicina, quella del mondo del cinema, con ambizioni però alquanto limitate.*

PROCESSO CONTRO IGNOTI

Regia: Guido Brignone - *Soggetto*: Gaetano Loffredo - *Sceneggiatura*: Gaspare Cataldo, Gaetano Loffredo, Giorgio Prosperi - *Fotografia*: Giuseppe La Torre - *Interpreti*: Gianella Carell (*Gianna Esposito*), Charles Rutheford (*Michele Esposito*), Arnoldo Foà (*Basilio*), Cesare Danova (*Avvocato Riccardi*), Carlo Lombardi (*Bonardi*), Tina Lattanzi (*Signora Bonardi*), Marcello Giorda (*Gabriele*), Ignazio Balsamo (*Feruglio*), Natale Cirino, Augusto Mastrantoni, Carletto Sposito, Cesarina Gheraldi - *Pr.*: Romana Film, 1953.

VI È CHI ha arrischiato l'affermazione che film come questo possano costituire un esempio di produzione media decorosa, quella che invano da tempo si auspica per il cinema italiano, teso verso gli opposti estremi di una rigorosa ricerca d'arte e di

(Continua in terza di copertina)

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIO PRETTI (Torino). - *Il tuo saggio su Duvivier è in lettura presso la redazione. Ti avverto però che i film da te esaminati hanno già trovato ampio esame da parte di Ugo Casiraghi prima con articoli pubblicati su* Cinema, *vecchia serie,* Bianco e nero *e altre pubblicazioni, poi ampliati e raccolti nel volume* Umanità di Stroheim *edito dalla Poligono, un libro del Casiraghi "filologo" alla vigilia di diventare critico d'impostazione marxista.*

ASPIRANTI AL MEGLIO (Firenze). - *Non avete torto quando osservate che certi critici sembrano scrivere "l'uno per l'altro": un difetto che non è raro riscontrare soprattutto fra i giovanissimi ai quali nessuno ancora ha spiegato che al di là del redattore capo, del direttore di un periodico (dai quali verrà il benestare alla pubblicazione dell'articolo) esiste anche il pubblico, il quale vuole essere informato, lettori che di un argomento, prima di accettare la discussione, vogliono conoscere "l'antefatto". Ovviamente, dovete convenire che una rivista che si dice specializzata, alcune premesse può evitarle: di conseguenza i saggi vanno accettati in chiave di "competenza", in virtù di quel sottile legame tra autore e pubblico, legame tenuto su un piano di cultura, di dati ormai accettati, di sensibilità comune. La critica dei quotidiani, dovete riconoscerlo anche voi, ha progredito moltissimo da dieci anni a questa parte: oggi, difficilmente un direttore affiderebbe la rubrica all'incompetente puro, come invece poteva avvenire prima e durante la guerra. Se difetti vi sono, adesso, vanno trovati nell'eccessiva rigidità della "prosa" di alcuni, nell'avventatezza d'altri, nel compiaciuto accondiscendere alla battutina spicciola, allo "spassoso-a-tutti-i-costi". Ma sono difetti lievi se vuoi tenere amabilmente conto che nel* 1940 *erano in pochi a conoscere il nome di John Ford fra i recensori di quotidiani italiani.*

AGLI ASPIRANTI SOGGETTISTI. - *Nell'interno della mia diligenza si sono accumulati, con i mesi, soggetti su soggetti, talvolta sotto forma di abbozzi, talaltra invece già in veste di «trattamento»: il tutto scritto da lettori appassionati, spettatori di cinema, i quali per il cinema, è naturale, intendono anche lavorare attivamente. Esaurita una parentesi di ricerche da scheatore, posso finalmente dedicarmi a questi tentativi e formulare un giudizio, richiesto si con calore dagli stessi interessati, ma al quale è bene non annettere una vera importanza, essendo la scelta del soggetto un «affare estremamente privato» del produttore e del regista. Cominciamo da Emilio Jona e Lorenzo Greggio (due nomi che, detto tra parentesi, ho già letto nell'elenco dei vincitori di un concorso; o mi sbaglio?).* Folle d'amore è il titolo del loro «*trattamento*»: *del quale dirò che è imperniato su una trama originale, non priva di trovate, suscettibile di trasformarsi sotto la guida di un buon mestierante in un film divertente. Totò, il Totò dei primi tempi (di «Animali pazzi» per intenderci) potrebbe esserne l'interprete ideale.* Non tradire! (*di Emilio Jona*) *rischia di offrire a un regista una collezione di luoghi comuni, per nulla riscattabile dal buono che l'autore ha saputo inserire. Forse sul piano disperatamente commerciale il soggetto può avere fortuna: in tal caso toccherebbe al regista scovare attori che non contribuiscano a peggiorare la situazione.* Gioco proibito (*di Almansi e Jona*): *non si son forse ispirati, gli autori, al famoso delitto dei J. 3 che ha interessato largamente l'opinione pubblica e al quale ha attinto idee Antonioni per realizzare un episodio del suo secondo film, sinora inedito? Ma vi sembra il momento, amici Jona e Almansi, di ripensare a un siffatto soggetto proprio ora che la censura rende la vita difficile a chiunque osi giovarsi della complicata vicenda dei J. 3? Comunque i personaggi, così come li hanno delineati, sono chiari e non possono non richiamare l'interesse di un regista. A una lettrice, affezionata corrispondente di* Cinema *vecchia serie, immagino fedele lettrice di questa nuova serie, una signorina (o signora?) che avrà scritto, immagino più di cento soggetti, rispondo chiedendo scusa per il ritardo, forse troppo lungo per la sua pazienza, ed elencando i giudizi secondo l'ordine dei soggetti e degli spunti che ella mi ha inviato. Preferisce essere conosciuta con lo pseudonimo «Il tempo»: e sia. Vuole un giudizio sereno e accurato: e anche in questo l'accontento, confessandole che i soggetti non sono stati letti da me soltanto. Cominciamo dunque.* La sua stella è esilino: *se lo sviluppa, se lo rimpolpa, forse potrà rivolgere un appello a un realizzatore ottimista del genere Frank Capra.* Uno della folla: *siamo a quota fumetto, ma un fumetto non deplorevole. Non vi manca uno, uno solo degli ingredienti che fanno la fortuna di certe produzioni destinate al pubblico delle terze e quarte visioni (perché non tenta allora con quelle case cinematografiche che del film-feuilleton fanno una ragione di vita?).* Concerto a Rioverde: *soggetto gracile come «La sua stella», ma al quale si potrebbe far praticare una cura «ricostituente» con opportuno dislocamento, nel corso della trama, di brani musicali (ho visto film che si reggevano su un filo ancor più debole ma che si salvavano, in corner, come si dice in gergo sportivo, con iniezioni di pezzi d'opera).* La corriera dell'amicizia: *tutto prevedibile: tutto immaginabile; una cosetta alla «Don Camillo» con scarsissime possibilità di richiamo agli occhi dei produttori (dolente, signora, dolente davvero, ma la sincerità innanzitutto, non era nei patti?).* La leggenda del lago: *una favoletta, non un soggetto cinematografico provvisto di quelle caratteristiche che dovrebbero entusiasmare un produttore; ma non è escluso che la trama debitamente sviluppata con vicende parallele possa servire.* Invenzione sensazionale: *troppo poco per un film (d'accordo che un lavoro cinematografico si può anche ricavare da una cartolina con saluti: ma qui ci vorrebbe ben altro). E' finita la sagra dei soggetti, è finita la parentesi dell'assoluta e richiesta sincerità nei confronti di chi spera. Facendo voti di non avere, con questo, aumentato il numero dei miei nemici, passo ad altre meno pericolose risposte.*

TONINO M. (Borgomanero). - *Mi chiedi il titolo di quella canzone irlandese che si sente nel film* The Secret of Convict Lake *(Il segreto del lago), suonata con l'armonica a bocca. Lascio, come al solito, l'incarico ai lettori di farsi vivi: per me il film è un ricordo non troppo recente. Posso puntare a caso: «I'll take you home, Kathleen», ma è proprio un tirare a indovinare.*

RUGGERO DELL'ORBO (Roma). - *I fotogrammi che accompagnavano, a mo' d'illustrazione l'articolo sulla censura erano già stati pubblicati, in passato, come esempi di libertà da parte dei produttori prima dell'avvento dei «freni». Non sempre una fotografia funge da commento strettamente legato al testo: tu certo mi insegni che più di un periodico si affida all'immagine come complemento di un testo e non con mere funzioni di sussidio. Ma perché tanto scandalizzarsi? Il nostro periodico è (per usare un'etichetta che pur sembrando una contraddizione in sé in realtà risulta giustificatissima) di «divulgazione specializzata». Niente roba a sensazione, come tu hai sospettato; del resto non v'è alcun bisogno di ricorrere a quel repertorio per diffondere una rivista come la nostra. Quindi ripensaci e fammi conoscere la tua opinione.*

GIOVANNA (Senza indirizzo). - *Sono lietissimo che un consiglio uscito da questa rubrica abbia impedito a te, che credevo scarsamente dotata di giudizio, di entrare nella giungla del cinema non dalla parte del sentiero ma attraverso l'intrico degli alberi. Metafora a parte, hai fatto bene a tornare sui tuoi passi, a finire il liceo e a rimandare il viaggio a Cinecittà. Auguri di cuore.*

LETTORE FIORENTINO (Firenze). - *Avevi ragione quando sospettavi nell'edizione italiana di Hets («Spasimo») alcuni tagli. Quindi non rammaricarti per il fatto che alcuni tuoi sospetti t'hanno indotto, ieri, a conclusioni arrischiate: per lo meno le tue lettere hanno servito a chiarire una situazione, fosse pure di scarsa importanza.*

ALFONSO CANE (Milano). - *Al momento in cui scrivo vedo* Because of you *annunciato al cinema Astra di Milano col titolo italiano «Il segreto di una moglie» e col sottotitolo «Perdonami se mi ami».*

ENZO GUIDI (Pisa). - *Mi dispiace di notare in un affezionato lettore quale tu ti dichiari, un atteggiamento che penso motivato soltanto dalla scarsa o nulla conoscenza di alcuni fatti. D'altra parte non è questa la sede per trattare le questioni che stanno a cuore tanto a te quanto a me; e lo spazio, se anche riuscissi a trovare le parole adatte per risolvere in pubblico una discussione privata, non sarebbe sufficiente. Mi auguro quindi che provvedano il tempo e la tua intelligenza a convincerti di quanto tu, pensando come attualmente pensi, sia lontano dalla verità.*

NICLAI OBER (Trieste). - *Per gli attori preferiamo che la posta venga a noi indirizzata: la redazione provvederà ad inoltrarla. Per i registi posso fornirti alcuni indirizzi. Giuseppe De Santis, via San Martino della Battaglia 11. Luchino Visconti, via Salaria 366. Luigi Zampa, via Monti Parioli, 44. Mario Soldati, Via G. B. De Rossi, 33. Tutti a Roma.*

D. ROSSI (Firenze). - *Indirizzo a noi: provvederemo a far pervenire la lettera all'attrice.*

PIP. (Genova). - *Le tue considerazioni sui «corsi e ricorsi», nei film più recenti, dei gags di Chaplin legati al tempo del muto, risultano di alto interesse per chi studia l'opera del grande uomo di cinema. D'accordo: quando parliamo di* Limelight, *in particolare della penultima sequenza (quella dello spettacolo, con Chapline Keaton) dobbiamo rammentarci dello Charlot violinista in* The Vagabond. *Dici bene anche là dove sostieni: «E' strano come nelle pagine dedicate all'ultima fatica di Chaplin non abbia trovato posto un'analisi di tante opere precedenti e, mentre ci si è limitati tutt'al più a dire che in Calvero c'era molto di Charlot, non si sia sentito il bisogno di ricercare dove già erano state intravviste certe situazioni e soprattutto come in esse aveva reagito Charlot; ovvero, in definitiva, un Calvero in via di maturazione; e in che modo, queste situazioni, ora riproposte, in* Limelight *risultassero più approfondite e serenamente contemplate». E ora alla tua domanda. Ricordo di aver letto un titolo, «Donna perduta», assegnato a un film di Pola Negri (che però non ho visto o che non ricordo). Non mi è mai capitato di leggere giudizi favorevoli intorno a quell'opera. Vedo che tu parli della Negri come di una grande attrice: altri preferiscono limitare il giudizio alla personalità dell'europea che un tempo faceva la spola tra la Polonia, la Germania e l'America. La trovavano «prepotente», affascinante e così via, col gergo degli agenti pubblicitari incaricati di far sopravvivere i miti minori ai mutamenti di gusto da parte del pubblico pagante. Pola Negri, se oggi qualcuno la ricorda ancora, viene associata a una passione per Rodolfo Valentino e a un amore tempestoso per Charles Chaplin. So che vive in California, campando su qualche modesta rendita, affittando un paio di case ai turisti a Santa Monica, e scrivendo un libro di memorie: i vicini dicono che s'è sentita alquanto urtata dalla impersonificazione della star decaduta, cesellata da Gloria Swanson (sua antica e irriducibile rivale) in «Viale del tramonto».*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

NINO CASDIA (Via Roma 213, Bercellona, Prov. di Messina). - *Acquista di* Cinema *vecchia serie i nn.* 10, 27, 28, 62, 64, 68, 71, 74, 98, 99. *Vende:* Bianco e nero, *anno* 1948, *dal n.* 1 *al* 7 *incluso e il n.* 10; *e tutti i fascicoli del* 1949. *Può anche fare il cambio dei numeri di* Bianco e nero *con quelli di* Cinema *vecchia serie, suelencati.*

ROBERTO VITI (Via dei Termini 9/2, Siena). - *Cede: di* Schermi *l'annata completa del* 1949; *di* Filmrivista 1947, *i nn.* 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 14; *di* Filmcritica 1952, *i nn.* 11, 15 *bis; di* Eco del cinema 1951, *il n.* 6, *e il n.* 12 *del* 1952; *di* Soggetto cinematografico *i nn.* 1, 2, 12. *Cerca:* un Filmlexikon *edito di recente* (pubblico la richiesta così come la formula il lettore Viti ma sento il dovere di avvertirlo che al Filmlexikon, uscito cinque anni fa, non hanno più apportato aggiornamenti *N.d.P.*) *e* Bianco e nero *del* 1950, *nn.* 1, 5, 6, 11.

MARIO POMA (Alassio, Prov. Savona). - *Cede la collezione di* Cinema, *nuova serie, rilegata per semestri, dal n.* 1 *all'89. In ottimo stato. E cede inoltre il volume* L'arte del film *di Aristarco.*

VALERO MONTOMOLI (Ribolla, prov. Grosseto). - *Cede: di* Filmrivista *le annate complete* 1946, 1947; *di* Intermezzo, *l'annata completa* 1951 *e dal n.* 1 *al n.* 12 *del* 1952; *di* Film d'oggi *dal n.* 14 *al n.* 52 *del* 1951 *e dal n.* 1 *al n.* 11 *del* 1952; *i nn.* 3, 4, 5, 6 *di* Rassegna del film; *i nn.* 3, 6, 7, *di* Filmcritica; *il n.* 6 *del* 1949 *di* Bianco e nero. *Il tutto in ottime condizioni.*

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

(Continuazione dalla pag. 180)

intuizione originaria e conclude con una originale visione del processo creativo visto come una piramide al vertice della quale è l'intuizione originaria o ideale e lo sviluppo della quale è tutto in un progredire di intuizioni verso la realtà (costituita dalla base). Da tale concezione egli trae motivo per una prima confutazione della teoria degli elementi differenzianti nei riguardi del linguaggio del film muto.

Come si è detto lo schema strutturale chiaro e convincente nei confronti della immagine è mantenuto dall'A. anche nell'esame del suono e del colore. Il microfono è dapprima visto come strumento per la pura riproduzione della realtà intesa come suono; successivamente la riproduzione fisica del suono è considerata il mezzo per una evoluzione del linguaggio filmico nel complesso esame dei rapporti immagine-suono. E nei confronti di tali rapporti, che è configurato nei termini strutturali già esaminati, l'A. perviene ad interessanti significativi approfondimenti: in un primo momento esaminandoli sotto un profilo meramente psicologico e in seguito approfondendone l'essenza della funzione che assumono nel linguaggio filmico. Tale studio investe ovviamente il problema dell'asincronismo, nei confronti del quale la già nota distinzione dell'aspetto tecnico ed ideologico, è riesplorata dal May con nuovo rigore teorico e inquadrata con coerenza in uno schema più vasto che apre la via all'esame, puntuale e penetrante, degli elementi del montaggio audio-visivo. E la coerente conclusione è la seconda eliminazione degli elementi differenzianti nel linguaggio del film sonoro.

Lo studio del colore ha come premessa un esame analitico e preciso e degli elementi psicofisici della percezione del colore e degli elementi tecnici che sono alla base della sua introduzione nel linguaggio filmico. Partendo dalla esatta confutazione di un malinteso naturalismo come finalità dell'impiego del colore nel film, l'A. distingue acutamente il film colorato, in cui la disposizione del colore è casuale ed anonima, dal film a colori, in cui l'elemento cromatico assume intenzione espressiva. Esamina quindi la discriminazione cromatica nella inquadratura e la continuità cromatica nel montaggio la cui forma dialettica è delineata in un'acuta trasposizione della legge di Linke. Naturalmente anche la scelta dei colori nell'inquadratura è esaminata dapprima come base di reazioni emozionanti nascenti da elementi psicologici; tali reazioni emozionali vengono esaminate dall'A. anche in rapporto ad elementi psicologici extra sensoriali nascenti dai rapporti audio cromatici degli elementi dell'inquadratura. Anche il montaggio è studiato nella sua evoluzione linguistica in rapporto alla possibilità espressiva del colore e particolarmente importante è la costante attenzione che l'A. rivolge all'elemento dinamico del linguaggio filmico confutando ogni esteriore accostamento tra il cinema e la pittura. La conclusione di May anche nei confronti del colore quale elemento del linguaggio filmico è quindi analoga a quelle precedenti riguardanti l'immagine e il suono: non esistono sul piano dell'arte gli elementi differenzianti e gli specifici del linguaggio filmico, la grammatica e il lessico sono strumenti per suscitare talune reazioni psicologiche che per essere estetiche debbono salire nella sfera del mondo trascendente a cui fa riferimento l'arte.

Tale conclusione, di indubbia importanza, segna, come abbiamo detto, un giusto limite all'importanza da attribuire alla psicologia nei problemi dell'arte, e sottolinea al tempo stesso l'istanza intima dell'A. di investire il fatto artistico nella sua concreta e segreta realtà. E se anche avremmo preferito un ancor più deciso rovesciamento di talune posizioni dell'estetica idealista, come quella dell'intuizione, di cui l'A. sembra avvertire per primo i limiti, pure la sua opera resta una testimonianza di estremo interesse della sua intensa attività di studio e della sua acuta intelligenza nel risolvere taluni fondamentali problemi del linguaggio filmico sul piano dell'arte.

NINO GHELLI

(Continuazione dalla seconda di copertina)

ni possono essere compiute al fine di procurare alla associazione i mezzi per l'attuazione dei programmi che rientrano negli scopi sociali».

Ciò significa che fino al Congresso di Livorno (in cui fu adottato il cosiddetto «Statutotipo» che prescrive la «acommercialità» dei Circoli), la F.I.C.C. permetteva ai Circoli di compiere «operazioni commerciali, industriali, finanziarie», sia pure nell'interesse del Circolo. Del resto sembra che lo Statuto incriminato sia ancora in vigore presso qualche circolo se, recentemente, abbiamo avuto la sorpresa di vedercelo presentare da un circolo che, scissosi dalla F.I.C.C. aveva chiesto (naturalmente senza ottenerla) l'ammissione all'U.I.C.C. Evidentemente quel circolo aveva conservato, in seno alla F.I.C.C. il vecchio statuto anche dopo Livorno e la introduzione dello stauto-tipo. La rettifica della F.I.C.C. appare quindi del tutto stonata e speciosa.

* * *

Recentemente si sono verificati nell'attività di alcuni circoli dell'U.I.C.C. degli incresciosi incidenti dovuti all'intervento delle autorità di Pubblica Sicurezza. Il 15 marzo fu proibito al Centro Universitario Cinematografico di Padova la proiezione del film *Dies irae*. Il 31 marzo fu vietato *Tabù* al Circolo di Viareggio. Contro tali inesplicabili episodi, l'U.I.C.C. ha inoltrato un documentato esposto alla Presidenza del Consiglio, direzione Generale dello Spettacolo, rivendicando la libertà di proiezione dei suoi circoli (che sono tutti circoli liberi, culturali, apolitici) e chiedendo che venga introdotta una regolamentazione atta ad evitare il ripetersi di incidenti del genere.

* * *

Il Consiglio Direttivo ha nominato a capo dell'Ufficio Stampa il dr. Emidio Saladini, segretario del Film-club Roma.

* * *

L'U.I.C.C. ha acquistato una copia del film *Le chien andalou* di L. Bunuel e S. Dali che sarà quanto prima distribuito ai Circoli.

* * *

ROMA. - Si è inaugurato il 12 aprile al Cinema Quirinetta, l'attività del «Film Club Roma» con la proiezione di *La tragedia della miniera* di G. W. Pabst e di *Le Ballet mecanique* di F. Leger. Il regista Pabst, presente in sala, è stato lungamente applaudito. Pabst, ringraziando, ha voluto sottolineare il significato ancora attuale di *La tragedia della miniera* ed ha auspicato una non lontana realizzazione dello spirito di fratellanza fra i popoli in un'Europa unita.

Il programma del primo ciclo di sei proiezioni del «Film Club Roma», comprende: *Tragedia della miniera, Atlantide, Don Chisciotte, Mademoiselle Docteur* di Pabst; *Le chien andalou* di Bunuel e Dali; *Maria leggenda ungherese* di P. Fejos; *Pensione Mimosa* di J. Feyder.

Soci fondatori del Circolo sono: Vittorio Calvino, Guido Cincotti, Ermanno Contini, Fabrizio Dentice, Anna Maria Dondi, Nino Ghelli, Tito Guerrini, Vinicio Marinucci, Domenico Meccoli, Fausto Montesanti, Giorgio Prosperi, Roberto Rossellini, Emidio Saladini, Franco Venturini, Mario Verdone, Carl Vincent, Ugo Zatterin. A Presidente del Film Club Roma è stato eletto Roberto Rossellini, a segretario Emidio Saladini.

Il 16 aprile il «Film Club Roma» ha organizzato un dibattito presieduto dal prof. Nino Ghelli, sul tema: «L'estetica del cinema nel quadro del pensiero contemporaneo». Hanno preso la parola il prof. Castelli Gattinara, il prof. Galvano Della Volpe, il dottor Luigi Chiarini, Padre Morlion, il regista Lizzani e Padre Gemellaro. Dato l'enorme interesse suscitato dalle discussioni, il tema sarà svolto più ampiamente nei successivi dibattiti.

REGGIO CALABRIA. - La sezione cinematografica dell'«Associazione Amici dell'arte», (sorta a Reggio Calabria dopo lo scioglimento del circolo «Sequenze») diretta dal dottor Saverio Valentino e aderente all'U.I.C.C., ha organizzato un importante Festival retrospettivo nel quadro delle manifestazioni della VI Fiera internazionale delle attività agrumarie. In undici serate di proiezione, il circolo ha presentato nell'ordine, le seguenti opere: *Spione, Kid Auto Races at Venice, I Nibelunghi, Il canto del prigioniero* di May, *Caught in the Rain* di Chaplin, *La via delle anime perdute* di Czinner, *Lowe Honor and Behave* di Sennett, *La strada della paura, Il commesso, Il pattinatore* tutti di Chaplin, *The Pullman Bride* di Sennett, *Marinaio per forza* di Lloyd, *Varieté* di Dupont, *Le club des trois* di Browning, *Cadet Russelle, Christmas Carols, Poulet grise, Il poliziotto* con Laurel, *La cura, Vita da cani, Piazza S. Marco, La rivolta dei giocattoli* di Trnka, *Idèc* di Maserel, *Il flauto magico* di Grimault e Leenhardt, *Van Gogh, Rodin, Les charmes de l'existence, La rose et la Reseda, Les Chasses de Neptune, Zanzabelle a Paris, Le voleur de paratonneres, Goemons.*

MILANO. - *Tragedia della miniera, Lampi sul Messico, Roma città libera.* Il circolo cura la preparazione di buone schede con note critiche antologiche.

(Continuazione dalla pag. 183)

una avventurosa indulgenza speculativa. Mi sembra trattarsi di una affermazione ottimisticamente imprudente. In fondo, questo film di Guido Brignone presenta troppe ambizioncelle, più o meno dichiarate, perché si possano passare sotto silenzio le sue non lievi insufficienze. Esso racconta la storia di un delitto e del processo contro un innocente, che, in seguito a certe sue leggerezze e paure, si trova accusato di crimini non commessi e in procinto di venir condannato all'ergastolo. Il deciso intervento del suo difensore d'ufficio lo salva in extremis. Lungo il corso della narrazione sono individuabili diversi timidi tentativi: di impostare i termini di una misera condizione umana, quella dei due coniugi protagonisti, ambedue costretti a lavorare, al fine di cavare un magro pane per sé e per la creatura che hanno messa al mondo; di avviare una ricostruzione documentaristica (sul genere de *La città nuda* - « The Naked City », 1948, di Jules Dassin) dei metodi seguiti dalla polizia e dalla magistratura; di promuovere una polemica, in favore della riforma della procedura penale, con l'inserimento dell'avvocato difensore nel meccanismo dell'istruttoria; e infine di suggerire la responsabilità della società, nei confronti di quei due sposi, vittime della miseria, delle sopraffazioni e degli errori altrui (prima che dei propri), e brancolanti, anche dopo l'assoluzione del marito, verso un avvenire incerto ed angustiante. Il fatto è che, di tante intenzioni, non una va a segno, tale è la convenzionalità o l'insufficienza o la genericità con cui si è cercato di tradurle in un racconto. Rimane, al di là di questo più intimo tessuto, ambiziosamente intenzionale, il tessuto esteriore della narrazione, dal meccanismo poliziesco, qua e là più serrato ed ingegnoso d'altri, ma spesso sbrigativo e lacunoso in passaggi anche essenziali (difficilmente comprensibile, per esempio, risulta il modo attraverso cui la polizia giunge a mettere le mani sul protagonista). S'aggiunga l'infelice veste formale del film, che la squallida fotografia del Torre avvolge in un perpetuo limbo caliginoso e indistinto; la casuale ambientazione a Genova, al di fuori d'ogni consapevolezza ambientale; la modestia di una interpretazione, che nei casi migliori e più frequenti attinge un semplice livello di pulizia; l'ingenuità di un commento musicale (Carabella), teso allo sterile inseguimento dell'insistente "leit-motiv" de *Il terzo uomo* (« The Third Man », 1949, di Carol Reed). E si arriverà alla conclusione che sarebbe desiderabile la nostra produzione media si impiantasse su presupposti magari meno ambiziosi, ma più solidi.

GIULIO CESARE CASTELLO

Edward Robinson, Lana Turner e Lex Barker al Festival di Cannes.