THE METERS

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2º

CENTO 116

NUOVA SERIE - 31 AGOSTO 1953

INTERVISTE SPICCIOLE

IL MARCHESE Nicolò Theodoli è alla testa di due società: la I.C.S., per la produzione, la "Diana Cinematografica", per la distribuzione. Essendo membro della Unione Nazionale Produttori egli è venuto a Venezia quale delegato di questa associazione per partecipare alla firma dell'accordo di co-produzione con la Spagna ed al rinnovo di quello con la Francia.

Per questo abbiamo ritenuto opportuno chiedergli schiarimenti sulla portata di que-

ste nuove convenzioni.

La modifica principale al vecchio accordo con la Francia consiste, da un punto di vista industriale in una serie di misure cautelative atte ad assicurare la massima serietà delle due parti in ogni combinazione. Fino a qualche tempo fa infatti era stato possibile che qualche produttore imbastisse una co-produzione (che come è noto preve-de solo il caso di due film gemellari, l'uno girato in Francia e l'altro in Italia), per poi realizzarne solo uno, cedendo magari l'altro ad una società diversa. Si trattava, evidentemente, di una manovra speculativa resa possibile dal fatto che il termine per la realizzazione del secondo film poteva arrivare a ben nove mesi dopo l'uscita del primo. Ora questo termine è stato ridotto a quattro mesi e, per di più, il produttore che voglia ottenere dagli organi statali il riconoscimento del suo accordo di co-produzione è impegnato a presentare il piano di lavorazione ed il preventivo di massima di entrambi i film impegnandosi formalmente. È noto che senza il riconoscimento ufficiale dei due organi di governo interessati, l'accordo non può avere luogo ed i film eventualmente realizzati non possono beneficiare delle provvidenze in materia.

Non sarà più inoltre possibile la realizzazione di co-produzioni con registi improvvisati e nessuna coppia di film potrà essere realizzata da due registi dello stesso paese.

E v'è di più. Accogliendo la tesi di Rene Clair e di Vittorio De Sica, i quali si erano giustamente preoccupati che le co-produzioni snaturassero il carattere nazionale dei film e quindi, in molti casi, parte della loro consistenza artistica, la nuova convenzione prevede la co-produzione di film nei quali una delle due parti sia rappresentata aalla sola quantità di capitale. Fino ad oggi invece era obbligatorio l'immissione nel cast tecnico ed artistico di una certa percentuale di personale di uno dei due paesi.

Il marchese Theodoli si è quindi dichiarato soddisfatto dei risultati raggiunti. L'accordo con la Spagna inoltre, stipulato sul
modello di quello italo-francese, salvo alcuni particolari che lo rendono ancora più
elastico, apre alla nostra industria nuovi
orizzonti con l'ampliare i mercati di sfruttamento. È logico infatti che, anche al di
fuori del film realizzato in co-produzione,
il fatto che si crei un nuovo pubblico per
gli attori, i registi, i soggettisti italiani,
favorirà anche la distribuzione normale in
Spagna delle nostre opere più meritevoli.

Marcel Carné, giunto a Venezia per assistere alla prima del suo film Teresa Raquin, ha risposto gentilmente alle varie domande che gli sono state fatte. Le sue dichiarazioni sul realismo ci sembrano particolarmente interessanti e rivelatrici di una mentalità e di un gusto.

Secondo Carné esiste una profonda differenza fra il realismo del cinema francese e quello del cinema italiano. Il primo è più composito, più letterariamente elaborato, il secondo invece, più immediato, si basa soprattutto su una riproduzione fotografica della realtà.

« E questo è logico d'altronde », spiega Marcel Carné, « la vostra realtà fotografica è molto piú tipica, molto piú rappresentativa di quella francese. Un regista italiano può portare la macchina da presa in una qualunque strada, sicuro che, senza artifici né aggiungere nulla, potrà ritrarre un autentico carattere ».

D'altronde ammette di aver subito dalla scuola italiana alcune influenze. Ad esempio ora gira anche lui gli esterni dal vero.

Carné si dilunga a spiegare la sua tecnica. In linea di massima è contrario all'uso degli attori non professionisti, soprattutto perché non ammette il doppiaggio.

« È un problema grave principalmente per quello che riguarda le co-produzioni, questo del doppiaggio », dice il regista.

Aggiunge poi di essersi trovato bene con Raf Vallone, dato che il personaggio da lui interpretato era appunto quello di un italiano. Autentiche difficoltà sta invece trovando adesso: deve girare per una co-produzione un film ambientato a Parigi. Ora le situazioni presuppongono assolutamente interpreti francesi e tuttavia la parte italiana insiste per l'inserimento nel film di una nostra attrice.

I problemi della co-produzione, secondo Carné, sono soprattutto questi. Non è possibile snazionalizzare un film, non è possibile modificare il metodo di lavoro di un regista.

A questo punto domandiamo a Carné notizie della sua collaborazione con Jacques Prévert. Questa collaborazione aveva dato nel passato frutti notevoli, da qualche anno tuttavia si è interrotta. Perché?

"Intendiamoci", precisa il regista, "non è che io abbia particolari motivi di disaccordo con Prévert. Tuttavia non mi sembra che negli ultimi tempi io abbia diretto storie adatte al suo temperamento: con questo non escludo affatto di poter tornare, nel futuro, a lavorare con Jacques".

Quindi Marcel Carné ci parla dei suoi metodi di lavoro con gli attori. Per Teresa Raquin, ha voluto sperimentarne uno nuovo, di cui è soddisfattissimo: quello delle prove di recitazione, precedenti alle riprese.

"Abbiamo provato dieci giorni prima di cominciare a girare. E questo ha pontato un notevole snellimento alla velocità delle riprese. In principio ero un po' scettico sugli effettivi vantaggi di questo sistema che è largamente in uso ad Hollywood, ma devo riconoscere di essermi trovato bene. Del resto », conclude, « non sono i problemi tecnici e di ripresa quelli che contano. L'importante è avere fra le mani un buon soggetto che permetta di costruire un film su di un solido contenuto ».

Joseph Burstyn, definito dagli amici "the little Joe", è uno dei maggiori responsabili dell'affermazione mondiale del cinema italiano. Fu proprio lui infatti che ebbe il coraggio di distribuire per primo negli Stati Uniti, Roma città aperta, Paisà, Vivere in pace e, in seguito, Ladri di biciclette, Il Miracolo, Miracolo a Milano.

Burstyn presentò inoltre quattro anni fa a Venezia quel The Quiet One cui solo certi sotterranei movimenti impedirono di conquistare il "Leone di S. Marco" e che merilò comunque uno dei tre premi internazionali.

Quest'anno ha portato al Festival Little Fugitive, uno dei pochi film veramente degni di una Mostra d'arte e del quale critica e pubblico si son trovati d'accordo a decretare il successo.

"Quando Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin (i tre registi) si rivolsero a me », ci racconta Burstyn, "'Little Fugitive'' era già terminato, ma nessun distributore lo voleva prendere in seria considerazione. Questo succedeva circa cinque settimane prima dell'inizio del Festival. Fu allora che visionai il film e, dopo la proiezione, inviai subito la copia a Venezia con la condizione che non fosse destinato al Festival dei Ragazzi, né considerato come un lungo documentario. La proiezione alla Mostra deve quindi esere considerata come la prima mondiale di "Little Fugitive" ».

"Little Joe" ci narra quindi la storia di Little Fugitive. I suoi tre registi sono tre giornalisti i quali, vivamente impressionati da certe esperienze del neo realismo italiano e, soprattutto, da certi principi sul realismo dei quali Zavattini è il principale divulgatore, decisero di mettere in pratica le enunciazioni teoriche da loro accettate girando un film nel quale, attraverso la tenue storia di un ragazzino fuggito da casa, si rivelassero, insieme alle reazioni ed alle esperienze del piccolo, alcuni aspetti dell' "America amara".

Nacque cost Little Fugitive che, iniziato con 5.000 dollari sborsati direttamente dai tre, venne quindi portato a termine grazie ad una sottoscrizione per la quale si quotarono un gruppo di giornalisti di New-York, colleghi dei registi. Da rilevare che il film è costato circa 100.000 dollari. Con quella cifra irrisoria un gruppo di giornalisti ha osato sfidare i bigs della produzione statunitense.

Del piccolo Richie Andrusco, mirabile protagonista di Little Fugitive, Burstyn ci dice che fu trovato a Coney Island, dove è assai conosciuto per il suo sbalorditivo appetito. Particolare questo che Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin, hanno poi saputo abilmente sfruttare nel film.

Joseph Burstyn non crede nelle grosse produzioni. Secondo lui il cinema vive solo in virti di opere eccezionali — da un punto di vista di cinema d'arte s'intende — che sono le sole ad assicurarne lo sviluppo.

"Guardate cosa è successo con il neorealismo", spiega, "all'inizio nessuno ci credeva. Pareva una pazzia, per uso esclusivo di giovani teoricizzanti. Però quella pazzia ha creato un clima, una moda che poi la grossa industria ha pensato bene di seguire, traendone notevoli guadagni, se non buoni risultati da un punto di vista artistico".

PIERO VIVARELLI

CIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume IX FASCICOLO 116

Anno VI - 31 Agosto 1953

Questo numero contiene:

* Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. PRISONE *

La Diligenza

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Montgomery Clift e Donna Reed in "From Here to Eternity"



Rascel regista studia un'inquadratura del suo nuovo film La prospettiva.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

.. dei seguenti film: Villa Borghese (Astoria Film), regista Gianni Franciolini, operatore Mario Bava, interpreti Eduardo De Filippo, Vittorio De Sica, Anna Maria Ferrero, Mi-cheline Presle, François Périer, Fran-ca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioti, Leda Gloria, Guglielmo In-glese, Dino Curcio, Margherita Antuori, Enzo Turco (gli episodi di cui si compone il film sono ispirati ad alcuni racconti di Bassani, Flajano, Moravia e Patti); Giuseppe Verdi (Malenotti; in Ferraniacolor), regista Raffaele Matarazzo, operatore Tino Santoni, interpreti Pierre Cressoy. Gaby André, Anna Maria Ferrero, Tito Gobbi, Irene Genna, Sandro Ruffini, Camillo Pilotto, Laura Gore, Enzo Biliotti, Enrico Glori, Loris Gizzi; Cavalleria rusticana (Excelsa Film; in Ferraniacolor e col sistema tridimensionale « Poldelvision »), re-gista Carmine Gallone, operatore Al-do Tonti, interpreti May Britt (« Santuzza »), Ettore Manni (« Turiddu "), Kerima (" Lola ") e Anthony Quinn (" Compar Alfio "), con la partecipazione delle voci di Tito Gob-bi e del covo del T e del coro del Teatro dell'Opera di Roma (il film sarà una riduzione della novella di Verga, e l'opera di Mascagni verrà usata solo in parte.



(Sopra) Lattuada mentre da istruzioni a Martine Carol per una scena del suo nuovo film La spiaggia. (In basso) Juliette Greco — la ragazza in nere — $_{\rm F}$ Ircnue Sanson — nella carrozzella — in Labbra proibite

commento musicale); Siamo come tutti milanesi (Royality Film), regista Mario Landi, operatore Sergio Pesce, interpreti Carlo Campanini, Liliana Bonfatti, Anna Carena, Gianni Glori, con la partecipazione di Walter Chiari, Tino Scotti, Ugo Tognazzi, Riccardo Billi, Mario Riva, Carlo Croccolo ed altri attori di riusta; Mizar (Filmcostellazione, in Ferraniacolor), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellero, interpreti Paolo Stoppa, Marilyn Buferd, Franco Silva, Gino Cervi, Charles Fawcett (il film, che viene realizzato in gran parte in esterni a Gaeta, Formia, La Spezia e Istan-bul, narrerà le imprese di alcum sommozzatori italiani durante l'ultima guerra); Gli orizzonti del sole (Phoemx; in Ferramacolor), regista Giovanni Paolucci, operatore Antonio Schiavinotto (si tratta di un fiim didattico a soggetto, che attraverso la storia di un ragazzo intende illustrare la vita degli insetti, dei fiori e dei cristalli: alcuni esterni del film sono già stati realizzati in Germania).

Jean Negulesco...

...sta girando a Roma il primo film realizzato in Europa in "Cinemascope" dalla 20th Century-Fox, da tempo annunciato col titolo del romanzo di John Secondari cui è ispirato il soggetto: "Coins in the Fountain", nei quale sono narrate le vicende di tre ragazze americane che si innamorano durante il loro soggiorno a Roma, Il film, che sarà anche in Technicolor, è interpretato da Dorothy McGuire, Jean Peters, Maggie McNamara, Clifton Webb, Louis Jourdan e Rossano Brazzi, e si intitolerà We Believe in Love.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Giulietta e Romeo (in Technicolor; Universalcine-Rank Film) di Renato Castellani; Ulisse (in Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini; Cato sello napoletano (in Eastmancolor Lux Film) di Ettore Giamini; Le avventure di Guglielmo Tell (in Eastmancolor e in Cinemascope; P.A.I-Junior Film) di Jack Cardiff e Giorgio Pàstina; Tempi nostri (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film) di Alessandro Blasetti; Capitan Fantasma (in Ferraniacolor; Athena Cinematografica) di Primo Zeglio; I misteri della Jun-

gla Nera e La vendetta dei Thugs di Gian Paolo Cailegari e Il tesoro del Bengala di Gianni Vernuccio fi tre film salgariani in Ferraniacolor prodotti contemporaneamente da Giorgio Venturini); Se vincessi cen to milioni (Film Inter) di Carlo Campogalliani; Passione (Febisan Filmi di Max Calandri; Cronache di poveri amanti (C.S.P.C.) di Carlo Lizzani; Finalmente libero (Glomer Film) di Amendola e Maccari; Ti ho sempre amato (Rizzoli-Royai) di Mario Costa; Soli per le strade (S.T.N.) di Silvio Siano; La passeggiata (ex La prospettiva; in Ferraniacolor:

Filmcostellazione) di Renato Rascel Maddalena (in Technicolor; Titanus) di Augusto Genina; Vestire gli ignudi (C.I.G.F.) di Marcello Pagliero Cinema d'altri tempi (in Ferraniacolor; Jolly-Cormoran) di Steno; L'in cantevole nemica (ex Nini Pampan. Orso-Lambor) di Claudio Gora; Teodora, imperatrice di Bisanzio (in Eastmancolor; Lux Film) di Riccardo Freda; Violenza sul lago (Zeus-Torr Film) di Leonardo Cortese; La spiaggia (in Ferraniacolor; Titanus) di Alberto Lattuada; Canzone appassionata (Athena Cin.-E.N.I.C.) di Giorgio Simonelli.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La stella dell'India (in Technicolor; Titanus-Stross; la cui lavorazione in interni prosegue in Gran Bretagna) di Arthur Lubin; Siamo donne (ultima





Gianni Franciolini dirige Anna Maria Ferrero in una scena di Villa Borghese, film ispirato a racconti di Bassani, Flajano, Moravia e Patti.

episodio; Titanus) di Alfredo Guarini (gii altri quattro episodi sono stati diretti, come è noto, da Ros-sellini, Visconti, Zampa e Francio-lini); Ivan, il figlio del Diavolo Bianco (in Ferramacolor; Manenti) di Guido Brignone; ...e Napoli canta (Ferrigno) di Armando Grottini; La domenica della buona gente (Trion-(alcine) di Anton Giulio Majano; Frine, cortigiana d'Oriente (P.A.M.) di Mario Bonnard; Opinione pubblica (Villani-Carretta-Sirius-Roitfeld) di Maurizio Corgnati, con la supervisione di Alessandrini; In amore si pecca in due (Romana Film) di Vittorio Cottafavi; Donne proibite (Amato) di Giuseppe Amato; Pane, amore e fantasia (Titanus) di Luigi Comencini; La pattuglia dell'Amba-Alagi (Diva Film) di Flavio Calzavara; Mamma perdonami (S.V. Prod. Cinem.) di Giuseppe Vari.

Dal 3 al 12 ottobre...

...si svolgerà a Roma, all'EA 53, un Festival Internazionale di Cinemato-grafia, nella sede del Palazzo del Cinema. Al Festival, che sarà intera-mente dedicato ai film che si ispirano alla natura, parteciperanno va-rie nazioni, fra cui hanno finora dato la loro adesione: l'Argentina (con La aguas bajan turbias e quattro documentari), l'Austria (con un gruppo di sei documentari), il Brasile (con quattro documentari), il Canadà (con nove documentari), la Danimarca (con sei documentari), la Finlandia (con un documentario), la Francia (con Farrebique, Goupi mains rouges e un ingente gruppo di documentari), la Germania (con Portugal unbekanntes Land am Meer e otto documentari), il Giappone (con Mura Hachibu, Hakone-Fu-un-roku, Shichinin no Samurai, Yamabiko



(Sopra) Rascel con Attanasio, cavallo vanesio, nel film omonimo (Sotto) Una scena dell'episodio diretto da Lizzani nel film L'amore in città.



Gakko e sette documentari), l'India (con sei documentari), l'Inghilterra (con quattro documentari), l'Inghilterra (con quattro documentari), l'Irlanda (con un documentario), l'Italia (con Riso amaro, Il mulino del Po, Magia verde, e un folto gruppo di documentari delle maggiori case ed Enti di importanza nazionale), il Messico (con tre documentari), la Norvegia (con otto documentari), il Panama, gli Stati Uniti d'America (con La quercia dei giganti, La valle dei monsoni, I corsari della terra, i più recenti della serie « La terra questa sconosciuta », e un paio di documentari dell'USIS), il Sud Africa (con due documentari), la Svezia (con sette documentari), la Svezia (con quindici documentari), e fuori concorso il Governo Australiano e la F.A.O. (con vari documentari).

Vari concorsi...

...sono stati banditi dal Settore Cinematografico dell'EA 53: un Concorso Bozzetti, per un manifesto da utilizzarsi dall'Unitalia Film per le «Settimane del cinema italiano nel mondo » e per cartelloni pubblicitari cinematografici ispirati a film di prossima distribuzione (scadenza 1º ottobre 1953); un Concorso per Servizi Stampa (primo premio: L. 400.000), uno per Servizi di Cinegiornale (primo premio: L. 300.000), ed uno per Servizi di Radiocronaca (primo premio: L. 150.000). Il materiale relativo ai concorsi medesimi e le richieste di informazioni o di copie dei vari bandi di concorso, vanno indirizzate al Settore Cinematografico dell'EA 53, E.U.R., Palazzo del Cinema, Roma,

Adriana Benetti...

...la non dimenticata attrice scoperta da De Sica in Teresa Venerdi. è tornata recentemente in Italia (l'ultima sua apparizione in un film italiano è, se ben ricordiamo, quella de Gli ultimi giorni di Pompei di L'Herbier). Dopo aver preso parte ad un film per il quale è già in trattative con una casa di produzione, la Benetti dovrà tornare in Argentina (dove vive ormai abitualmente col marito Enzo Selvaggi) per interpretare, accanto ad Arturo De Cordova, il film Boda de cristal. Ella ha già interpretato in Argentina Donde caminan los pantanos di Persiani e Las aguas bajan turbas (Inferno verde) di Ugo del Carril.

Elio Vittorini...

... prende parte, in qualità di attore, al film di Castellani ancora in lavorazione Giulietta e Romeo: egli vi interpreta il ruolo del Principe di Verona, con lo pseudonimo di Giovanni Rota.

« La via del Sud »...

...è il titolo di un film composto di materiale di repertorio, che intende rievocare le imprese degli italiani in Africa nel periodo fra il 1910 e il 1948. La regia del fiim, prodotto dalla E. C. & E. C. e distribuito dall'E.N.I.C., è di Enrico Cappellini; mentre Luigi Barzini; jr. e Cesare Giulio Viola sono gli autori del commento parlato.

Fra i nuovi titoli...

...depositati recentemente dai produttori presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A., si possono notare i seguenti: Isabella la Cattolica e Marion Delorme della Astoria Film, Il gabbiano e Siamo uomini della Italia Produzione-Film, Pietà per chi cade e Ti ho sempre amato della Royal Film. Accanto a questi che tutto sommato — paiono annunciare intenzioni di ordinaria amministrazione, fanno un curioso spicco un civettuolo Souvenir de Naples della Sud Film e un preoccupante Sadismo della Ponti-De Laurentiis.

La Seconda Rassegna...

...Internazionale di Cinematografia Alpina « Città di Trento » avrà luogo dal 27 settembre al 4 ottobre. Fra i film di produzione italiana che parteciperanno alla manifestazione sono: tre film di Louis Trenker, Scuola di roccia (Ferraniacolor), Arditi dei ghiacci (Ferraniacolor), Monti, castelli evigne dell'Alto Adige (Agfacolor), prodotti dalla Este Film; e tre della Dolomiti Film; Cordata sul Monte Bianco, Sinfonia in bianco e Rifugi Alpini (Ferraniacolor).

« Cabiria »...

...sarà dunque realizzata nuovamente ad opera della Lux Film, che intende farne — come si sa — un film a colon. La notizia viene riconfermata dalla recente sentenza del Tribunale di Roma che ha riconosciuto alla Lux la priorità della riduzione cinematografica dell'opera firmata da Gabriele D'Annunzio. Ricorreranno in appello il produttore Renato Seccia e la Fondazione all Vittoriale degli Italiani », che secondo la sentenza, non avrebbe potuto cedere al produttore i diritti di sfruttamento dell'opera.

FRANCIA

« L'ange du ring »...

...sarà il titolo del prossimo film di Marcel Carné, che narrerà la storia di un giovane pugilatore. Per il ruolo del protagonista è stato prescelto il biondo ed aitante Roland Lesaffre, già apparso in un altro film di Carné, Juliette ou la clef des songes; e accanto a lui sarà un attempato Jean Gabin nel ruolo del «manager», ed una tentacolare Arletty.

Il 75 per cento...

...della produzione, corrispondente a una dozzina di produttori, sarà rappresentato in un nuovo raggruppamento di produttori in via di costituzione: esso si chiamerà « Camera Sindacale dei Produttori Francesi».

La nuova legge...

... per gli aiuti all'industria cinematografica nazionale, è stata appro-vata dal Consiglio della Repubblica, dopo alcune lievi modifiche al testo già adottato dall'Assemblea Nazionale. Il Ministro dell'Industria Louvel ha detto fra l'altro che « i successi riportati dal cinema francese nelle competizioni internazionali, non possono che confermare il Governo nella sua volontà di sostenerlo». La nuova legge andrà in vigore col 1º gennaio del 1954: la legge precedente è stata prorogata fino al termine dell'anno in corso. La prima opposizione è stata quella del Ministro delle Finanze e degli Affari economici circa l'aumento di prezzo dei biglietti previsto appunto dalla legge nella seguente misura: 5 franchi per i biglietti inferiori a 100 franchi, 10 per quelli da 100 a 149 franchi, e 5 franchi ogni 50 per i biglietti pari o superiori a 150 franchi. Secondo il Ministro occorre provvedere affin-ché tale tassa addizionale non provochi un aumento generale del costo

GRAN BRETAGNA

Un documentario per l'UNESCO...

...è stato realizzato da Paul Rotha e Basil Wright: esso tratta delle riforme economiche e sociali in Messico e in Tailandia.

E' terminata la lavorazione...

...del film di René Clément M. Ripois et la Némésis che Paul Graetz ha prodotto in compartecipazione franco-britannica: il felice andamento di tale produzione ha disposto favorevolmente gli ambienti interessati ad una intensificazione degli accordi di co-produzione fra l'Inghilterra e la Francia. Concreti accordi in mento sono anzi stati presi recentemente fra gli organi direttivi della cinematografia britannica e il Direttore Generaie del Centro Nazionale della cinematografia francese.

« Three Cases of Murder »...

...è il titolo di un film che si comporrà di tre episodi legati da una certa analogia di contenuto. Uno di essi, la cui preparazione è ormai a buon punto, sarà tratto da un racconto di Somerset Maugham basato sulla lotta fra due grandi oratori, un pari irlandese e un membro dell'opposizione: uno dei due protagonisti dell'episodio, che verrà diretto da George More O'Ferrall, sarà Orson Welles. Il film è prodotto dalla Wessex Film per la British Lion Film Corporation.

U.R.S.S.

La proiezione in pieno giorno...

...viene attuata con un nuovo sistema da poco perfezionato dall'ingegnere russo Pierre Novitzky, consistente in un grande specchio nel
quale si riflettono le immagini che
sono invece proiettate su uno schermo situato in una camera oscura;
alla chiarezza della visione che pare
sia superiore a quella delle sale normali si aggiunge un notevole effetto
stereoscopico, senza contare tutti i
vantaggi offerti dalla possibilità di
proiettare i film anche alla luce del
giorno e all'aria aperta. L'annuncio
della messa a punto del sistema, la
cui applicazione va sempre più estendendosi in tutto il paese, è stato dato
dal giornale dei Sindacati Sovietici
« Trud ».

SVIZZERA

Charlie Chaplin ...

...secondo una notizia giunta da New York al francese « Figaro », avrebbe iniziato la preparazione di un nuovo film, imperniato sul per-sonaggio di un uomo politico nel quale sarebbe ravvisabile il senatore Mac Carthy: il totolo del film sarà The Little Dictator. Chaplin inoltre, per mezzo del suo avvocato Goldwater che cura i suo, interessi negli Stati Uniti, ha diffidato Jackie Coogan e Samuel Mannis che stanno preparando appunto un film intitolato The Life of Jackie Coogan, dall'assegnare a chicchessia il ruolo di "Charlot " minacciando di far loro causa, e vietando contempora-neamente al figlio Sidney (che ha debuttato in Limelight) di aderire alle richieste del Coogan. Fra le ultime dichiarazioni attribuite a Chaplin dalla stampa è infine da segnalare (per quanto abbia tutto l'aspet to di una stravagante boutade) quella secondo la quale egli desidererebbe dar fuoco a tutte le copie esi stenti dei suoi film, tranne Lime-

La vita dei montanari...

...sarà descritta minutamente da un film che Walt Disney si accinge a produrre: a tale scopo, per scegliere i luoghi dell'ambientazione, egli si è fermato per una diecina di giorni a Zermatt. Il film sarà diretto da un regista svizzero.

GERMANIA OCC.

« The Kid » di Chaplin...

...ha inaugurato una sala cinematografica di Amburgo, dove si proietteranno soltanto « classici » della storia del cinema e film di recente produzione ma di elevato livello artistico. Il locale, che è senza dubbio il più piccolo della Germania (e forse del mondo), dispone di soli venticinque posti a sedere.

Paul Kemp...

...uno dei più noti attori comici del cinema tedesco è morto improvvisamente per un attacco di peritonite. Affermatosi anche sulle scene, come attore di teatro, aveva interpretato numerosi film, ottenendo grande successo specie dal sonoro in poi. Fra i film cui prese parte ricordiamo: Prinzessin Turandot (1934), Amphytrion (1935), Ein Windstoss (1942) e Fahrt ins Abenteuer (1944).

U. S. A.

La formula del « musical »...

...non accenna a tramontare. Fra gli annunci di film del genere, vanno in particolare segnalati i seguenti: I'm from Missouri di Vincente Minnelli, con Danny Kaye e Gene Kelly, una riduzione cinematografica in chiave musicale di « Hunckleberry Finn » di Mark Twain; e Torch Song, un Technicolor che segnerà il ritorno alle danze, alle canzoni e alla Metro Goldyn Mayer di Joan Crawford.

Un film su Degas...

...sta preparando la M.G.M., che secondo quanto ha annunciato Dore Schary, ha già acquistato i diritti del volume « Montmartre » di Casey Robinson. Non si conosce ancora il nome dell'attore che dovrà impersonare il celebre bittore sullo schermo, ma si sanno in compenso quelli delle attrici finora prescelte: Pier Angeli, Cyd Charisse e Leslie Caron. Il film sarà in Technicolor.

Il « Cinemascope »...

le quali devono — a tale sccopo — stipulare accordi con la 20th Century Fox, proprietaria dei diritti di sfruttamento del sistema a schemo panoramico. Mentre la Metro annuncia un film in Cinemascope sulla Imperatrice Teodora di Bisanzio dal titolo Empress of the Dusk (da un romanzo di John W. Wandercook) con Ava Gardner quale protagonista; la Columbia produrrà Friendoey, la riduzione di una commedia musicale, che sarà il suo primo film realizzato con tale sistema.

Nuove nubi...

...si addensano agli orizzonti della 3D: pare infatti che, contemporaneamente alla diffusione dei primi film in rilievo, si siano intensificate in varie località le infezioni agli occhi. Secondo il competente Ufficio del Dipartimento di Igiene, solo sei paia di occhiali polaroidi su quindici sono del tutto immuni, dopo l'uso, da bacilli infettivi: l'inconveniente si deve al fatto che certi tipi di occhiali anziche venduti vengono prestati (o ceduti in affitto) agli spettatori, dato il loro costo eccessivo. A quanto pare il pericolo sussiste anche dopo la sterilizzazione degli occhiali praticata la vari locali cinematografici. Prima di iniziare un'inchiesta approfondita su scala nazionale, il Dipartimento di Igiene che aveva già previsto la possibilità di simili infezioni, attende comunque che le autorità dei vari Statirichiedano ufficialmente dei provvedimenti in merito.

NUOVA SERIE 31 AGOSTO 1953

CIMEMA

116

LA GIUSTIZIA CON GLI STIVALI

DUE GIORNALISTI molto stimati anche dai nostri stati dall'autorità militare e rinchiusi nella fortezza di Peschiera. Intellettuali, uomini di cinema e uomini di legge sono insorti contro il drastico provvedimento, associazioni giornalistiche hanno inviato telegrammi e ordini del giorno di protesta a tre ministeri, tutta la stampa s'è schierata in favore degli arrestati con una compattezza eccezionale per questi tempi faziosi. Tuttavia Aristarco e Renzi restano nelle carceri militari di Peschiera e un generale parte ogni tanto da Milano per andare a interrogarli, il che potrebbe far supporre che i due giornalisti abbiano venduto al nemico la formula della bomba all'idrogeno. Invece il delitto dei nostri due amici è d'ordine diverso; Renzi ha scritto ed Aristarco ha pubblicato su « Cinema nuovo » un articolo rievocante l'atmosfera in cui vivevano le truppe italiane durante l'occupazione della Grecia. Niente di più, osservazioni e ricordi di uno che in Grecia c'è stato, in quella epoca, partendone soltanto per raggiungere un campo di concentramento in Germania. Quei ricordi sono amari, e non possiamo pronunciarci sulla loro esattezza avendo combattuto la guerra su altri fronti, ma conosciamo abbastanza la serietà di Renzi per sapere che egli non può aver inventato nulla di quanto ha scritto. Ma ammettiamo pure che l'articolo sia in qualche modo incriminabile: Renzi è un signore vestito in borghese, un cittadino come tutti noi e non ha stellette tatuate sul corpo. Aristarco è ancora meno militare di lui, quindi entrambi avrebbero dovuto venire incriminati da un qualsiasi procuratore della repubblica, e se fosse apparso indispensabile processarli, vi sono abbastanza magistrati in Italia per occuparsi anche di quel caso. Invece ecco intervenire la magistratura militare, quella che giudica i furieri quando hanno sottratto fondi alla cassa dello squadrone. « Chi è stato una volta militare lo resta durante tutta la vita » afferma tale magistratura ordinando l'arresto immediato di due borghesi. E se così fosse, dato che quasi tutti gli uomini sono stati militari, in Italia, tranne i minorati fisici, ognuno di noi dovrebbe tremare quando passa accanto a un capitano senza togliersi la sigaretta di bocca; ognuno di noi dovrebbe rivoltarsi nel letto, la notte, temendo che gli sia sfuggito durante il giorno un apprezzamento non entusiastico sull'attendente del colonnello vicino di casa.

DUE GIORNALISTI molto stimati anche dai nostri lettori. Renzo Renzi e Guido Aristarco, sono stati arrestati dall'autorità militare e rinchiusi nella fortezza di Peschiera. Intellettuali, uomini di cinema e uomini di legge sono insorti contro il drastico provvedimento, associazioni giornalistiche hanno inviato telegrammi e ordini del giorno di protesta a tre ministeri, tutta la stampa s'è schierata in favore degli arrestati con una compattezza eccezionale per questi tempi faziosi. Tuttavia Aristarco e Renzi restano nelle carceri militari di Peschiera e un generale parte ogni tanto da Milano per andare a interrogarli, il che potrebbe far supporre che i due giornalisti abbiano venduto al nemico la formula della bomba all'idrogeno. Invece il delitto dei nostri due amici è d'ordine diverso; Renzi ha scritto

Clemanceau nel 1916 disse: « La guerra è una cosa troppo seria per lasciarla fare ai militari ». Vorremmo dire altrettanto per la giustizia, che oltre ad esser cosa seria è delicatissima e sopporta male gli speroni e i carri armati. Sia ben chiaro che non invochiamo alcun trattamento preferenziale per i giornalisti, tutti debbono essere uguali davanti alla legge. Ma è giusto preoccuparsi vedendo negati a due nostri colleghi quei diritti su cui può contare qualsiasi tagliaborse. E non ci si venga a dire che in questo caso ha agito una legge vecchia: sarà vecchia e deprecabile la legge, ma più vecchia e più deprecabile è la mentalità degli uomini che si sono intestarditi ad applicarla. Uomini simili rappresentano un pericolo non per la sola libertà di stampa, ma per la libertà in genere.

Purtroppo nonostante tutte le autorevoli proteste Aristarco e Renzi resteranno nella fortezza di Peschiera finché la magistratura militare riterrà opportuno tenerveli, e sarà quella stessa magistratura a giudicarli. Le proteste si esauriscono, i giornali inseguono notizie più attuali, la gente dimentica. Consapevoli di questo, alcuni burocrati gallonati si sono attribuiti un'autorità che speriamo non abbiano. Facciamo a modo nostro, — devono aver pensato, — tanto gli italiani dimenticano presto ». In questo caso tocca a noi dimostrare che non dimentichiamo affatto e che non taceremo finché l'ingiustizia commessa non verrà riparata. La libertà tolta a Renzi e Aristarco è la nostra stessa libertà e tocca a noi trovare i mezzi per difenderla.



(Sopra): La solita Maria Felix nel melodrammatico La pasion desnuda. (Nella pagina seguente): Altri tre mediocri film delle nazioni "minori": (dall'alto in basso) i tedeschi Die grosse Versuchung, e Vergiss die Liebe nichi — la Ullrich è l'ultima a destra — e il jugoslavo Jara Gospoda.

kespeare. Se a questo episodio si aggiunga la circostanza che la Paramount non ritenne opportuno avanzare la candidatura di Stalag 17 di Billy Wilder per tema che il film potesse urtare le suscettibilità dei tedeschi, si comprenderà come la rappresentanza americana fosse a priori destinata a fare modesta figura, rispecchiando d'altronde il livello attuale della produzione di quel paese. Alle zeppe concernenti le nazioni ricordate all'inizio si vennero ad aggiungere, comunque, quelle concernenti gli Stati Uniti (dei quattro film della M.P.A.A. almeno due erano di troppo, a voler essere generosi) o la Germania Occidentale, dei cui due film uno era assolutamente al di sotto di ogni decenza.

Ora, sebbene sia pacifico che, in sede preliminare, il numero dei film avrebbe potuto vantaggiosamente venir ridotto di un terzo o della metà, è altrettanto pacifico che, sempre a priori, la Mostra sembrava presentarsi come dignitosa e ricca di elementi di interesse. Basti scorrere l'elenco dei registi rappresentati: si troveranno i nomi di William Wyler, di Vsevolod I. Pudovkin, di Josef von Sternberg, di Kenji Mizoguchi, di Alexander Ford, di

TROPPI "LEONI" AL LIDO

QUEST'ANNO la Mostra di Venezia si è presentata, in partenza, con tutte le sue carte in regola: pieno carattere di internazionalità, con il reingresso, dopo sei anni, dell'Unione Sovietica e delle altre nazioni dell'Europa orientale (sono mancate solo la Cina e la Germania orientale, cosí come, tra gli habitués, il Messico); riduzione sensibile del numero dei giorni di proiezione; riduzione sensibile del numero dei premi, lasciati, tutti o quasi, a disposizione della giuria, affinché questa potesse motivarli in perfetta libertà; incremento dell'attività culturale in senso lato ed in senso stretto, con la vasta rassegna retrospettiva del Cinema francese muto (sulla quale, per ragioni di spazio, riferiremo nel prossimo numero), con la primizia ghiotta del Cinemascope, con i congressi della critica italiana, degli autori cinematografici, delle associazioni di produttori di film, del film d'arte, con la pubblicazione d'attualità su « Cinema e TV », ecc. Inutile ricordare come gran parte di questi positivi provvedimenti e realizzazioni fossero stati auspicati negli anni scorsi dalla stampa e come la Direzione della Mostra abbia palesato di voler tener conto di esigenze largamente sentite.

Alla riduzione della durata del festival (sedici giorni, contro i ventiquattro dell'anno precedente) doveva corrispondere — è evidente — una proporzionata e drastica riduzione dei film in gara. Fino all'ultimo momento si è sperato e creduto che cosí avvenisse, ed invece, in pratica, si è assistito allo stesso fastidioso fenomeno di superaffollamento che si era lamentato per il passato. Trenta film in sedici giorni sono ancora molti, quando si rifletta a quello che si è dimostrato il livello della produzione mondiale più recente e alle proiezioni supplementari quotidiane, di carattere retro-

spettivo, etnografico e via dicendo. Il famoso comitato degli esperti, incaricato di sceverare il grano dal loglio tra le opere presentate dalle singole nazioni per l'ammissione, ha finito per fare o dover fare buon viso di fronte ad opere al di sotto di un minimo livello di dignità. Ora perché si trattava di nazioni (l'Argentina, la Jugoslavia, l'India) che non avevano, si diceva, di meglio da offrire e la cui presenza arricchiva pur sempre il carattere di internazionalità della Mostra; ora perché si trattava di nazioni (gli Stati Uniti) già abbastanza tartassate in partenza ed in procinto di prender cappello e di astenersi. Gli Stati Uniti, infatti, hanno riservato, quest'anno, il presunto meglio per Berlino (e allora si vide trattarsi di un « meglio » assai mediocre), destinando a Cannes ed a Venezia rappresentanze eminentemente commerciali Gli esperti veneziani si provarono, una volta tanto, a « fare la faccia feroce », scartarono un film dopo l'altro, fecero dispetto alla M.P.A.A., invitando l'indipendente Little Fugitive, poi, di fronte alla minaccia di astensione, finirono, comprensibilmente, per capitolare, accettando alcuni film incompatibili con una Mostra d'Arte. Riservarono tuttavia il loro gesto di forza al Iulius Caesar di Mankiewicz, al posto del quale invitarono (film Metro contro film Metro) The Bad and the Beautiful di Minnelli. Pur non avendo veduto il Julius Caesar ed ammettendo a priori che sia brutto come dicono gli esperti, io mi permetto di dissentire: The Bad and the Beautiful era già stato presentato, in serata inaugurale, a Berlino e giudicato un film mediocre, il Julius Caesar era pur sempre un film firmato da un regista rispettabile, con un " cast " d'eccezione e con un interesse culturale, sia pure alla rovescia, derivantegli dall'esser basato su una tragedia di Sha-

Federico Fellini, di Grigori Rosal, di Jir Trnka, di Martin Fric, di Claude Autani Lara, di Alexander L. Ptusko, di Yves Allegret, di Luigi Zampa, di Ingmat Bergman, di John Huston, di Marcel Car né, di Michelangelo Antonioni, ecc. Una rappresentanza internazionale di evidente pre stigio. In pratica, solo quattro o cinque de nominati ci hanno risparmiato una più o meno grossa delusione. La regola è stata quella di una decadenza, di una involuzione, va riamente dimostrata. E' evidente che d tutto ciò non è possibile far colpa alcuna alla Mostra di Venezia, la quale ha avute la disgrazia di rispecchiare, in misura più acuta che per il passato la crisi del cinema contemporaneo. Una crisi che dovremmo giudicare sempre più preoccupante, se Ve nezia quest'anno non ha potuto esprimere né un O'Haru, né un Giuochi proibiti neppure, per altro verso, un Uomo tran quillo

Di una simile situazione, è evidente, specchio fedele avrebbe dovuto essere il " pal marès »; e invece è successo questo: che la giuria, dopo aver compiuto un insolito atto di coraggio (ma potrebbe essere pure interpretato come segno di viltà, come espedien te per non scontentare i potenti esclusi), col non assegnare, per la prima volta nella storia della Mostra, il Leone d'Oro di San Mar co, ritenendo che nessuna opera si staccasse dalle altre (se esso fosse andato a Ugetsu Monogatari, tuttavia, nessuno, credo avrebbe avuto nulla a ridire), si ritenne autorizzata dal « notevole livello medio delle opere presentate » ad aumentare il numero dei riconoscimenti. Si è verificato così il fatto paradossale, già piú volte lamentato per l'addietro: che dodici film, quasi la meta di quelli presentati in corcorso, hanno ri cevuto un premio. Il che è semplicemente assurdo, specie dopo una Mostra cosi po-

vera di film d'eccezione, e rischia di svalutare pericolosamente i premi distribuiti nella sede veneziana. Che i sei film premiati con i " leoni d'argento » meritassero tutti, chi più chi meno, un riconoscimento possiamo convenire. Meno d'accordo sono sul fatto di averli messi tutti sullo stesso piano da un lato (mentre sullo stesso piano non sono, nei confronti dell'arte) e di averli dall'altro nominati secondo una gerarchia non corrispondente a quella reale. Cosí né Sadko è l'ultimo dei sei film premiati « ex aequo » né I vitelloni è il secondo. Che Ugetsu Monogatari sia il primo è cosa ormai pacifica, per concordanza di giuria e di critici (quelli italiani gli hanno assegnato il loro premio, mentre quello dell'O.C.I.C. è andato, prevedibilmente, a La guerra de Dios). Se la giuria si fosse fermata qui, possibilmente includendo l'omaggio a Pudovkin, in forma solenne e con un cenno allo stupendo colore del suo film, nel testo del proprio verbale (anzi che farlo pronunziare verba volant - dal direttore della Mostra, quasi en passant), avrebbe fatto, tutto sommato, una discreta figura. E invece essa ha pensato bene di istituire i «leoni di bronzo". Animali, questi ultimi, di razza evidentemente bastarda, e della cui distribuzione non hanno da vantarsi né i benefattori né i beneficati, eccezion fatta per il Brasile, forse, Il colmo dell'assurdità si è raggiunto con il premio a Pickup on South Street, il peggiore film del gruppo americano, opera di serie assolutamente non degna di figurare in una Mostra d'Arte, accolta in extremis dagli esperti per ragioni contingenti. Il guaio è che Pickup on South Street non è soltanto un brutto film, è anche un film anticomunista nella maniera superficiale e generica in cui sanno esserlo le correnti produzioni hollywoodiane sullo spionaggio e simili. Un premio a un bel film anticomunista potrebbe e dovrebbe essere difeso, un premio a un brutto film anticomunista è un'offesa che non riguarda soltanto l'arte, in una Mostra annunciatasi, a buon diritto, sotto gli auspici rosei della distensione. Si fanno tanti mercati e misu-razioni sulla bilancia dell' opportunità distributiva in campo internazionale nel seno delle giurie; mi pare fosse proprio que-sto il caso di considerare sotto ogni aspetto le possibili conseguenze di un premio assegnato, voglio sperare, solo per aberrazio ne di giudizio e non per partito preso. Si







dice che la giuria lo abbia sancito con cin que voti contro due. Addito i due giudici di minoranza all'ordine del giorno e mi rammarico solo non abbiano potuto o saputo persuadere gli altri cinque membri che stavano rendendo un pessimo servizio alla cultura, e non ad essa soltanto. Perché il risultato è questo: che l'Unione Sovietica non tornerà l'anno prossimo a Venezia. Me lo ha dichiarato tondo tondo il suo capo delegazione, Semenov, che incontrai in motoscafo, mentre raggiungevo la stazione, l'indomani della chiusura. Vorrei tanto dargli torto, ma proprio non ci riesco. Restano da ricordare, per chiudere con l'argo-mento premi, quelli riservati alle interpretazioni. E qui si va più che mai nel campo dei gusti personali: io a Lilli Palmer avrei preferito la « rivelazione » Audrey Hepburn, se non si voleva laureare la già laureata ed anziana Luise Ullrich. E c'era sempre in serbo Simone Signoret. Quanto al-

l'attore, visto che è consuetudine di non premiare i bambini (quello di Little Fugitive, Richie Andrusco, ha surclassato tutti i divi presenti), al pur eccellente Henri Vilbert io avrei anteposto l'esemplare, se pur da molti vituperato, José Ferrer. Ma ne riparleremo a proposito dei rispettivi film. Lasciatemi infine dire che doveva esser meglio definita la situazione delle Staré Povesti Ceské di Trnka: al Festival dei ragazzi ne venne accettato soltanto l'ultimo dei sei episodi, onde quella giuria si limitò a menzionarlo, avvertendo che esso sarebbe stato presentato integralmente alla Mostra d'Arte. Il che avvenne, ma evidentemente « fuori concorso ». In questo modo si mise fuori combattimento un'opera tra le piú degne esibite a Venezia. E non vedo perché.

E veniamo finalmente ai film. Comincerò con lo sbrigare le nazioni « minori », le quali sono quest'anno, nel complesso, venute meno ad una delle simpatiche consuetudini veneziane: quella delle « sorprese », delle « rivelazioni ». Ognuna di esse ha, dal piú al meno, confermato di rimanere inchiodata sulle proprie posizioni. L'Argentina, per esempio, sembra non riesca a liberarsi dal peso di un'ingombrante tradizione melodrammatica, di un convenzionalismo retorico, quale quello che predomina in La pasion desnuda di Luis Cesar Amadori, vieta storia, rigonfia di facili elementi patetico-passionali, basata sul personaggio di una « donna perduta » (la solita Maria Felix), che si riscatta nel triplice amore per Dio, per la propria bambina (ignara della identità della madre), per un giovane medico. Una morte straziante conclude il bolso racconto nella chiave che meglio gli è consona. La Jugoslavia, dai tempi dell'immaturo ma formalmente non spregevole Sofka di Novakovic, presentato a Venezia nel 1949, ha continuato a compiere dei passi indietro. Il più grave è rappresentato forse da questo ambizioso Jara Gospoda (Gli arrivisti) di Bojan Stupica, che vorrebbe aprire (come del resto Sofka) una polemica con la classe borghese del paese, presentando, nella luce di un egoistico e meschino arrivismo, due studenti, figli di ricchi contadini, i quali, diventati rispettivamente avvocato e giudice, vengono assunti ad emblema della nuova classe dirigente che ha preso il posto della umiliata e rovinata nobiltà terriera. Il nucleo dell'azione è dato dai rapporti dei due con una donna, la quale, sposata dal primo per puro desiderio fisico, ma col disprezzo ch'egli ritiene dovuto ad una ex cameriera, diviene l'amante, poi rinnegata, del secondo. L'egoismo diverso e pur analogo dei due uomini finisce col sospingere la disgraziata alla miseria e alla prostituzione. Questa storia melodrammatica è raccontata col solito metodo rievocativo e senza un vero approfondimento psicologico ed ambientale (l'azione si svolge tra la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale). Non mancano le forzature né le ingenuità, manca in compenso il quadro attendibile di un'epoca e di una società. Non rimane che qualche esercitazione fotografica dell'operatore Ivan Marincek. Tra le nazioni qualitativamente, oltre che quantitativamente, « minori » non si può non includere, oggi, anche la Germania occidentale, in seria e riconfermata crisi, industriale e di ispirazione. Die Grosse Versuchung (La grande tentazione) di Rolf Hausen è la storia di uno studente in medicina povero, il



(Sopra) Una scena del "mammuth" storico indiano Jhansi Ki Rani. (Sotto) Nel film spagnolo La guerra de Dios Claude Laydu ripete, con maggiore esteriorità, benché con castigato stile, la esperienza del Diario di un curato di campagna. (Nella pagina seguente: in alto) Eva Dahlbeck nello svedese Kvinnors Vantan e (in basso) un'inquadratura del film brasiliano Sinha Moça.

quale, avendo già esercitato brillantemente la chirurgia sotto le armi, tenta e riesce a spacciarsi per medico anche nella vita civile, con risultati eccezionalmente positivi, ma finisce per avvertire il peso della menzogna. La società lo processa, ma un comprensivo giudizio lo restituisce ad un piú sereno e lecito esercizio della sua missione. Il racconto è inzeppato di elementi sentimentali di convenzione ed è diretto ed interpretato con notevole scoloritura. A titolo di curiosità si può ricordare una chiara ripresa di un'operazione al cuore. Piú dignitoso Vergiss die Liebe nicht (Non di-menticare l'amore) di Paul Verhoeven, che si basa su una situazione psicologica attendibile e finemente intuita. Protagonista del film è una madre di famiglia, ancora abbastanza giovane e piacente, la quale soffre silenziosamente per l'egoismo e la trascuratezza del marito e dei figli, che ne sfruttano le elevate virtú domestiche, senza ricambiarla di un affetto più che distratto e senza cercar di capire l'insoddisfazione sommessa ed umiliata che si nasconde dietro la sua altruistica e generosa premura. Un viaggio nato da un moto di ribellione, un casuale incontro con un fascinoso e galante cantante offrono alla protagonista l'occasione per intravedere una vita diversa, in cui la donna in lei possa riacquistare personalità e dignità. Ma la sua ragionevolezza la indurrà a concludere senza nulla di fatto o di irreparabile il « breve incontro ». Esso sarà comunque valso ad aprire gli occhi all'ottuso marito. Il film è purtroppo lontano dall' essenzialità e dell' approfondimento umano di un Breve incontro; si accontenta di notazioni ora felici ora convenzionali, ma sempre epidermiche, e non disdegna di ri-



correre ad una melodrammatica fuga della figlia della protagonista, per spingere il racconto verso l'attesa soluzione. Rimane qualche situazione qua e là godibile, qualche breve lampo psicologico e sopra tutto una squisita, delicatissima, vibratile interpretazione di Luise Ullrich, che ha evidentemente trovato una sua seconda giovinezza d'arte. L'India crede di potere e dover fare concorrenza alla Hollywood « technicolorata » e circense di un De Mille. Cosí quest'anno, in luogo d'una di quelle sue fiorite leggende, cosparse di interminabili dolci nenie e di simboliche danze, ha presentato Jhansi Ki Rani (La principessa di Jhansi) di Sohrad M. Modi, un « mammuth » storico della durata di due ore e mezzo, il quale, con un colore offensivamente, pacchianamente sgargiante e con uno spreco di mezzi (comparse, cavalli, elefanti, costumi, ecc.) davvero hollywoodiano, racconta, alla maniera di Salgari, ma con assai maggior prolissità, la presunta storia di una coraggiosa e fiera principessa, che, a metà del secolo scorso, si levò con le armi in pugno contro alla volontà degli inglesi di asservire l'India a beneficio della Compagnia delle Indie Orientali. Il film, ispirato ovvia-mente da accesi spiriti antibritannici, abbonda in pletoriche scene di massa in esterni, con adunate, cortei, sottolineati da musiche rimbombanti, battaglie e via dicendo. Esso, al di là dell'esteriore ambientazione, sacrifica i caratteri espressivi nazionali all'esteriore ossequio verso i modelli americani del genere. A dire il vero, l'India avrebbe avuto un film piú interessante da presentare, ma esso venne depositato in ritardo e il comitato degli esperti ritenne di non poterlo accogliere, ad evitare pericolosi precedenti. Lo vedemmo egualmente in sede privata: si intitola Do Bhiga Zamin (Due ettari di terra), è diretto da Beimal Roy e costituisce un esempio insolito di film indiano realistico, rispecchiante problemi contemporanei. Esso è un chiaro derivato di modelli occidentali: si può pensare a molti film come a possibili archetipi, ma sopra tutto evidente è l'influenza del neorealismo italiano, ed in particolare di Ladri di biciclette, per quanto riguarda il problema della disoccupazione e sopra tutto i rapporti tra padre e figlio. S'intende che il richiamo vale se inteso molto alla lontana:



il film, il quale espone il caso di un contadino privato della terra, cui deve finalmente rinunciare dopo molte vicissitudini cittadine, è il prodotto, rozzo, ingenuo, prolisso di una cinematografia in fasce e continuamente rivolta a raccogliere influenze esterne, che gli consentano di evadere dal proprio tradizionalistico attaccamento a statiche forme semirituali. Ma rappresenta pur sempre un segno di risveglio da registrare con simpatia. La Spagna non ha rinnovato il felice esito di ¡Bienvenido, Mr. Marshall!, veduto a Cannes ma ha confermato di stare cercando una via d'uscita dal proprio mortificante asservimento alle formule melodrammatiche e folkloristiche. Dalle maglie di un deleterio schematismo non esce tuttavia neppure questo La guerra de Dios di Rafael Gil, che pur tenta di essere nei suoi limiti, ed in rapporto alla situazione politico-sociale del paese, coraggioso. Esso rappresenta la lotta che un giovane curato intraprende, in un piccolo centro minerario,

per raggiungere l'obiettivo della pacificazione sociale e della bonifica morale e religiosa del villaggio, dove i minatori sono in aperto conflitto col piccolo feudatario che li sfrutta. L'arrivo del sacerdote, con le sue illusioni di neofita, nel piccolo paese, l'ostilità, ch'egli si attira addosso con il suo comportamento, sia da parte dei minatori sia da parte del signorotto e dei suoi simili, sono rappresentati con sincerità e con una certa suggestione formale. Ma già fin dal-l'inizio si insinuano nel film gli elementi convenzionali, nella pittura delle due parti in contrasto, che si vale sovente del luogo comune, sia pure non offensivo. Il lato positivo è dato dal tratteggio della figura del prete, soprattutto per merito di Claude Laydu, che ripete, con maggiore esteriorità, ma con castigato stile, l'esperienza del Diario di un curato di campagna. A quest'ul-timo film ha avuto l'occhio palesemente rivolto anche il regista, il quale si è tenuto tuttavia in superficie, badando ad esasperare i contrasti piuttosto che a leggere a fondo nelle anime. Nella seconda parte, infatti, il film precipita nel risaputo, inciampando nel luogo comune patetico. Lungi dal risolversi per evoluzione interna, il conflitto si placa sotto una spinta emotiva esteriore: quella del contemporaneo smar-rimento, in una pericolosa miniera abbandonata, dei rispettivi rampolli del feuda-tario e del capo dei minatori. Questi si trovano riunificati dall'amor paterno, il quale, purtroppo, non può costituire un reagente bastevole per risolvere annosi e complessi problemi sociali. Inutile dire che la sequenza relativa alle ricerche nella miniera è tributaria nei confronti di molti film che è superfluo ricordare. Comunque, di La guerra de Dios è lecito gradire le buone intenzioni, la probabile buona fede e certa cura formale nel fingere il realismo anche nell'impiego di elementi fasulli. Il brasiliano Sinha Moça di Tom Payne ha sostanzialmente confermato il risveglio della cinematografia brasiliana, già dimostrato da O Cangaçeiro, affermatosi a Cannes.



Non direi però che questo film costituisca un vero progresso se raffrontato a quello. O Cangaçeiro godeva, sia pur disordinatamente, di una sua lena più alacre, di un suo respiro popolaresco piú profumato. Sinha Moça ha comunque su di esso un vantaggio, e non trascurabile. Pur se romanticamente impostato, consente una visione del fenomeno sociale cui si riferisce meno fantasiosamente vaga. I fuorilegge di O Cangaçeiro non si capiva bene donde venissero e che volessero, gli schiavi indigeni di Sinha Moça hanno una presenza piú giustificata e comprensibile. Ciò grazie anche alla possibilità di riferire la loro lotta per l'emancipazione (nel penultimo decennio del secolo scorso) alle lotte analoghe che già si erano svolte altrove e sulle quali siamo meglio documentati. Sinha Moça vuole cogliere il senso di tale lotta, presentando aspetti dell'oppressione feroce dei bianchi, della sofferenza degli indigeni, dell'aiuto ch'essi ricevono da quei bianchi che si sono posti alla testa del movimento d'emancipazione. La prima parte del film imposta una situazione e alcuni caratteri (vi è di mezzo anche un rapporto amoroso, trattato con qualche ricorso alla convenzione), senza uscire da una generica dili-genza. Nella seconda, con la rivolta e la fuga degli indigeni, considerate prematura dai loro animatori bianchi e dovute alla fustigazione a morte subita da uno schiavo on l'inseguimento dei fuggiaschi per foreste corsi d'acqua, il film, pur abbandonando ogni tentativo di approfondimento storico della situazione generale (d'altronde neppure mai tentato), si impenna in un estro "avventuroso" che lo apparenta a O Cangaceiro, grazie ad una drammaticità popolaresca ed ampia da canzone di gesta. La soluzione giunge brusca, allorché, fallita la rivolta e sottoposto a processo l'indigeno che l'ha guidata, si diffonde la notizia che l'imperatrice ha elargito la libertà agli schiavi. All'attivo del film va registrato fra l'altro la bella fotografia di Ray Sturgess. Rinnovati segni di involuzione ha dimostrato la Svezia, con Kvinnors Vantan ("Donne in attesa") di Ingmar Bergman, che qualcuno, non so quanto a proposito, ha definito un "decameroncino". Ma qui non vi sono piacevoli e ricreativi conversari durante un esilio forzato, bensí la noia di quattro donne, in attesa dei propri mariti in una villa di campagna, le quali si rac-contano i segreti dei rispettivi matrimoni. (Per meglio dire, tre sole li raccontano, squisitamente interpretate da Anita Björk, May Britt Nilsson, Eva Dahlbeck; la quarta cognata, ché tali sono esse tra loro, nulla trova da dire circa la propria grigia esistenza coniugale). I tre racconti sono di interesse mediocre; rispecchiano sensuali inquietudini, languidi abbandoni, sorde incomprensioni, squallide stanchezze, e un definitivo generale adattamento al compromesso, alla consuetudine non sempre soddisfacente della vita coniugale. Quando i racconti sono conclusi - e l'ultimo, con quella lunga scena in ascensore tra marito e moglie ubriachi e quindi per la prima volta sinceri, non mi è sembrato di gran buon gusto -, la quinta, silenziosa "donna in attesa", figlia d'una delle precedenti, prende il coraggio a due mani e fugge con il suo innamorato. Il film sembra voler dire che è l'età che cosí la fa agire, che col tempo anch'essa rientrerà nella regola.

Ma non mi stupirei se il regista avesse voluto insinuare nella morale della favola un pizzico di anticonformistico (e molto nordico) elogio per il libero amore. Comunque, Kvinnors Vantan non fa che passare in rassegna una tematica ben nota, senza attingere quei risultati di capillare approfondimento, o di lirica suggestione, propri delle opere migliori del cinema nordico, delle quali questa può condividere solo qualche valore formale e quelli interpretativi. Le nazioni minori dell'Europa orientale si sono presentate all'insegna del film storico e biografico, largamente diffuso in quelle cinematografie, quale strumento di un'edificazione popolare, praticata secondo schemi divulgativi. Cosi l'Ungheria ha esibito Feltamadott a tenger ("Il mare sorge'') di Kalmán Nadasdy, quadro della rivoluzione popolare e della sfortunata guerra di indipendenza del 1848-49, facente perno sulle figure del capo politico e spirituale Kossuth e del poeta Petöfi, da una

una delicata evocazione del ghetto di Varsavia e della sua orrenda tragedia. Questa volta Ford ha confermato solo sporadica mente le sue doti di osservatore, ed in un senso piú che altro formale, con certi suggestivi esterni agresti, oltre che con qualche pennellata ambientale (la cerimonia in chiesa, il salotto aristocratico dell'inizio) Ma il suo film non esce dai limiti della oleografia, con l'aggravante di un racconto sparpagliato, in conseguenza della derivazione da quattro distinti racconti, che il regista, il quale è stato pure scenarista del film, non è riuscito a legare insieme. Il fondo tematico comune della narrazione è dato dall'impronta conferita al carattere del compositore, visto qui essenzialmente in funzione del contributo spirituale da lui recato alla lotta rivoluzionaria del suo paese contro l'oppressione zarista. Il film dà adito a seri dubbi sulla consistenza del suo disegno, per quanto riguarda la formazione del protagonista. D'altronde, da questa se-



Jdnos Görbe, nella parte di Petöfi, nel decoroso e sincero film ungherese Feltamadott a tenger

delle cui liriche il film ha preso a prestito il titolo. Si tratta di una serie di pannelli illustrativi, sul genere di quelli in uso nelle scuole. Pannelli animati da un volonteroso slancio epico nelle ampie scene di battaglie e distinti da un sorvegliato impiego del colore. Sincero, pur nel suo sostanziale convenzionalismo ''patriottico'', il film, di decorosa fattura, non si preoccupa, nella sua struttura tutt'altro che compatta, di chiarire i presupposti storici di una situazione e si direbbe sottintenda cognizioni che non tutti gli spettatori non ungheresi sono tenuti a possedere. Mtodosc Chopina ("La giovinezza di Chopin"), presentato dalla Polonia e risalente a qualche anno addietro, reca la firma di Alexander Ford, fattosi apprezzare a Venezia nel 1948 con Ulica Graniczna ("La strada di confine"),

rie di frammenti la figura di Chopin esce priva di una sua unità e di qualsiasi illuminazione circa la portata e la formazione del protagonista. I generici accenni ad una ispirazione alle fonti popolari e alla lotta politica non si innestano con sufficiente chiarezza e attendibilità sull'immagine accreditata di uno Chopin musicista romantico in quanto l'accezione del termine ha di individualistico. Il difetto di questa raccolta di oleografie è di non fornire la chiave per la comprensione né dell'uomo né dell'artista e neppure della concreta situazione storica e sociale in cui egli si è mosso ed ha operato. Piú serio, in certo modo, il film biografico presentato dalla Cecoslovacchia: Tajemstvi Krve (''Il segreto del sangue''), che tuttavia rappresenta una anonima parentesi per il suo regista. l'erlettico e talvolta ispirato (vedi Il fornato dell'imperatore, presentato a Locarno) Martin Fric. Qui egli si è limitato ad un compito puramente illustrativo, didascalico, edificatorio, sintetizzando la vita di uno scienziato boemo, il prof. Jansky, il quale, all'inizio del nostro secolo, scopri le categorie del sangue, aprendo la strada all'im-piego della trasfusione del sangue come strumento di salvezza per tante vite umane. Il film rientra in un filone assai diffuso, e non soltanto nelle nazioni orientali: quello cioè che rivendica primati scientifici o artistici nazionali e divulga nozioni storicoscientifiche di interesse comune. Naturalmente, esso è costruito secondo gli schemi più accreditati: non manca l'opposizione che il protagonista deve subire da parte della scienza ufficiale del suo tempo, non manca l'alternativa delle speranze e delle delusioni, non manca un cauto pimento aneddotico, non manca l'apoteosi del riconoscimento postumo. Un'opera corretta-

arguzia. L'opera è comunque di classe: essa rivive antiche vicende del popolo ceco (la presa di possesso del paese da parte della tribú guidata dal nobile Cech, le vicende dei suoi successori, dall'uccisione di un feroce cinghiale alla guerra delle donne contro gli uomini, dalla scoperta delle sabbie aurifere alle gesta dell'eroe Horymir e a quelle dell'eroe Cestmir, vincitore di una battaglia decisiva contro una tribú selvaggia di invasori). Il film, rea-lizzato come il precedente in un colore dalle prevalenti tonalità ocracee o brune, è ricco di momenti di alta solennità o di vibrata drammaticità, in esso l'epica squillante si scioglie talvolta nella dolcezza del canto (anche la colonna sonora è, come sempre, esemplare nel suo accento popolaresco), un austero arcaismo predomina, specie nel tratteggio delle ieratiche figure umane.

Se scarso è stato il contributo positivo recato dalle nazioni cosi dette minori,

Uno dei suggestivi esterni agresti del film polacco Mtodosc Chopina diretto da Alexander Ford,

mente grigia, realizzata con un colore uniformemente ocraceo. Il pregio alla partecipazione cecoslovacca è derivato da Staré Povesti Ceské ("Vecchie leggende ceche") di Jiri Trnka, film di cui già discorsi da Locarno, riferendomi soltanto al suo ultimo episodio. Ad esser visto nella sua integrità esso guadagna e scapita ad un tempo: guadagna in quanto si ha modo di meglio apprezzare, nella sua varietà di modi, la nuova esperienza epica che Trnka ha tentato, evadendo sia da un idillico folklore sia da una fantasiosa aura di magica fiaba, e la sempre maggiore virtuosità tecnica da lui acquisita. Scapita in quanto l'ispirazione non si mantiene su di in livello costante (oltre a non evitare ripetizioni) ed acquistando in ampiezza perde talvolta in finezza, in grazia, in

ampiamente delusiva è stata la presenza delle nazioni più importanti, ad onta di qualche limitata eccezione. Una carenza assoluta di fantasia e di stile ha dimostrato, come dicevo sopra, la pattuglia ufficiale statunitense. Non ritornerò su The Bad and the Beautiful di Vincente Minnelli, che mi ha riconfermato l'impressione ricevuta e riferita da Berlino. Dirò soltanto che, malgrado ciò, questo film è risultato il meno peggio dei quattro. Non sarebbe il caso di scandalizzarsi per Roman Holiday, neppure tenendo conto della firma che reca, di William Wyler (tutti hanno il diritto di prendersi una vacanza; ma il regista alsaziano, come ho già riferito, minaccia di insistere per questa via "evasiva"), se esso non avesse aperto in pompa magna una mostra internazionale d'arte. Roman Holi-

day è un film fino ad un certo punto gradevole; ma senza dubbio con l'arte ha : che vedere molto da lontano. È una storia che ha ricordato ai più, e non senza motivo, da un lato quella di Cenerentola (ma alla rovescia), dall'altro certe fantasie, operettisticamente sofisticate, care ad Ernst Lubitsch. Se dico che tutta la parte iniziale del film, fino alla fuga della giovane principessa, annoiata dalla pesante etichetta impostale, per Roma notturna, ed al suo incontro con il giornalista americano affa-mato di "colpi" sensazionali, potrebbe averla firmata Lubitsch stesso, intendo con questo fare un complimento a Wyler. Grazie anche al sussidio del fragrante virtuosismo della incantevole ed inedita Audrey Hepburn e alla presenza di un disinvolto Gregory Peck, non che di qualche spiritosa trovatina di scenario (la scarpa che si sfila durante l'udienza ufficiale, con i disperati sforzi della ragazza per rinfilarla e la costernazione del suo seguito), il film si avvia con un suo ritmo svelto e brioso, con una sua scanzonatura garbata. Le cose si complicano e si appesantiscono allorché il giornalista intravede la possibilità di sfruttare un romantico *flirt* per uno spregiudicato colpo giornalistico. Il cinema americano ha già affrontato temi del genere in ben altra chiave: penso alla cattiveria di un Nothing Sacred (''Nulla sul serio'', 1937), di William A. Wellman. Qui siamo sul piano della favola, d'accordo. Ma allora non si spiega il ricorso ad espedienti farsescamente clamorosi, quale quello della cazzottatura a bordo del pontone galleggiante. Anche nel seguire le svolte meno spontanee della prevedibile narrazione non è comunque il mestiere che manca al regista. Come non mancano qua e là nuove trovatine a punteggiare il racconto (vedi l'uscita dall'aereo dei poliziotti in borghese, inviati "in segreto" dal regno immaginario, alla ricerca della principessa scompar-sa: tutti eguali, vestiti di nero, militarescamente in fila, insomma con la scritta poliziotto" in fronte). E non soltanto sul piano umoristico, ma anche su quello patetico, in conformità con la svolta decisiva del racconto (alludo alla conferenza stampa, in cui i due innamorati, pur divisi dall'etichetta, riescono a scambiarsi, allusivamente, le frasi del loro tenero addio). All'attivo del film vanno registrate anche la squisita fotografia di due maestri come Planer e Alékan, e la piacevole musichetta di Auric. Al passivo il greve, incomposto macchiettismo delle figurette italiane di contorno, affidate ad attori nostri, guidati in conformità con i piú scontati "clichés" hollywoodiani.

Un film assolutamente inutile è The Fourposter ("Letto matrimoniale") di Irving Reis, che appartiene alla serie delle commedie di successo messe in iscatola. La commedia in questione è quella omonima di Jan De Hartog, rappresentatissima anche in Italia da Renzo Ricci ed Eva Magni. Se il "tour de force" della "pièce" a due soli personaggi era apparso notevole in scena, esso ha raddoppiato i suoi rischi trasferendosi sullo schermo. In realtà, a dispetto della diligenza anonima di Irving Reis come confezionatore e della "verve" di Lilli Palmer e di Rex Harrison come interpreti (sul piano però della "bravura", e non senza l'inconveniente di una non sempre identica adeguatezza fisica ai per-



Due momenti del film cecoslovacco di pupazzi di Jiri Trnka Staré Povesti Ceské: opera di classe.



sonaggi lungo l'arco della loro esistenza, inconveniente quest'ultimo implacabilmente denunciato dai primi piani), i fatterelli personali, estasi, ripicchi e consolazioni di due coniugi assai qualsiasi, nel corso della loro vita in comune, sono apparsi in questa sede alquanto privi di interesse, malgrado il fiorire qua e là di battutine gradevoli. Inutile dire che il finale, con l'apparizione del fantasma della donna, risulta sullo schermo anche piú fastidioso e retorico che sulla scena. Il lato positivo del film è dato dai disegni animati che spiritosamente (eccetto che nel convenzionale pezzo riguardante la guerra, il quale non sembra neppure opera della stessa mano) collegano i vari quadri di cui si compone il racconto. Essi sono dovuti a quel John Hubley,

premiato a Venezia per il cortometraggio Rooty Toot, su cui ho già riferito, e al suo produttore Bosustow. Sono caratterizzati dalla già rilevata sveltezza e finezza di tratto e hanno argutamente sostituito le evasioni in "esterno", che di solito si concedono i riduttori di commedie di questo genere a cui invece Reis ha pensato bene di rinunciare. Il quarto film è quel Pickup on South Street di Samuel Fuller, che ho già ricordato come pietra dello scandalo. Esso è uno dei tanti film di spionaggio, attualmente di moda oltre oceano, in coincidenza con certi avvenimenti divulgati dalla stampa e oggetto di polemiche, è raccontato con la consueta, anonima scaltrezza di mestiere nella direzione del "thrilling", e non pretende di

basarsi su cronache o rapporti ufficiali. La sua base fantastica è dimostrata fin dall'inizio da quel curioso personaggio della donna, informatrice ad un tempo della polizia e dei fuorilegge, allo scopo di potersi comperare ''una bella tomba'' (la parte è splendidamente interpretata dall'impagabile Thelma Ritter), il quale fa sperare in una impostazione del film che esca dalle formule più logore e ricerchi una meno schematica umanità. Ahimé, non è cosí. Non solo la storia del borsaiolo che si trova senza saperlo in possesso di una pellicola riproducente documenti segreti, trafugati da un'organizzazione di spie, volge ad un cervellotico lieto fine con il suo riscatto patriottico, quale eliminatore delle spie, ma anche l'unico personaggio originale, quello della vecchia citata, naufraga nella retorica, con il suo immolarsi ''per la causa''. Il connubio di propaganda e di ''thrilling'' avviene cosí sul piano di un risaputo intreccio di ''ficelles'' dinamicoemotive.

Malgrado tutto, non è mancata una voce americana di una freschezza incantevole. Essa è stata ancora una volta introdotta da quel Joseph Burstyn, presentatore or sono quattro anni a Venezia di The Quiet One di Sidney Meyers e divulgatore negli Stati Uniti di alcuni capolavori del nostro cinema postbellico. Anche Little Fugitive di Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin (scrittore per bambini il prinfo, fotoreporters gli altri due) è, come *The Quiet One*, la storia di un ragazzetto. Ma essa non si propone di evocare una difficile condizione psicologica (il senso di isolamento e di inferiorità che rende ombroso un negretto, a causa di sfavorevoli condizioni familiari ed ambientali), né di additare un rimedio sociale a tale condizione anormale. Intende semplicemente raccontare un momentó della vita, una giornata, di un bambino, bianco questa volta. L'assunto è meno impegnativo ma, per la stessa concentrazione, temporale e in parte locale, dell'azione, il film acquista, rispetto al suo predecessore, che pur conseguiva talora risultati psicologici piú pregnanti, una maggiore saldezza, un piú coerente estro di racconto. La storia riguarda Joey, un biondino lentigginoso di sette anni, rimasto solo in casa, a causa di una improvvisa partenza della madre, col fratello maggiore. Questi, per sbaraz-zarsi del bimbo cui dovrebbe far da tutore, con la complicità di due compagni di giochi, finge d'esser rimasto ucciso da Joey, il quale fugge per paura delle conseguenze del proprio "delitto". Fug-ge con la beata serenità ed incoscienza dei bimbi, subito pronti a dimenticare qualsiasi cosa, non appena una ghiotta distrazione li attragga. E la ghiotta distrazione si chiama, nella fattispecie, Coney Island, la sterminata spiaggia, invasa dal "carnaio" estivo ed attorniata da baracconi di divertimento e da attrazioni d'ogni genere. Il nucleo del film, che si conclude col ritrovamento del bimbo da parte del fratello e col tempestivo rincasare dei due prima dell'arrivo della madre, è dato dalla descrizione del modo come Joey trascorre la sua giornata di libertà assoluta. Occorre dire che in tale descrizione gli autori, cui si deve pure il soggetto, sceneggiato dal solo Ashley, hanno dato prova di una finissima conoscenza dell'animo infantile, oltre che di un acuto senso di osservazione ambientale, umoristicamente puntuale. La

tranquilla e curiosa euforia, con cui il bimbo, sfruttando i pochi dollari presi in casa, esperimenta l'una dopo l'altra tutte le possibili specie di leccornie e di svaghi e di giochi che offre il 'luna park'', è definita con cenni infallibili. Il bimbo agisce con una tale miracolosa naturalezza che appare del tutto ignaro dell'esistenza della macchina da presa, lo si direbbe colto di sorpresa nei suoi atti, cosi animalescamente innocenti (vedi le reazioni di fronte al cibo troppo bollente o cento altre notazioni analoghe). Pure, tali atti sono scelti e collegati con troppo necessaria ed intelligente successione per non essere il frutto di un meditato studio preventivo. (L'esecuzione è stata poi, con ogni probabilità, provocata in vista di un certo risultato, ma al di fuori di ogni espediente recitativo). E ripresi e montati (vedi l'altalenante scena della giostra) con una virtuosità propria di chi è avvezzo a ritrarre, quale reporter, la realtà nel suo farsi immediato (il tono è documentaristico) ed è conscio delle risorse del mezzo a propria disposizione (vedi certe civetterie della fotografia, come l'uso, peraltro significante, dei controluce: la coppia che si bacia). La cosa che più sorprende, in un filmetto di cosí breve respiro narrativo, ma che pur dura oltre un'ora, è l'esistenza di una lena osservatrice che sempre si rinnova. La scoperta della spiaggia non è meno felicemente descritta che quella del ''luna-park''. Qualcuno ha voluto riscontrare nel film un influsso del cinema italiano. Un richiamo a Domenica d'agosto potrebbe anche risultar ovvio. Ma non escludo che il contatto possa essere casuale. Resta il fatto che gli autori hanno saputo trarre, da una piccola trovata (le bottiglie vuote di coca-cola, dalle quali Joey scopre che si possono ricavar quat-trini), tutto il partito possibile. Il 'leit-motiv' del racconto, infatti, diventa ad un certo punto la caccia alle bottiglie. Una caccia ostinata, paziente, astuta, implaca-bile, che non risparmia la quiete dei dormienti, l'isolamento degli innamorati, il buon diritto di chi non ha ancora proprio finito di scolare la bottiglia. È un gioco di classe, sostenuto da una fantasia sottile che si rinnova sempre, impensatamente, pur su basi cosí esili. Poi, nel vuotarsi della gran spiaggia su cui scende la notte, mentre risplendono le luci del ''luna-park'', la facoltà descrittiva di un ambiente si riconferma, con la presentazione dell'altro volto di un luogo di cui era stato precedentemente evocato, in tutto il suo sapore, il volto diurno. Un leggiadrissimo commento musicale per armonica, di Eddy Manson, contrappunta gli estri di una azione, apparentemente svagata, e pur tutta necessaria, illuminata dagli occhi chiari, dai capelli biondi, dalla bocca sdentata del piccolo Richie Andrusco.

La Gran Bretagna, tuttora in crisi di produzione, non ha voluto esporsi con una partecipazione ampia, che non desse piene garanzie. Pure, qualche film notevole, da Genevieve alla, pare mediocre, d'altronde, Beggars' Opera, ci sarebbe stato. Tutto si è ridotto ad un film attesissimo, ma che, meglio che inglese, sarebbe forse il caso di definire apolide. Alludo a Moulin Rouge di John Huston, film che ha di inglese solo il produttore, l'operatore (Morris) e lo scenografo (Sheriff), americani essendo regista e protagonista, francesi vari altri



Kirk Douglas e Lana Turner in The Bad and the Beautiful: il meno peggio dei quattro film USA.

interpreti e il musicista (Auric). Secondo me, quest'opera non è stata ancora presa per il verso giusto. In America, in Inghilterra ed ora in Italia si è lamentato che Huston, preso l' avvio dal romanzo di Pierre La Mure, non abbia saputo cogliere, de! pittore Henry de Toulouse-Lautrec, la personalità in tutti i suoi aspetti, le sue contraddizioni, né, dell' ambiente che lo circondava, il significato e le immagini che non fossero quelli piú appariscenti. Si è lamentato, in altre parole, che il personaggio del pittore sia risultato monocorde, che la sua umanità sia risultata limitata, che lo sfondo alle sue spalle sia risultato piatto, sebbene Huston abbia sentito il bisogno di

spostarsi a Parigi per attingere là un'ispirazione piú diretta. Tutto ciò è anche vero, non discuto. Effettivamente, la vita di Toulouse-Lautrec viene notevolmente schematizzata, l'accento viene posto esclusivamente sul suo atroce complesso di inferiorità, derivantegli dalla disgrazia di essere rimasto nano e deforme, il doppio romanzo sentimentale, con la prostituta Marie e con Myriamme, non evita molti luoghi comuni ed incongruenze (la scena di gelosia che Lautrec fa a Myriamme, verso la fine, dovrebbe, a lume di logica, sortire l'effetto opposto a quello che sorte, vale a dire dovrebbe dimostrare chiaramente alla donna che il pittore la ama), il clima artistico





Gli altri tre film della rappresentanza ufficiale USA: (dall'alto in basso) la brava ed incantevole Audrey Hepburn in Roman Holiday, "evasiva" vacanza di Wyler; Rex Harrison e Lilli Palmer in The Fourposter, che appartiene alla serie delle commedie di successo messe in scatola; Pickup on South Street, mediocre film di spionaggio indegno di essere presentato ad una Mostra d'arte.



parigino, cosi ricco e pittoresco, in quel periodo, è piú sottinteso che presentato, e in genere tutta la parte ambientale, se si eccettui il "Moulin Rouge", è abbastanza genericamente definita. Difetti, certo. Ma che sono in realtà meno gravi di quanto si sia voluto far credere. Il primo canone per comprendere un'opera dell'ingegno è quello di rendersi conto di quello che il suo autore ha voluto con essa fare. Forse, senza una valutazione preliminare del genere, riuscirebbe difficile collocare Moulin Rouge al giusto posto nella carriera di Huston. Io penso che egli, questa volta, abbia voluto, di proposito, porsi un problema piuttosto di colori, di ritmo decorativo, che non di narrazione. Non credo arrischiato dire che Moulin Rouge è tra i cinque o sei piú insigni esempi di impiego del colore che la storia del cinema registri. Huston ha giocato prevalentemente su tonalità che ancora il "technicolor" non conosceva, per lo meno quali "leit-motiv" il viola, per esempio. È d'obbligo citare la sequenza iniziale, la presentazione del 'Moulin Rouge'', con i suoi solisti (La Goulue, Aicha, Valentin le Desossé), usciti pari pari dai cartoni di Lautrec, con le sue musiche, i suoi canti, le sue dispute volgari, il suo sgargiante can-can, immersi tutti nell'atmosfera azzurrina e fumigante creata dalle nuvole dei sigari. Le tinte sono accese, aggressive, e pur castigate, composte in una tavolozza equilibratissima; vedute, inoltre, come attraverso un velo, una nebbia che ne ammorbidisce i contorni: una trovata, senza dubbio. Il ritmo è di una esattezza, di un mordente rari, con quel suo passare dal ritratto individuale all'immagine collettiva di un pubblico, data da un sapiente movimento di macchina, con quel suo stretto montaggio che valorizza l'evoluzione del balletto. La sequenza si conclude con la presentazione del pittore: la macchina lo inquadra prima di spalle, poi di fronte; è seduto ad un tavolino, e subito colpisce la straordinaria precisione evocativa del trucco di José Ferrer. Ma il suo aspetto non si distacca ancora troppo dalla normalità. Solo quando anche per lui, ostinato e solitario cliente, sarà venuta l'ora di andarsene, giungerà, netto, conclusivo, magistrale il tocco che compie: Lautrec si alza, ma rimane alla altezza del tavolino: è un nano. Il suo melanconico trotterellare per le viuzze bluastre, nella notte, e deserte prolunga la prima sequenza e, ad un tempo, introduce la seconda. Avviene qui infatti l'incontro con la prostituta, cui Colette Marchand ha dato un rilievo sinuoso, torbido, vischioso. Non è esatto dire, come ha fatto qualcuno, che il film finisce praticamente qui. Certo, una sequenza cosí virtuosamente antologistica non può costituire se non un prologo, non certo un metro sul quale misurare il resto. I cui limiti ho rilevato, ma il cui splendore formale, cromatico permane egualmente vivido. E valorizzato da frequenti tratti di regía esemplari, tanto piú se nati talvolta, come ritengo, da una limitazione di carattere esterno: si veda l'ingresso di Lautrec nel postribolo. Si inquadra il pittore che apre la porta, si individuano all'interno le sue donne disposte in una sorta di semicerchio. Ci si attenderebbe un'inquadratura corrispondente dall'interno. Ma Huston non era libero di mostrare l'interno di un luogo simile. E allora, con

uno stacco brusco e perentorio ha legato all'inquadratura accennata l'immagine del dipinto che Lautrec dedicò a quel luogo, nel quale le donne sono esattamente disposte come nell'inquadratura sopra descritta. Un esempio pregnante di come si possano sintetizzare le fonti di ispirazione di un artista. Il quale ha trovato il suo interprete devoto in José Ferrer. Miracolo di truccatura e di abnegazione a parte (ha recitato reggendosi sulle gambe ripiegate), gli è stata rimproverata una certa fissità e monotonia. Ma queste sono state, caso mai, logica e necessaria conseguenza dell'impostazione data dal regista al racconto. Vero è d'altronde che sulla dolorosa fissità di una maschera dominata dalla pena della propria condizione si innestano sguardi taglienti, sorrisi sarcastici, che aprono vedute eloquenti sull'intero prisma di una

personalità. All'insegna del colore si è presentata l'intera pattuglia dei film russi. E l'impiego sapientissimo di questo mezzo espressivo ha costituito l'aspetto veramente indiscutibile di tutte tre le opere proiettate. La meno notevole tra esse è senza dubbio Rimskij Korsakov di Grigori Rosal (autore con Vera Stroeva del fine, dostoevskiano Notti bianche di San Pietroburgo, presentato a Venezia nel 1934, oltre che di un Mussorgskij, 1950), biografia di un musicista "professore" ed ex ufficiale di marina, la cui vita artistica offriva troppo pochi elementi drammatici o drammatizzabili per poter dare origine ad un film dotato di una sua ragione narrativa. Del "gruppo dei cinque" (Balakiref, Borodin, Cui, Mussorgskij, Rimskij Korsakof), l'ultimo non fu certo il più significante, ad onta del suo talento di strumentatore. La portata della sua opera, ispirata alla tradizione popolare, non è certo paragonabile a quella dell'antesignano Glinka, cui la cinematografia sovietica ha giustamente dedicato di recente il bel film di Alexandrov veduto a Locarno. Altri erano i tempi e altra la formazione individuale. Della lotta rinnovatrice in senso nazionale sostenuta da questa "sinistra" musicale il film di Rosal dà, attraverso la figura di Rimskij, una serie di momenti frammentariamente e spesso tendenziosamente illustrativi, privi di una vera consistenza drammatica e di un nesso avvertibile che li stringa in unità. Come accade in molti film sovietici del genere, fatti e figure vengono spesso presentati sotto una luce di interpretazione più o meno violentatrice (vedi Saljapin, vedi lo stesso Diaghilev, il "marcio decadente" cosmopolita cui spettò il compito di edificare all'estero la splendente fortuna dei 'balletti russi', trionfo di un formalismo tutt'altro che dimentico di certe tradizioni popolari, e cui spettò tra l'altro di dar vita, con la collaborazione del coreografo Fokine, due anni dopo la morte di Rimskij, qui presentato come suo acerrimo spregiatore, ad un suo balletto ancor oggi popolare: Schéhérazade). Il film si riduce quindi ad un pretesto per la diligente registrazione di ampi estratti di opere del compositore, difettosamente collegati dai frammentari brani biografici.

Sulla stessa leggenda popolare da cui Rimskij ricavò un'opera (alcuni brani della quale intessono suggestivamente la partitura che commenta il film) ha costruito Alexander L. Ptusko (il regista di *Il nuovo*





(Dall'alto in basso): Un momento del delizioso film di produzione indipendente americana Little Fugitive, uno dei maggiori successi della Mostra; José Ferrer efficace interprete del non approfondito Toulouse-Lautrec di Moulin Rouge; un'inquadratura di Rimskij Korsakov — l'opera meno notevole della rappresentanza russa — diligente registrazione di brani di opere di Korsakov.







Gulliver, di Il fiore di pietra) il suo Sadko. Temperamento spontaneamente propenso verso i modi fiabeschi, egli ha raggiunto qui il perfetto equilibrio dei toni, la pienezza di una ricerca figurativa. Alla storia del romantico suonatore di "guzla" che, novello Peer Gynt (o Ulisse, come qualcuno vuole), partí da Novgorod su un veliero, con un gruppo di compagni, alla ricerca della felicità, identificata con un magico uccello, e dopo mirabolanti avventure tornò alla sua fedele Novgorod, alla sua fedele Liubava, avendo scoperto che la felicità non si trovava lontano ma a portata della sua mano, Ptusko ha conferito un incanto raro e prezioso, che nasce da tutte le auree risorse di un meraviglioso fiabesco (ariostesco o da « Mille e una notte »), evocato con i mezzi piú propri. Il tono è quello schietto, candido delle opere di genuina natura popolare. Eppure, lo stile

na da ogni belluria compiaciuta di se stessa. C'è un gusto alacre del raccontare, dell'inventare (ricordo la cattura del cavallo bianco, con quel suo timbro eroicomico, la partita a scacchi col maragià possessore della fenice, e i brani che evocano il senso largo degli spazi oceanici, il fascino esotico dei mondi singolari e scintillanti visitati), c'è un continuo rinnovarsi della lena, con un variar di accenti nella fondamentale coerenza di un tono, c'è soprattutto una smagliante consapevolezza cromatica, (operatore Fjodor Provorov), sussidiata da un rigoglio scenografico (scenografi Eughenij Kumankov ed Eughenij Svidetelev), che presuppone il richiamo cosciente a tutta una tradizione figurativa e teatrale. La ballata variopinta e nostalgica si appaga di una moralità elementare, quale conviene alle fiabe, una moralità che dà un sapore fragrante ad uno spettacolo, come tale in-

La presenza dell'ultima opera di Vsevolod I. Pudovkin, compiuta poco prima della morte, Vozvrastcenie Vasilia Bortnikova ("Il ritorno di Vassili Bortnikov") è stata tra le più autentiche ragioni di interesse della Mostra. L'opera riveste una importanza evidente: con essa non soltanto il regista, dedito, negli ultimi anni, sopra tutto al film storico-biografico, ma la stessa cinematografia sovietica, hanno tentato il ritorno all'indagine dei sentimenti dell'uomo comune. Voglio dire dei sentimenti anche privati, che la prassi sovietica aveva troppo spesso, specie nella fase recente di quella cinematografia, ignorato a vantaggio delle celebrazioni nazionalistiche. Il caso, attinto ad un romanzo, La messe, di Galina che, creduto morto, torna dopo molti anni al focolare domestico e trova che la moglie, disperando del suo ritorno, si è unita con

un altro uomo. L'inizio del film rispecchia questa ricerca interiore con rattenuta commozione, il reingresso in casa dell'uomo, il suo doloroso stupore, il suo sordo risentimento, l'angoscia della donna, sono suggeriti con pudore. Ma a questo punto, dopo che il marito ha scacciato l'intruso, il racconto prende un nuovo avvio. Il problema umano ed intimo stimolava Pudovkin non in sé e per sé, ma in quanto componente di un piú vasto problema, che interessa la collettività. Il reduce, infatti, ha trovato il 'kolkhoz'' di cui era dirigente in pietose condizioni di arretramento. E si propone di ricondurlo con tenacia ad un maggior livello delle tesi rigide, dei personaggi monoblocco, produttivo. Senonché la pena segreta, che egli alimenta per la colpa innocente della moglie cui non sa perdonare, gli impedisce Nicolaeva, è quello di un ex combattente di attingere quella serenità e quella cordiale comunicativa che i "kolkhoziani" desidererebbero trovare nel loro capo. Il film dovrebbe essere il dramma di questo iso-





(In alto, da sinistra a destra) In Sadko che è stato il miglior film della pattuglia russa, e uno dei migliori della Mostra, Alexander L. Ptusko ha raggiunto un perfetto equilibrio di toni e una pie-nezza di ricerca figurativa; in Vozvrastcenie Vasilia Bortnikova Pudovkin non ha trovato il giusto punto di fusione tra il carattere psicologico e quello didascalico del film, anche se non vi mancano sequenze magistrali; The Saga of Anathan, di Sternberg, pur denotando un ritorno del regista al proprio filone originale, non riesce a raggiungere risultati notevoli. (In basso, sempre da sinistra a destra) Due inquadrature del giapponese Ugetsu Monogatari, il miglior film della Mostra e una ti Le bon Dieu sans confession, film che ha segnato per Autant-Lara una clamorosa caduta.



amento di Bortnikov, nei confronti della moglie come dei suoi compagni di lavoro. E invece gli accenni, peraltro significanti, a tale sua condizione psicologica sono sporadici, insufficienti. Alla vena umana, felicemente avviata (penso all'affettuosa inquadratura soggettiva dell'inizio, allorché Bortnikov riposa nella contemplazione dei figlioletti dormienti il proprio sguardo incupito), si sostituisce ben presto quella aridamente didascalica. Al centro del film rimane non più l'uomo, con le sue amarezze e le sue aspirazioni, ma il "kolkhoz", entità astratta, meglio ancora che collettiva, almeno in base al modo come esso viene presentato nel film. Interminabili discussioni intorno alla carenza e alla difettosità dei trattori disponibili stemperano il dramma più autentico in una serie di notazioni sparse, spesso inappaganti (il personaggio dell'altro, per esempio, è disegnato con estrema genericità). Certi valori affettivi, come quello dell'amicizia, che si affacciano nel racconto, rimangono emblematici, sono raggelati dall'insistenza su una problema-tica limitata e schematizzata. Il dramma degli individui e quello della collettività si svolgono, se tale verbo può addirsi al sordo, opaco progredire dei conflitti, su due binari paralleli, senza incontrarsi se non episodicamente (su questo difetto anche la critica sovietica ha posto l'accento). L'inserimento di alcuni personaggi marginali è effettuato a! di fuori di una vera necessità ed autenticità (vedi la ragazza frivola che finisce per convertirsi alla religione del lavoro). La preoccupazione evidente per un didascalismo da cui si è creduto non poter prescindere (e che d'altronde, come ha pure rilevato la critica sovietica, non ha trovato estrinsecazione sufficientemente chiara e conseguente) ha mortificato le pregevoli intuizioni psicologiche del regista, per il quale questo film poteva pur rappresentare un essenziale punto d'arrivo, che aveva dietro di sé i presupposti, sia di carattere psicologico sia di carattere corale, impliciti nella miglior produzione sovietica e di Pudovkin stesso. Non è stato, ripeto, trovato il giusto punto di fusione per due

esigenze distinte e non agevolmente conciliabili. Si è temuto di abbandonarsi ad uno psicologismo troppo individualistico e d'altro canto si sono avvertiti, ma non abbastanza, il peso ed il pericolo di una pedantesca insistenza su una materia difficilmente riscattabile sul piano della poesia. Cosí da giungere ad una conclusione completamente fiduciosa, sia per quanto riguar-da il destino degli individui, sia per quanto riguarda quello della collettività, senza una preparazione approfondita dei trapassi decisivi. E questo proprio perché il destino della collettività è apparso qui strettamente collegato con quello dell'individuo; ma tale legame è stato enunciato piuttosto che illuminato, se non per rapidi accenni. Accenni, tuttavia, talora folgoranti. Come quando, durante il lavoro nei campi, il volto di Vassili, per la prima volta conscio del suo debito anche psicologico nei confronti dei suoi compagni, si illumina d'una serenità nuova, e la sua voce intona un canto gioioso, che si trascina seco quello dei compagni, in un coro di stupefatta esuberanza, che trova riscontro nel rigoglio della natura. Qui si riconosce, arricchita da un sovrapporsi di esperienze, la mano del maestro. Come, in genere, in tutti i brani liricogeorgici che amplificano la cadenza del racconto: allora il risveglio primaverile della natura, la fatica ilare dei contadini, l'incombere di una tempesta sulle messi da falciare spalancano visioni di una solennità ispirata. E il colore, opalescente spesso nel delicato nitore dei volti umani, si fa cangiante e vivido, opulento e livido, in una ricchezza di impasti che trova pochi riscontri (operatore Sergej Urussevskij)

Una straordinaria coerenza e raffinatezza decorativa è, in tutt'altro stile, la caratteristica di *Ugetsu Monogatari* ('' Racconti della luna misteriosa e pallida dopo la pioggia'') di Kenji Mizoguchi. Si ritrova qui la conferma di un eccezionale talento direttoriale, rivelatoci l'anno scorso da *Vita di O'Haru donna galante*; la conferma della maturità di una cinematografia che, procedendo su due direzioni (quella storico-leggendaria e quella realistica), sembra sovra-

Michele Morgan in Les Orgueilleux, di Allegret, vana ostentazione di "sartrismo" e "clouzotismo".



stare ogni altra nel mondo, non solo in virtú di alcune opere di inconfrontabile purezza e compiutezza, ma anche di uno "standard" tecnico-realizzativo d'eccezione, che assicura piena dignità ad opere anche mediocri nella loro struttura o sostanza. Il film risulta dalla libera fusione di due racconti appartenenti alla raccolta da cui prende il titolo: Asaji ga yado ("La capan-na tra le graminacee selvagge") e Jasei no in ("La lubricità dello spirito del serpen-te"). E racconta l'analogo e pur diverso destino di due cognati, povera gente, in un Giappone misteriosamente medioevale (XVI secolo), scosso da guerre intestine, desolato da flagelli, soggetto ad una regola feudale, eppure animato da mille presenze arcanamente poetiche. Uno dei due uomini è vasaio ed accanito lavoratore, sogna la ricchezza da conquistare col frutto delle sue fatiche, l'altro è insofferente ed ambizioso, sogna la gloria delle armi di samurai. L'uno e l'altro vivono una deludente avventura. Il primo, sconvolto dalla subitanea apparizione al mercato di una bellissima gentildonna, rimane, come per sortilegio, risucchiato nell'incanto sottile e perfido che emana dal suo sguardo, dal suo corpo, dalle sue danze, dalla sua preziosa dimora. Così egli oblia il lavoro e la moglie per ritrovarsi, dissolto l'incantesimo (la donna non era se non lo spirito di una fanciulla, privo di pace per non aver mai conosciuto in vita l'amore), solo, in mezzo ad un melanconico scenario di rovine. Il secondo, affascinato dallo sfilare di un corteo guerresco, abbandona anch'egli il lavoro per arruolarsi e, dimentico della sposa, coglie sanguinosi allori, ma finisce per rendersi conto del suo errore quando ritrova la donna in una casa di prostituzione. Il cognato, invece, non la ritroverà, al ritorno a casa, se non come fantasma, ché essa è stata uccisa da un soldataccio. Ma il fantasma benigno veglierà il suo coraggioso ritorno alla fatica quotidiana, dopo la parentesi deviatrice. È agevole osservare che il finale sa di stucchevole convenzione, che la morale del film, avversa alle inebrianti e delusive evasioni, è vecchia come il mondo. Quello che conta, in Ugetsu Monogatari, è il magistero purissimo dello stile. Il miracolo inesprimibile per cui il sogno e la realtà si fondono senza sforzo, come due momenti di una stessa esistenza (non vi è passaggio, stacco alcuno, di tono, di tecnica, tra le sequenze della realtà e quelle del sortilegio). Un'aura di estasi lunare pervade il racconto, che ora si adagia in una contemplatività squisitamente decorativa (il prodigio di quella fotografia — Kazuo Miyakawa di quella scenografia - Uichiro Yamamo--, le quali dimostrano la permanenza del gusto, supremamente compiuto, che presiedette alla fioritura della grande pittura giapponese arcaica, dell'arte del ricamo, dell'incisione, dell'oreficeria, e assumono talora la fragile trasparenza di una preziosissima filigrana), ora vibra di un suo drammatico richiamo (il passaggio dei samurai, nelle loro sovraccariche armature, è sufficiente ad evocare tutto un mondo, oltre che a suscitare la crisi d'uno dei protagonisti), ora si carica di un brivido ineffabilmente ambiguo (le due prime apparizioni, per le strade, della gentildonna, con quel suo volto stupendo e stregante Machiko Kyo, s'intende -, con quei suoi costumi opulenti, con quella sua

andatura superba e dondolante, che sembra sprigionare un profumo intenso, quasi di narcotico). E la musica sottolinea l'incanto, con una più che mai inaudita ricerca di impasti (penso allo stridio fisicamente conturbante che accompagna i titoli di testa), con un impiego piú che mai fascinoso di strumenti per noi tanto ignoti da apparir magici. Certo, Ugetsu Monogatari ha, rispetto a O' Haru, una minor consapevolezza sul piano storico, suggerisce favolosa-mente un ambiente, anzi che presentarlo come sfondo vaporoso e pur concreto alla vicenda, in una serie di quadri evocativi di un mondo e di un'epoca, di una società. Qui vale per se stesso l'incanto della fiaba con la sua antica moralità; vale lo stile di un regista, e questo sí è lo stesso stile, cosí aereo e attento ai valori formali e nello stesso tempo sottilissimo interprete di atmosfere, pregnante indicatore di stati d'animo.

Giapponese a mezzo è The Saga of Anutahan, che ha il merito di essere il frutto del ritorno di Josef von Sternberg, dopo anni di attività legata alle necessità industriali, ad una sfera di interessi a lui congeniali e liberamente lasciati espandere. Per questo Sternberg si decise ad andare a produrre in Giappone, per conto di una casa giapponese, con interpreti e tecnici giapponesi, il suo film, che peraltro reca indubbi segni della sua ispirazione occidentale: per cercar di tornare, al di fuori d'ogni costrizione, al proprio filone originario, il filone del sesso, come sovvertitore d'ogni umana consistenza. Per far questo Sternberg è ricorso alla cronaca del nostro dopoguerra, raccontando, assai liberamente, la storia di quel gruppo di soldati giapponesi che, asserragliati in uno sperduto isolotto del Pacifico, si rifiutarono per anni di credere all'avvenuta capitolazione del loro paese e rimasero virtualmente in istato di guerra con gli Stati Uniti. La presenza nell'isola di una giovane donna, oggetto di cupidigie e dispute, era elemento bastevole per suscitare l'interesse di Sternberg. Il quale ha trovato nella ballerina Akemi Negishi un emblema sessuale (piú che una attrice) di un acerbo, primitivo, sensuoso fascino. La canzone cantata in coro, che ricorre come "leit-motiv" nel film, sottolinea ed accresce la presenza ossessiva del sesso, della foia, negli uomini isolati e resi rivali l'uno dell'altro (il primo rivale è il compagno che la donna già aveva nell'isola). Il film appare quindi coerente con un certo gusto tipico dell'antico Sternberg (la donna - vedi Marlene - ridotta a puro strumento di gioco sessuale, al di fuori di ogni impegno psicologico) e per contro attesta una sostanziale rinuncia al vacuo insistere su ghirigori fotografici di timbro decadente, che il regista si era trascinato appresso anche nelle sue piú recenti, anonime opere hollywoodiane. Ma esso non esce comunque dalla mediocrità: la integrale ricostruzione in istudio della giungla nella quale si svolge l'azione (di autentico non vi sono che alcuni campi lunghissimi e totali di pura "natura") conferisce al racconto una patina d'artificio e dimostra come la produzione in loco non sia nata in pratica se non da una combinazione industriale; la presenza di un fastidioso ed assiduo commento parlato risulta pleonastica e controproducente, in quanto il narratore non fa che anticipare le vicende



Raf Vallone e Sylvie in Therese Raquin, film che dopo una buona partenza scade nella mediocrità

che siamo destinati a veder svolgersi sullo schermo; lo scenario non manca di incongruenze notevoli, prima fra tutte quella per cui il feroce torneo intorno alla preda concupita, in seguito al quale parecchi degli uomini perdono la vita in agguati, non si inizia se non dopo diversi anni di convivenza forzata nell'isola, fatto questo piuttosto inesplicabile. Inoltre, l'interesse del regista essendosi appuntato unicamente sul fattore "sesso", l'elemento "guerra", pur essenziale come presupposto e come presenza sottintesa, risulta ben presto dimenticato o quasi, a tutto svantaggio della drammaticità di una situazione. Alla correttezza generica di un mestiere, alla suggestione dei sensi evocata con mezzi, come s'è detto, appropriati, a qualche ricerca espressiva (vedi l'inseguimento nella giungla) fanno riscontro un "piétiner sur place" narrativo ed un episodico cattivo gusto di linguaggio, come nel finale, in cui si assiste al ritorno in Giappone dei reduci, ognuno annunciato da un abbagliante lampo di magnesio.

Un comun denominatore letterario ha, come sempre, contraddistinto la delusiva rappresentanza francese. La caduta piú clamorosa è stata quella di Claude Autant-Lara, il quale, dopo le sue note e presuntuose dichiarazioni, ha figurato, suo malgrado, con un film, Le bon Dieu sans confession, del quale il meno che si possa dire è che non si regge in piedi. Basato su un romanzo di Paul Vialar, Monsieur Dupont est mort, che pare abbia avuta gran fortuna e che il film mi ha tolto ogni voglia di leggere, costruito, con maldestra citazione di Le diable au corps, secondo un ansimante ed arbitrario schema retrospettivo (tra un mozzicone e l'altro del racconto si intercala, con insistenza ed a casaccio, qualche inquadratura di un funerale; i vari mozziconi partono da un volto umano, come per esteriorizzare un ricordo, ma talora nessun nesso apparente vi è tra il volto inquadrato ed il brano che gli succede), Le bon Dieu sans confession racconta i casi di un tizio qualunque (Dupont, come sarebbe da noi Rossi o Bianchi),

attraverso i ricordi, appunto, colorati talvolta di rimorso, delle persone che gli sono state più vicine. E sono casi pasticciati ed improbabili. Riguardano soprattutto la passione quasi senile di questo bovino arricchito per una attraente, giovane, ambiziosa donna, avvezza al lusso e squattrinata, la quale riesce ad invischiarlo per assicurare una bella vita a sé e al marito imbelle di cui è innamorata. Ma il signor Duponi tanto babbeo da coprirla d'oro nel sensoletterale della parola, dietro una semplica vaga promessa che un giorno, nel nome di un amore puro che non le consente di diventare la sua amante, essa lo sposerà, tra dieci anni all'ingrosso, quando egli avrà sistemato i suoi figli e si sarà digni tosamente liberato dal legame familiare che ha. I presupposti sono tanto puerili che tutto il racconto ne è inficiato irreparabilmente, Non v'è al mondo, io credo, individuo sufficientemente imbecille per poter commettere le melensaggini e gli errori del signor Dupont. Non v'è donna tanto fortunata da poter ottenere, con cosi poco astute, cosí sbrigative armi, un cosí grande beneficio. Non v'è marito tanto incoerente da poter accettare e poi, dopo un bel pezzo, rifiutare bruscamente il vantaggio materiali che gli deriva dalle tresche platoniche della moglie. E si potrebbe continuare a lungo, per insistere sull'inconciliabilità tra l'astuzia di Dupont negli affari (si è salvato durante la guerra facendo perfino il doppio gioco) e la sua dabbenaggine nella vita privata. sull'improbabilità che la maschera d'inno cenza di una donna come quella possa resistere tanto a lungo (le si potrebbe dare 'il buon Dio senza confessione', tanto i candida, dice una frase idiomatica fran cese); sulla bruschezza frammentaria con cui sono inserite quelle penose "spiegazio ni" che Dupont ha con i propri figliolicon il figlio accusatore spietato, con la figlia inguaiata, cui egli clargisce la sua comprensione ritardataria in un colloquio che è, per lo meno sul piano del dialogo (di Ghislaine Auboin, sceneggiatrice col regista e con Roland Laudenbach), la cosa migliore del film. Quando verso la fine

Dupont, per nulla presago della propria morte imminente e repentina, rinuncia alla presunta felicità in cui continua a credere, nel nome dei diritti di una famiglia riscoperta, i limiti del grottesco sono stati superati da un pezzo, malgrado gli sforzi generosissimi e sottili di due attori come Da-

nielle Darrieux e Henri Vilbert.

Les orgueilleux di Yves Allegret è un sottoprodotto, ad un tempo, di un « sartrismo » esteriore e deteriore (è basato su un soggetto originale dell'autore de La nausée) e del «clouzotismo». Un critico poco informato è arrivato a scambiare per il vero Clouzot un suo omonimo, Jean, che ha collaborato alla stesura dello scenario, insieme, ahimé, ad Aurenche e Bost. Cantonata a parte, il riferimento a Clouzot è d'obbligo. Ma un film come questo sembra fatto per riabilitare Le salaire de la peur anche agli occhi dei suoi più accaniti detrattori. Per lo meno, ora si è avuto un saggio di quello che può essere Clouzot rifatto da uno che non è Clouzot (ma neppure il primo venuto). In realtà qui non è stato rifatto Clouzot, che nasconde sempre nei suoi film una moralità, più o meno accettabile o inedita che sia; è stata rifatta la sua maniera, il suo gusto talora gratuito per le sensazioni sgradevoli ed acri. Si è contemplato con accanimento un ammalato grave che vomita addosso a se stesso e alla moglie; ci si è soffermati sul suo cadavere con evidente spirito di necrofilia; si sono ritratti ripetutamente insetti schifosi; ci si è compiaciuti di un clima messicano di calura, di corruzione, di sfacimento, di epidemia, di superstizione; si è osservata con insistenza raffinata sadica una puntura lombare, mostrando il lungo ago che una prima volta torna indietro respinto dai nervi tesi della paziente, e la seconda affonda lentamente, per poi riaffiorare con efferata provocazione di spasimi. E tutto questo a che scopo? Per rivelare quale mondo, quale umanità, quale morale? Una donna che rimane bruscamente vedova durante un viaggio nel Messico e finisce con l'innamorarsi misteriosamente e fatalmente di un medico europeo abbrutito dall'alcool fino alla peggior degradazione, e riesce a riscattarlo e si ferma al suo fianco per combattere l'epidemia che è scoppiata. Tanta sporcizia, tanto sadismo, tante crudezze per che cosa? Per raccontare per l'ennesima volta la storia dell'ubriacone redento dall'amore e dalla coscienza di una sua missione, della donna folgorata da eros a dispetto delle apparenze sordide che ha l'oggetto della sua passione. Poco davvero, e sprecata tanta bravura formale (operatore è Alex Phillips, quello de La Red), tante pretese letterarie nel dialogo, tanto slancio sincero in Michèle Morgan e tanto istrionismo « fasullo » in Gérard Philipe, che, alle prese con una parte inadatta, ha dovuto perfino esibirsi in un pezzo di bravura, una danza messicana frenetica, che il medico è costretto ad eseguire per guadagnarsi il guiderdone di un po' di alcool.

Lungo tutta la prima parte di Thérèse Raquin mi ero illuso che Marcel Carné avesse ritrovato la via della sua ispirazione più autentica: in quel trasferimento, libero e pur rispettoso, della vicenda ideata da Emile Zola dalla Parigi secondo Impero alla Lione d'oggi ritrovavo il gusto prebellico del regista per un verismo pessimistico e denso, un gusto, tuttavia, « integrale »,

non piú complicato da elementi di un romanticismo attinto ad una letteratura non sempre di prim'ordine, ma puntigliosamente attento al particolare significante, all'atmosfera acremente quanto sapientemente suggerita. Rimaneva, a stabilire un proficuo contatto con i film dell'anteguerra, il senso di una passione « fatale » che brucia al cospetto e a dispetto di una meschinità avvilente, qui rappresentata dal marito malaticcio e meschino di Thérèse, come in Le quai des brumes (Il porto delle nebbie, 1938) lo era dal laido, barbuto negoziante, o in Le jour se lève (Alba tragica, 1939) dall'istrionico ammaestratore di cani. L'atmosfera soffocante della città di provincia, il clima borghesemente torpido di casa Raquin (con quelle partite alle « corse dei cavallucci » e le conseguenti pietose discussioni, in cui si " ingaglioffivano » la parola nell'accezione del Machiavelli -

ricattatore. Il personaggio della vecchia, perdendo di importanza e di rilievo, modifica anche la propria funzione rispetto al romanzo; la sua paralisi appare provocata proprio dalla notizia della morte del figlio, la sua presenza muta non diventa rimprovero solo agli occhi degli amanti tormentati, ma vuole essere rimprovero, in quanto l'inferma risulta subito consapevole della realtà dei fatti. I due amanti, non legati dalla complicità nel delitto, di cui Thérèse è stata semplice testimone, non si sposano. Il gioco reciproco delle accuse è accennato, 'inferno che i due vivono non viene approfondito, essendo stato non necessariamente esteriorizzato nel personaggio del ricattatore, che contribuisce ad apparentare il racconto ad una vicenda con agganci polizieschi, sul tipo de Il postino suona sempre due volte. La fine degli amanti non è più dovuta ad una estrema, disperata volontà



Alberto Sordi in I vitelloni, film nel quale Federico Fellini ha estrosamente riconfermato, dopo lo Sceicco bianco, le sue qualità di osservazione satirica e di caustico fustigatore dei costumi.

i contendenti), la figura, chiusa nella sua mortificata insoddisfazione di uno slancio vitale, di Thérèse, quella matriarcalmente esclusivista della suocera, quella goffamente ridicola del marito assumevano una presenza netta, inequivocabile, attraverso un sommarsi di notazioni, dove lo stile veristico si distendeva senza sbavature, senza compiacimenti o concessioni. Su questa linea il film arriva, press'a poco, fino al delitto. Poi, sul gusto di un sano verismo nella scia zoliana si innesta, impensatamente, quello di un « simbolismo realistico », caro a Carné nelle sue manifestazioni deteriori, quello stesso che, dopo i presagi dei film anteriori, condusse, invadendo il film, al fallimento di Les portes de la nuit (Mentre Parigi dorme, 1946). Il rimorso, anzi che affondarsi negli animi, i quali vengono letti sempre piú superficialmente, degli amanti, prende corpo in un personaggio posticcio e falso, quello del ghignante testimone di punirsi per uscire dall'inferno, aggravato dalla raggiunta consapevolezza della loro colpa da parte della vecchia paralitica, ma giunge in seguito ad una manifestazione di quella « casualità », cara al pessimismo let-terariamente fatalistico di Carné. Soddisfatto il ricattatore, questi rimane vittima di un incidente mortale (grottesca a tal riguardo la scena in cui Lorenzo porta il moribondo nel negozio, mentre la folla della strada rimane sulla soglia, senza creare il minimo scompiglio, senza cercar di entrare a vedere, ad aiutare, come accade in simili circostanze). Di conseguenza, la lettera di denuncia ch'egli aveva scritta per diffidenza e che aveva dato disposizione di far partire solo nel caso di un suo mancato ritorno all'albergo, viene avviata a destinazione, da una cameriera ignara e da un postino, cui un dialoghista (e coscenarista) del talento di Charles Spaak ha avuto il pessimo gusto di far esclamare, per sottolineare la

malignità del caso: « Mi chiamano il postino degli innamorati ». Si direbbe alla fine di aver assistito ad un film in due puntate, girato da due registi diversi. Ed è gran peccato, ripeto, la partenza era apparsa dotata di uno stile coerente ed esemplare, e l'interpretazione di Simone Signoret (eccellenti Sylvie — la suocera, — Jacques Duby — il marito; volonteroso Raf Vallone, — l'amante), nella sua melanconica, impenetrabile maschera di amarezza, raggiunge una potenza drammatica inconsueta.

La rappresentanza italiana, nel confermare quel livello complessivo da « squadra nazionale B » che era stato ritenuto prevedibile in partenza, ha sostanzialmente rispecchiato con fedeltà la situazione attuale del nostro cinema, situazione di « crisi » per taluni fra i suoi talenti maggiori, di consolidamento e affinamento per altri registi,

starsi quanto piú il racconto è deliberatamente disperso in una serie di annotazioni psicologiche e di atmosfera, al di fuori di una vera e propria costruzione, e con una pluralità di casi da seguire, fondendoli in una unità. Vero è che, stranamente e non senza cattivo gusto, i soggettisti (Pinelli e Flajano, quest'ultimo pure sceneggiatore, oltre lo stesso Fellini) hanno creduto lecito, per conferire una maggior compattezza e concretezza al racconto, di far ricorso ad elementi feuilletonistici, a « coincidenze » poco fortuite, ad espedienti poco attendibili, e via dicendo. Cosí il film si inizia con la rivelazione ex abrupto, durante la festa cosi rapidamente e saporosamente descritta, che Sandra, sorella del vitellone Moral-do, è incinta del vitellone Fausto. E passi, malgrado l'effettistico svenimento nel bel mezzo della festa. Ma il ritorno a casa del vitellone Alberto, all'alba, ubriaco fradicio

inte descritllone Moralto. E passi, fu das.
to a casa del
o a casa del
o aco fradicio
star
deri
piec
mui
la v
nos
pro
qua
che
dess
l'im
trov
vag
suss
con
psic
que
mer
gno
un
qua
nne
cert
La
« gr
app
te i
cen
lini
le d
che
mer
ved

Franco Fabrizi e Maja Nipora in un'altra scena del medesimo film che ha pure segnato, per Fellini, un progresso per quanto riguarda il possesso dello stile e una maggior maturità narrativa.

giunti di rincalzo alla prima ondata del neorealismo. A questi appartiene Federico Fellini, che con I vitelloni, ha estrosamente riconfermato, dopo Lo sceicco bianco, la sua vena svagata e caustica di fustigatore del costume. Dopo il mondo dei « fumetti » e dei loro fanatici, ha preso di mira quello della mediocre, stagnante provincia e di certi suoi abitatori tipici, giovinotti di poco criterio e di molte fantasie, i quali vivono alle spalle del prossimo, combinando guai, perdendo oziosamente e stupidamente il loro tempo e sognando un' evasione, senza precisarne concretamente gli scopi e senza far nulla di positivo per renderla attuabile. I « vitelloni », secondo una terminologia regionale. I vitelloni rimane, quanto a portata di interessi e ad impronta di gusto, sul piano de Lo sceicco bianco; ma rispetto ad esso segna un progresso per quanto riguarda il possesso dello stile, di una matu-rità narrativa, tanto più difficile da acqui-

e con panni squallidamente femminili addosso (ritorno che consegue alla mirabile sequenza del veglione, mossa con un estro esemplare e retta da una ricchissima facoltà di osservazione satirica), coincide con la sorella di lui, la quale « evade » verso l'amore libero e si scontra sulla soglia di casa con il fratello conciato a quel modo. E due. La terza « ficelle » si ha quando il « fatale » reincontro di Fausto con la sconosciuta abbordata al cinema (episodio, quest'ultimo, gustoso, ma un po' stiracchiato) avviene per l'appunto mentre egli, fuori di sé ed in crisi di ravvedimento, sta correndo in cerca della moglie fuggiasca. E' un po' troppo. E troppo si chiede allo spettatore, imponendogli di accettare la falsità inutile e irrisolutiva dell'episodio relativo al furto e alla tentata vendita della statua dell'angelo (il fatto che Fellini abbia davvero rubato in gioventú un angelo consimile non vuol dire che l'episodio possa assumere necessità e

credibilità sullo schermo, né tanto meno risultare di buon gusto). Purtroppo avviene spesso ne I vitelloni che la situazione appaia tirata per i capelli (chi sa perché, per esempio, nel finale del piacevolissimo ed acuto episodio del vecchio attore, quest'ultimo si ostina a voler trascinare il vitellone Leopoldo fino al molo in una notte di vento furioso, quando potrebbe raggiungere tanto meglio i suoi scopi invitandolo a discutere la commedia in camera sua? Probabilmente perché da una situa-zione cosí impostata il regista si riprometteva un effetto di « clima » che ha in realtà raggiunto). Non vorrei sembrar pedante nei confronti di un film che, sostanzialmente ammiro. Ma vorrei che Fellini, il quale fu uno sceneggiatore attentissimo, si guar-dasse dal cadere in simili errori di gusto. Forse su di lui ha influito la necessità di tener conto, in un film già di per sé abba-stanza insolito e anticommerciale, dei desideri dei produttori, avvezzi a poggiare i piedi su una solida « trama ». Resta comunque il fatto che I vitelloni riconferma la vena satirica piú viva che oggi conti il nostro cinema; che l'atmosfera grigia della provincia (quelle strade notturne, per le quali echeggiano i canti e le battute sciocche dei vitelloni; quelle case povere, mo-deste o comode, in ogni caso onorate, in cui l'inutilità professionale di quei giovinastri trova rifugio ogni notte dopo l'ozioso girovagare; quel mare squallido; quei periodici sussulti di euforia artificiosa: la festa col concorso di bellezza, il veglione) ed alcune psicologie (quella del bellimbusto Fausto, quella del giullare Alberto, assai pittorescamente interpretato da Sordi, quella del « signorino» Moraldo) appaiono interpretate da un osservatore e psicologo assai acuto. Il quale, da buon moralista, sa spremere alla nne un senso dal suo racconto, che non vuol certo essere un semplice « divertissement ». La partenza di Moraldo verso la mitica « grande città », una partenza assorta e in apparenza priva di una meta coscientemente individuata, chiude poeticamente la vicenda dei vitelloni, specie in quanto Fel-lini ha trovato un modo singolammente abile di stabilire il debito confronto tra colui che parte e coloro che restano, passati ideal mente in rassegna da Moraldo, il quale li vede pigramente affidati al loro sonno o alle loro chimere, mentre il treno dell'alba lo conduce via dal luogo delle sue sterili il-

Di Anni facili si deve dire anzi tutto che è un film coraggioso, con i tempi che corrono. Che è un film civilmente utile, perché addita senza ipocrisie piaghe riconoscibili della nostra vita sociale (non per nulla i soliti difensori della « dignità della patria » l'hanno subito preso in uggia). Ed in que-sto il più recente film di Luigi Zampa si distingue dal suo gemello Anni difficili (1948), che finiva col dare, qualunquisticamente, un colpo al cerchio ed uno alla botte. Rispetto ad Anni difficili, Anni facili si differenzia anche per una diversa maturità narrativa, la quale fa sí che il ricorso alla macchietta trita e bozzettistica si faccia piú raro e lasci il posto ad una incisione satirica più larga e proficua. Tornare sul-l'argomento di Anni facili non sarebbe forse necessario, tante se ne è parlato: è la storia di quel povero professore di provincia siciliana che, trasferito a Roma in seguito alle mene della moglie ambiziosa, si trova

costretto, per tirare avanti nella capitale, ad assumere un secondo lavoro, quello di rappresentante industriale, e a venire perciò a contatto con gli ambienti burocratici ministeriali, con la corruzione latente cui egli si ribella, e perfino con il risorgente neofascismo, legato appunto a certe cricche innidate nei ministeri. Ridotto alla miseria dai suoi onesti scrupoli, il poveretto si induce a commettere una irregolarità d'altro genere nella scuola. E paga con la galera la colpa commessa con riluttanza dopo una vita di onorate fatiche, mentre un alto funzionario corrotto, con cui egli ha avuto a che fare e che una sua generosa testimonianza ha coperto, se la cava con un traferimento non ignominioso né troppo svantaggioso. Il parallelismo dei due treni che partono, nel finale, in direzioni opposte e con ben diversi ospiti, è un po' facile, ma Zampa è uomo da cercar di spremere il sugo della sua morale nella maniera più evilente. Resta il fatto, coraggio a parte, che egli ha puntato il suo sguardo di moralista satirico su aspetti della nostra vita pubblica riconoscibili da tutti, ricavandone figurette e tratti di bel rilievo caricaturale. Certo, non tutto il materiale è di prima mano e di eguale buon gusto (la scena, un po' voluta nel suo tono patetico, dell'arresto durante la festa nuziale sembra debitrice verso una scena consimile, nel terz'atto di Fine mese, una vecchia commedia di Paola Riccora). La presenza di Vitaliano Brancati quale soggettista e coscenarista ha portato come conseguenza l'insistenza su determinate idee fisse dello scrittore siciliano, da quelle politiche sui fascisti, mimetizzati e no, a quelle sessuali (vedi qui il "Virilon "), che per lui costituiscono una specie d'ossessione. Il guaio maggiore del film è tuttavia la sua mancanza di un tono coerente: partito sul piano di una frizzante commedia di costume, esso tocca, nella gustosa, ma un poco avulsa dal contesto, sequenza dei neofascisti, gli accenti della farsa grottesca, per poi planare nel drammatico e nel facile patetico della parte conclusiva. Difetto abbastanza serio, che non basta tuttavia a cancellare i notevoli meriti del film. Il quale ha tratto da avvenimenti della cronaca (dal raduno di Arcinazzo allo scandalo degli esami in un liceo romano) utile spunto per confermare l'esattezza del giudizio dato dagli autori su una situazione generale. Nino Taranto è un protagonista in cui il colore dialettale riesce insolitamente a trovare una accettabile misura.

Non si può negare alla rappresentanza italiana una notevole coerenza tematica e tonale. Anche il terzo film, Napoletani a Milano di Eduardo De Filippo, ha per obiettivo una moralistica pittura del costume, nella quale tuttavia la cordialità esuberante ed ottimistica prevale sull'amarezza, dominante nelle più significative commedie dell'autore. Ho già avuto occasione di esprimere il mio punto di vista sul cinema di Eduardo, e non starò quindi a ripetermi. Dirò solo che ho creduto di trovare in Napoletani a Milano una conferma alla mia tesi sul « bozzettismo » connaturale al regista e sotto tale luce considero il film un ulteriore progresso rispetto alle preedenti prove. Non mi meraviglia, naturalmente, che, al contrario, coloro i quali attribuiscono a De Filippo cineasta capacità espressive più ampie non siano rimasti del

tutto soddisfatti ed abbiamo catalogato anche questo film, come già Ragazze da marito, tra le opere « minori » del suo autore. Senza ritornare quindi su una polemica già affrontata, rileverò come in quest'ultima opera mi sia apparso maturato il possesso del linguaggio, attraverso una narrazione più mossa, più articolata, più inventata che nei film precedenti. E la fantasia ha fatto sfoggio di una alacrità considerevole, applicata direttamente alla soluzione di problemi narrativi propri del cinema. S'intende che i limiti di Eduardo permangono evidenti, il respiro è sempre quello del bozzetto, sia pure coralmente animato, il racconto procede spesso per « aneddoti », non tutti della stessa qualità inventiva. Ma al film non manca un suo vivace sapore. La sua moralità è elementare: esso vuol ribadire l'eguaglianza degli italiani, contradicendo ai regionalismi polemici, vuole opporre a certi pregiudizi settentrionali le qualità positive dei napoletani, spesso inginstamente screditati. Per far questo De Filippo immagina che i miserabili abitanti di un vecchio angolo di Napoli, acquistato da una società milanese e destinato a scomparire sotto i colpi di piccone, constatati vani i loro bizzarri e ostinati tentativi di resistenza, si trasferiscano in massa a Milano, dove, con un'astuzia, riescono ad ottenere lavoro dalla società. Quando questa, in difficoltà, chiuderà la fabbrica in cui i napoletani lavorano, saranno essi, col loro slancio ed il loro solidale spirito di iniziativa, a far superare alla società, nell'interesse comune, la grave crisi, che rischiava di esporre alla fame tante persone. E tutto si conclude in un «embrassons-nous » generale. Siamo tutti napoletani sembra voler concludere De Filippo, in antitesi allo slogan analogo di Fraccaroli. Tesi abbastanza facile e dimostrazione non meno facile, in quanto basata su situazioni d'eccezione, su « trovate » piú o meno pirotecniche, su battute festosamente fine a se stesse. Malgrado l'impiego di « clichés » dialettali, di puntelli narrativi evidenti, di macchiette, di ovvii elementi folkloristicopatetici, il film ha un suo frequente rigoglio, che si manifesta in tutta la pittoresca e picaresca resistenza iniziale degli sfrattati all'intimazione di sloggiare, nel loro arrivo in una Milano nebbiosamente invernale. Le reazioni dei napoletani di fronte all'inusitato clima, alla impreveduta atmosfera ambrosiana, sono forse quanto di meglio offra il racconto. La descrizione del modo come una modesta casa milanese, con i suoi ballatoi affacciati sulla corte interna, si tramuti in un batter d'occhio, grazie ad un fitto, squillante vociare ed intrecciarsi di richiami e di esclamazioni, in una casa napoletana, è una pennellata maestra. Ma il film, pur nel suo frammentismo ed anche nei suoi momenti piú ovvii, non tradisce mai una sincerità comunicativa.

Il quarto film italiano avrebbe dovuto costituire, in base all' aspettazione generale, l'opera di punta del gruppo, ed ha invece provocato notevole delusione. Alludo a *I* vinti di Michelangelo Antonioni, incluso in concorso all'ultimo momento e poi all'ultimissimo dichiarato fuori gara, trattandosi di una versione doppiata in italiano (in quella originale ogni episodio è parlato nella lingua relativa). Il « fattaccio » è stato conseguenza, credo, dei maneggi di parte francese, la versione attuale dell'opera non

essendo ancora stata definitivamente approvata in sede politica internazionale. La discutibile procedura non ha tuttavia spostato, a mio avviso, le proporzioni dei valori in gara, I vinti essendo un'opera per due terzi mancata. Il tema del film, che Antonioni ha realizzato prima de Le signora senza camelie, è cronisticamente ambizioso: esso si propone, attraverso la impersonale, distaccata, fredda (la famosa freddezza di Antonioni) ricostruzione di tre episodi attinti in vario modo dalle cronache nere di questi anni e verificatisi rispettivamente in Francia, in Italia e in Inghilterra, di offrire uno specchio eloquente ed accusatore della gioventú del nostro dopoguerra, una gioventú per la quale il delitto, in un'atmosfera dove i valori umani e morali hanno perduto ogni valore, è diventato un atto, spesso, mostruosamente gratuito. Tale suo proposito l'autore ha enunciato in un breve prologo, risultante più che altro dal montaggio di titoli giornalistici e di fotografie sensazionali, accompagnate da una voce che commenta. I tre episodi si svolgono poi indipendenti del tutto l'uno dall'altro: quello francese e quello inglese se-guono da vicino i fatti di cronaca cui si ispirano, quello italiano, per volontà dei produttori, non è strettamente autentico, come avrebbe desiderato Antonioni, ma si ispira abbastanza evidentemente ad episodi del dopoguerra. Il primo è quello francese, che vuol ricostruire la storia dei cosí detti " J 3 ", gli adolescenti che uccisero un compagno durante una gita in un bosco. Nel film, conformemente alle risultanze di certe indagini di Antonioni sull'evoluzione psicologica della gioventú francese, il delitto dovrebbe risultare meno gratuitamente di-mostrativo, rispecchiare il corso criminoso di un'esaltazione ambiziosa. Vi è perfino lo scopo di furto, il giovane destinato come vittima avendo fatto credere ai suoi compagni di possedere una forte somma di dollari, guadagnata in loschi traffici. Il denaro dovrebbe servire per un'evasione e il ragazzo esecutore materiale del delitto agisce sotto lo stimolo di una coetanea ai cui occhi egli vuole alonarsi di « mito ». Tutte belle cose (per modo di dire), a capir chiaramente le quali è però indispensabile leggere il riassunto del soggetto, perché dal racconto cinematografico è difficile ricavarle se non genericamente. Astrattamente considerato il racconto ha uno stile sorvegliato, nitido, con quel tanto di gelido distacco documentaristico che Antonioni si proponeva e che gli è congeniale. Ma i di-scorsi e le azioni di quei ragazzi rimangono avvolti nel vago, nell'impreciso, le loro reazioni psicologiche (del resto, quali reazioni?, nel film tutto è già stabilito, non c'è processo intimo alcuno, ce ne vengono solo enunciati, non senza oscurità, i punti d'arrivo) appaiono misteriose. In che modo il « capo » destinato vittima sia riuscito a far credere di aver accumulato i quattrini è tutt'altro che comprensibile. Ed anche le fasi preliminari del delitto sono descritte senza molta evidenza. Si aggiunga l'assenza di una vera e propria recitazione: quei ragazzi non sono che presenze fisiche, talora notevoli, come la torbida Etchika Choureau, ma non sono attori, e sono stati per di più doppiati in maniera dilettantesca. Rimangono le suggestive tonalità grigie della fotografia (Enzo Serafin). E le intenzioni, interessanti, ma non realizzate. Il secondo

episodio, quello italiano, venne, pare, subíta dal regista, e ripresenta, aggravati, i difetti del primo. Ne è protagonista un adolescente di famiglia agiata e borghese. il quale, esaltato da ideali fasulli, neofascisti a quanto pare, fa saltare in aria una fabbrica di prodotti chimici per forniture militari. L'insano gesto dimostrativo provoca la morte di alcuni innocenti e non trova solidarietà presso nessuno, neppure presso un operaio, appartenente, si direbbe, al partito comunista, con cui il dinamitardo ha imprecisati contatti. La morte, che il ragazzo aveva evitato per viltà durante il suo gesto, lo coglie di sorpresa, provocata da lesioni interne subite in seguito allo scoppio. Anche qui, tutto avviene come in una successione onirica di fatti. Quali siano esattamente le idee del giovane e come si siano formate, quali i suoi rapporti con l'operaio, quali i suoi interessi umani e quali quindi i termini del suo crollo interiore, di fronte alla constatata inanità del suo gesto criminale, non è dato sapere. Anche questo episodio è recitato maluccio e giocato sulle tonalità livide della fotografia. Il terzo, invece, quello inglese, è una piccola cosa esemplare e dimostra, da parte di Antonioni, una ammirevole assimilazione del clima, della mentalità (o forse più semplicemente di una certa esperienza cinematografica) inglese. Ciò risulta evidente dallo stesso tono della fotografia, che, pur fondendosi perfettamente con quello dei precedenti episodi, ricorda da vicino la « grana » dei film inglesi. Certo, il compito era stavolta piú facile: si trattava di dar vita ad un semplice caso patologico, quello di un paranoico che volle superare il proprio complesso di inferiorità eseguendo un delitto perfetto, perché senza scopo: l'uccisione in campagna di una donna sconosciuta. Dopo di che egli vendette ad un giornale un servizio sulla « scoperta » del cadavere. Non pago della pubblicità fattasi, il giovane cercò di rinnovarla dichiarandosi autore del delitto, che egli era certo non avrebbe potuto tuttavia venir provato in modo da rendere ottenibile la sua condanna, ma finí col rimanere vittima della trappola da lui stesso fatta scattare, e subí la condanna a morte. Qui il clima di lucida e sorridente paranoia è suggerito con i mezzi piú appropriati. C'è un'atmosfera tipicamente britannica, c'è sopra tutto una mentalità caratteristica, nelle varie figurette che animano il racconto. E c'è un personaggio centrale, visto, grazie anche all'intelligenza di Peter Raynolds, in tutto il mostruoso candore della sua ostinata fatuità ed ambizione, della sua psicopatica incoscienza del male. Qui veramente il delitto come atto gratuito appare in tutta la sua mostruosa normalità, che può coglierci ad ogni passo. Ma è pur vero che l'episodio è il meno dimostrativo, in quanto i casi patologici sono d'ogni epoca, anche se le circostanze di un dopoguerra possono incrementarne il fiorire. Al pieno equilibrio dei valori dell'episodio (che dimostra, come del resto i precedenti, in Antonioni, un processo di semplificazione dello stile, una meno accanita ricerca di significazioni psicologiche nel movimento della macchina da presa) contribuisce in misura notevole il commento musicale di Giovanni Fusco che, assente nel primo, volgarmente affidato ad un mandolino nel secondo, raggiunge, in questo terzo episodio, per mezzo di un pianoforte solitario, effetti





(Dall'alto in basso): Un'inquadratura di Anni facili di Zampa, film coraggioso e civilmente utile anche se manca di un tono coerente; una di Napoletani a Milano, di De Filippo, film che conferma il "bozzettismo" connaturale al regista; e una dell'episodio inglese de I vinti, di Antonioni una realizzazione esemplare che dimostra una ammirevole assimilazione del "clima" inglese



di una liquida allusività, ben coerenti col clima dominante di lucida follia.

A completare la cronaca veneziana non rimane che da far cenno della primizia offerta, in chiusura e fuori competizione, del « Cinemascope ». Debbo dire che l'impressione che se ne riporta è, dal punto di vista, diciamo cosí, tecnico, di una notevole grandiosità e suggestione. L' immersione dello spettatore nell'azione non è, in certi casi, grazie alla concavità dell'enorme schermo e all'esatto funzionamento della stereofonia, un modo di dire. Ciò valga sopra tutto per il brano, ripreso da un aereo, il quale si dirige contro una catena di montagne nevose, poi vira, picchiando sul mare, e riprende il volo orizzontale rasente la superficie azzurra. Qui davvero la visione assume dimensioni nuove e stimolanti. Analoghe sensazioni nascono dalle riprese di una corsa automobilistica sulla pista sabbiosa (di Indianapolis, credo), con l'uscita di strada. in direzione della sala, di una vettura; delle riprese aeree panoramiche di Venezia, luminose e smaglianti, recentemente effettuate da Jean Negulesco per il suo film I Believe in Love; dalla cronaca, cromaticamente squillante, del corteo per l'incoronazione di Elisabetta d'Inghilterra, un miracolo di ripresa, in rapporto anche alle condizioni atmosferiche (notare il contrasto della pioggia con l'accesa policromia delle divise). Quest'ultima ripresa risulta particolarmen-te interessante per gli effetti stereofonici, con il procedere della fonte sonora di pari passo con il procedere delle bande milita-

ri in marcia. L'effetto stereofonico è stato del resto esemplificato anche a parte, con la ripresa relativa all'incisione in istudio di un commento musicale per film da parte di un'orchestra. Occorre sottolineare che tutti questi brani documentaristici godono di un « technicolor » particolarmente vivido ed equilibrato, che accresce la suggestione. Utilmente indicativo è risultato pure il brano di « rivista », relativo al film Gentlemen Prefer Blondes di Howard Hawks, brano girato appositamente in Cinemascope per un raffronto con analogo brano per lo schermo normale. Appare chiaro come certa coreografia dinamica, propria del film-rivista a grande spettacolo, abbia tutto da guadagnare dall'espansione dello schermo. Questo è il bilancio positivo. Un trionfo della tecnica, che si sta affinando ogni giorno, come dimostra il fatto che le riprese più recenti (quelle veneziane, ad esempio) non presentano più certi difetti di granulosità dell'immagine, di sfocatura bilaterale, che riprese effettuate pochi mesi fa denunciano ancora. Non per nulla le scene girate durante la fase iniziale di lavorazione di The Robe di Henry Koster, il primo film realizzato col Cinemascope, sono state interamente rifatte. E con The Robe, di cui sono stati mostrati vari brani, incominciano le note meno liete. Se sul piano panoramico e documentaristico in senso stretto (o su quello rivistaiolo) il Cinemascope ha dimostrato d'acchito una sua ragion d'essere (per lo meno in quanto conquista tecnica e, nell'ambito della piú vasta inquadratura, dinamica), sul piano narra-

tivo esso ha legittimato seri dubbi, non tanto per la soppressione del montaggio tradizionale (vedi la scena del duello, giocata con una certa fissità lungo l'enorme estensione del campo scenico) e delle dissolvenze o per la limitazione dei primi piani (i quali peraltro si rivelano tutt'altro che impossibili; essi occupano la sola parte centrale dello schermo, quelle laterali rimanendo inutilizzate e « neutralizzate » in una sorta di sfocatura), quanto per l'esigenza di co-lossalità che l'adozione di un simile schermo comporta, colossalità nei soggetti e nel loro sviluppo, nell'impiego delle masse, nella resa della figura umana, che, diventando mastodontica, risulta alquanto abnorme, specie se vista un po' da vicino, e piomba lo spettatore nello stato d'animo provato da Gulliver nel paese dei giganti. Quale possa essere quindi l'avvenire del Cinemascope su di un piano strettamente estetico di evoluzione del linguaggio è quindi presto per affermare, anche se è fin d'ora indubbio che certe cose si potranno dire meglio attraverso tale mezzo e certe altre non si potranno dire affatto. Per ora accontentiamoci di considerarlo uno strumento per una presa di contatto più ampia, comprensiva ed immediata con la realtà (vedi i brani citati): una realtà, oggi come oggi, non trasfigurata poeticamente ma registrata, con un metodo ed uno stile da colorata « attualità » e non senza effetti degni di ammirazione. (Per questo l'altra sera al Lido ci siamo sentiti un po' nelle condizioni di bambinesco, se pur forse, in noi, meno can-

LA RELAZIONE DELLA GIURIA

La Giuria della XIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, composta da Eugenio Montale, Presidente, Gae-tano Carancini, Sandro De Feo, Nino Ghelli, Giangaspare Napolitano, Luigi Rognoni e dal Segretario Antonio Petrucci, che a norma del regolamento interno della Giuria stessa ha sotituito Aldo Palazzeschi ammalatosi all'inizio dei lavori, si è riunita nei giorni 20, 21, 24, 28 agosto e 1, 3, 4 settembre.

Esaminati i film in concorso la Giuria, pur constatando il notevole livello medio delle opere presentate, ha dovuto, con vivo rammarico, rilevare che nessuna di esse si impone per valore assoluto distaccandosi dalle altre. Ha chiesto pertanto e ottenuto dal Presidente della Biennale, ai sensi dell'articolo 20 del Regolamento, di essere autorizzata a non conferire il Primo Gran Premio assoluto Leone d'Oro di San Marco e ad aggiungere, in considerazione della già rivelata dignità del livello medio, altri premi a quelli previsti.

La Giuria ha quindi deliberato di assegnare i seguenti Leoni d'Argento:

a KENJI MIZOGUCHI, regista del film UGETSU MONOGATARI,

per l'evocazione poetica di un mondo insieme reale e favoloso, raggiunta con uno stile che rivela, attraverso l'equilibrio degli elementi espressivi del racconto, un perfetto contrappunto di immagini e suono;

a FEDERICO FELLINI, autore del film di coprodu-

zione italo-francese I VITELLONI,

per la felice scoperta di un ambiente della provincia italiana, espresso in un linguaggio che rivela una nuova personalità

a RAY ASHLEY, MORRIS ENGEL, RUTH ORKIN,

autori del film THE LITTLE FUGITIVE,

per la purezza del racconto in cui sono risolti da una delicata intuizione psicologica del mondo infantile gli elementi di una cronaca quotidiana;

a JOHN HUSTON, regista del film MOULIN ROUGE, per la nobiltà dell'impegno e il calore con cui ha fuso nella

biografia di Toulouse-Lautrec gli stimoli della sua arte in uno spettacolo di raro splendore cromatico; a MARCEL CARNE', regista del film di coproduzione franco-italiana TERESA RAQUIN,

che traendo ispirazione da un personaggio e da una vicenda della narrativa veristica dell'Ottocento, coraggiosamente ne ha espresso gli equivalenti attuali in un'analisi dei sentimenti che rivela tipiche ambiguità dell'anima moderna;

a ALEXANDRE PTUSCKO, regista del film SADKO, per la ricchezza e la fantasia di uno spettacolo che compone in un ritmo felice ed estroso tradizionali elementi della favo-

listica popolare russa, dell'opera e del balletto.

La Giuria ha inoltre deliberato di assegnare i seguenti Leoni di bronzo

a RAFAEL GIL, regista del film LA GUERRA DE DIOS.

che descrivendo fedelmente la vita di un villaggio di minatori, indaga, nel quadro di drammatici conflitti, il caso di coscienza di un giovane sacerdote;

SAMUEL FULLER, regista del film PICKUP ON

SOUTH STREET,

per il ritmo narrativo e l'abilità tecnica che infondono a un'opera di genere poliziesco una notevole tensione emotiva, arricchendola da vive notazioni ambientali e umane;

a IVES ALLEGRET, regista del film di coproduzione franco-messicana LES ORGUEILLEUX,

che attraverso la penetrante definizione di un paese tropicale ha saputo rappresentare l'influsso dell'ambiente sull'insabbiamento morale dei protagonisti; a TOM PAYNE, regista del film SINHA MOCA,

per un'opera che conferma il notevole progresso raggiunto dalla

nascente cinematografia brasiliana.

La Giuria ha inoltre attribuito i Premi Volpi per l'interpretazione rispettivamente a LILLY PALMER nel film THE FOURPOSTER; HENRI VILBERT nel film LE BON DIEU SANS CONFESSION.

dido stupore in cui devono essersi sentiti gli spettatori di quella famosa proiezione inaugurale del Cinema Lumière a Parigi, or sono quasi sessant'anni). Vero è che, di un cinema propriamente narrativo, ci è stato offerto un saggio assai poco probante, il pompieristico *The Robe*, che aggrava, date le inusitate dimensioni, tutti gli sgradevoli effetti ed effettacci propri di consimili polpettoni pseudostorici e pseudoreligiosi, sul genere del demilliano *Sansone e Dalila*. Ma è pur vero, forse, d'altronde, che i costi e, ripeto, le dimensioni del mezzo condannano, almeno per ora, chi l'impieghi ad un suo sfruttamento in tal senso deteriore e da baraccone.

Tornando a Venezia e per concludere, tirando una rapida somma, appare dimostra-to come la manifestazione sia in grado, ormai, di acquistare una sua fisionomia, garantitagli da un complesso di iniziative varie e complementari tra loro e da un regolamento, di anno in anno reso piú rispettoso delle esigenze della cultura (di questioni importanti in sospeso non rimane se non quella della giuria internazionale, da formarsi su basi di stretta competenza specifica). Ma il regolamento non potrà dare i suoi Luoni frutti fin che non verrà reso operante da una rigorosa applicazione. Il problema da risolvere è tutto qui: trovare il coraggio per rispettare le norme liberamente sancite in omaggio a criteri ritenuti giusti e doverosi. Solo un ferreo rispetto del regolamento da parte di chi è tenuto ad appli-carlo potrà assicurare un durevole prestigio alla Mostra e far sí che le nazioni partecipanti ne comprendano appieno la funzione e ne rispettino, a loro volta, i principi informatori.

GIULIO CESARE CASTELLO

Altre due inquadrature del film I vinti: una del discutibile episodio francese (a destra) e una del mediocre episodio italiano (sotto).







Nino Taranto è apparso bravo nella figura del protagonista di Anni facili (sopra) e Colette Marchand in Moulin Rouge ha trovato accenti di verità particolarmente autentici ed efficaci (sotto).

ATTORI A VENEZIA

LA MOSTRA del cinema al Lido ha mostrato nei trenta e più film presentati in concorso una pleiade di interpreti vecchi e nuovi. Quali sono i migliori tra di essi? E tra le scuole, italiana e sovietica, francese ed hollywoodiana, quale è apparsa la più feconda? La risposta non è semplice. Diciamo però subito che la Giuria ha commesso, a nostro avviso, un grossolano errore di valutazione premiando come migliore attrice la Lilli Palmer di Letto matrimoniale mentre non ci ha completamente persuaso la distinzione di migliore interprete maschio attribuita all'Henri Vilbert de Le Bon Dieu sans confession.

Son dunque mancati i buoni attori nelle pellicole presenti alla Mostra veneziana? Diremmo proprio di no. Se in sostanza il Festival del Lido è stato quest'anno scarso di opere vitali e significative, gli interpreti di tali opere si sono mostrati degni di attenzione, intelligenti e volenterosi alleati del regista. Cominciamo dall'Italia.

Com'è noto, l'Italia si è presentata quest'anno con tre commedie di costume: Napoletani a Milano, I vitelloni, Anni facili più un film drammatico di Antonioni I vinti. Diciamo subito che il film di Antonioni non entra nel nostro esame perché gli interpreti sono implicati in gran parte nella

IL PIÚ PICCOLO È STATO IL PIÚ BRAVO



mancata riuscita dell'opera: incerti, approssimativi, generici come sono, con la so-la eccezione dell'interprete del personaggio nell'episodio inglese, assai persuasivo, e che anche nel film fa parte per se stesso. Bravo è apparso invece Nino Taranto nella figura dello sfortunato protagonista di Anni facili; egli ha accentuato solo un tantino troppo la natura di uomo medio del personaggio che impersonava; suscitando una certa perplessità circa la reale mediocrità di un tipo che appare molto meno intelligente e consapevole delle parole e degli atti che sceneggiatore e regista gli hanno attribuito. Nella sfera della satira pure assai riuscite sono sembrate le macchiette, schizzate alla brava, dei trafficoni che berteggiano l'onesto uomo. Residuo della commedia dialettale sono invece apparse le figure femminili: il regista non ha fatto nulla per caratterizzarle. Con l'eccezione della "colonnella", personaggio buffo anche se non improbabile, le donne di Anni facili sono a noi sembrate figure di comodo, e nulla piú. Né vale la spesa di lodare il bravo Eduardo De Filippo come protagonista di Napoletani a Milano; piuttosto è utile indicare a confronto l'esiguità interpretativa di Anna Maria Ferrero (tuttavia ancor piú evanescente nell'episodio italiano de I vinti) e di Frank Latimore. Forse perché non italiano, il bravo giovane ha dato atteggiamenti e vestiti al suo "ingegnere milanese" di grottesca inverosimiglianza. Né sul lavoro, né nei bar di Montenapoleone nessuno di noi ha mai avuto occasione di vedere un ingegnere che somigliasse anche da lontano al Latimore di Napoletani a Milano. I migliori interpreti italiani sono però apparsi i "vitelloni" che hanno resa evidente e credibile la fantasia di Federico Fellini. Alberto Sordi e Franco Fabrizi sono risultati di una "drô-





lerie'' di alta scuola: Fabrizi che di ritorno dal viaggio di nozze, e appena posate le valigie, mostra agli amici del caffè, sulla pubblica via, il nuovo passo di danza appreso nella favolosa metropoli; Sordi, la testa ravvolta nella sciarpa di lana, che sfotte certi operai che stanno lavorando al fondo stradale; ma dopo pochi metri l'auto ha una "panne", e lo sciagurato prende a tutte gambe la via dei campi. Basterebbero queste due scene a legittimare un elogio, a provocare un consenso.

Si incontrano fortissimi interpreti nel-

l'unico film di produzione inglese, Moulin Rouge di John Huston: tutti sono bravi ma ci piace qui ricordare Josè Ferrer che oltretutto fornisce una prova di virtuosismo eccezionale camminando sui ginocchi per giustificare la corta statura del pittore Henri Toulouse-Lautrec, e Colette Marchand, attrice di temperamento, che è entrata nella parte senza perderne un attimo il controllo. Il suo è un "ritratto in piedi" di prostituta che sembra uscito dritto dalle pagine fulgide di "Bubu de Montparnasse" di Char-

les-Louis Philippe. Non sapremmo davvero immaginare quante attrici, ben più note di cotesta Colette, avrebbero potuto trova re accenti di verità così autentici come la Marchand nella scena dell'osteria, la più bella e agghiacciante di Moulin Rouge.

Non oseremmo tentare un giudizio motivato sugli interpreti del film giapponese Ugetsu Monogatari (« Storia di Ugetsu »). A noi sono piaciuti assai specialmente quando apparivano piú giapponesi, cioè quando ritmavano quasi con un passo di danza, le scene piú emotive, quelle di angoscia o d'amore. Forse perché Rasho-mon era tanto piú forte, ci è apparso tuttavia che gli interpreti di Ugetsu fossero meno attraenti, meno completi, meno personali di quelli di Rasho-mon. Anche per gli interpreti sovietici del Ritorno di Vassili Bortnikof, di Rimski Korsakof, di Sadko non c'è molto da dire. Sono bravi, persuasivi, corretti, ma sembrano un po' tutti uguali, frutto di disciplinate scuole piú che di un'autonoma e

(A sinistra) Aubrey Hepburn si è rivelata in Roman Holiday attrice vera e sensibile, e Richie Andrusco (a destra) protagonista di Little Fugitive è stato il migliore di tutti gli attori maschi

geniale formazione

Gli attori francesi sono apparsi in complesso come i migliori della rassegna veneziana. Abbiamo già accennato di non esser pienamente d'accordo sul premio di primo della classe attribuito ad Henri Vibert, che è un attore provveduto ma un tantino monotono e senz'altro privo di chiaroscuro. Il nome prestigioso di Raimu, fatto al suo proposito, pare, a dir poco, prematuro. Ma le donne, che meraviglia. Simone Signoret (che ebbe in Casque d'or di Becker la sua epifania); Danielle Darrieux, dimostratasi donna vera e attrice intelligente ne La verité sur Bébé Donge, diretta da Henry Decoin, e ora angelo egoista e perverso nel Bon Dieu sans confession di Claude Autant-Lara; la Michèle Morgan degli Orgueilleux di Yves Allégret, hanno mostrato la ''durata'' nel tempo della lunga tradizione teatrale francese. Tre figure muliebri diverse: la Signoret, piccola borghese di provincia nella Thérèse Raquin di Carné; la Darrieux, lucida sfruttatrice di un anziano innamorato, cui non concede neppur la punta di un'unghia nel già citato Bon Dieu; Michèle Morgan infine che procede con fierezza per le vie di una cittadina messicana percossa dalla peste mentre perdura lo scampanio della Settimana Santa, nitida ed elegante francese precipitata dal destino nel verminaio dei tropici; appaiono attrici complete. Tre immagini dell'attualità che non sono labili ombre, destinate a durare "la èspace d'une soirée": bensí figure vive, provviste di nervi, di intelligenza, di sangue, proiezioni verosimili di una realtà volta a volta amabile o ingrata

Sugli interpreti delle pellicole statunitensi il discorso è semplice. Pellicola tipica di attori è *Il bruto e la bella* di Vincente Minnelli che mostra Hollywood, per cosi dire, in pantofole. Kirk Douglas è sempre un buon attore, ma sembra fisso in uno schema che non diremmo suscettibile di gran cambiamenti. Più persuasivi sono a noi ap-

parsi Barry Sullivan nelle vesti di un soggettista e Dick Powell in quelle di un romanziere. Delle due donne del film Gloria Grahame, la minore sia come fama che come stensione di parte, ha battuto facilmente Lana Turner, scarsa attrice, dedita a codimenti improvvisi, che ha un solo buon momento in una scena di terrore. Plausibile nella parte di un "divo" della vecchia scuola è invece la nostra vecchia conoscenza Gilbert Roland.

Mano pericolosa è un film poliziesco di Samuel Fuller, nel suo genere un'opera riuscita ed attraente: il film si giova di una puntuale interpretazione di Richard Widmark, e soprattutto di una sorprendente Thelma Ritter: che vi figura una logora, dolente zitella, offesa dalla vita, scevra or mai di affetti e di speranze. La Ritter è una virtuosa che non fa trapelar nulla del suo giuoco, un'attrice completa e qui in stato di grazia. Lilli Palmer ha portato via, come s'è detto, il primo premio per Letto matrimoniale: attrice manierata, piena di "tic" di gusto vecchio, in una commedia senza spirito, né grazia, né dialogo. Situazioni stantie, di un basso effettismo, sono state rese ancor piú goffe da un'interpretazione

artigianato pretenzioso e confuso E' giusto finire con i più giovani: una fanciulla e un bambino. La fanciulla è Audrey Hepburn di Vacanza romana; le hanno imposto i lacci alla caviglia che sono una immotivata passione di Margaret di Inghilterra, e i bustini stretti, e le larghi sottane. Malgrado questo, è un'attrice verache benissimo ha tenuto testa a quel disin volto, dinoccolato volpone di Gregory Peck Il bambino si chiama Andrusco, e non assomiglia altro che a se stesso. O forse assomiglia al Coogan del Kid, ma lui ovviamen te non lo sa. È stato il migliore; in Luttle

altezzosa che ne accentuava senza rimedio

le organiche inutilità, le balordaggini di un

Fugitive, degli interpreti maschi
PIETRO BIANCHI

LETTERA DA NEW YORK

IN AMERICA, il più grande successo di cassetta in questo momento è From Here to Eternity, versione cinematografica diretta da Fred Zinneman dell'omonimo bestseller di James Jones che tratta della vita dei militari americani a Schofield Barracks, nelle Hawai, prima dell'attacco giapponese a Pearl Harbor. Ciò che fece del romanzo non soltanto un successo, ma un successo di scandalo, fu il suo linguaggio inusitatamente libero (compreso l'uso di volgari espressioni familiari che sono tabú fra persone educate) ed il suo realismo spesso urtante nel trattare non soltanto le questioni sessuali, ma le brutalità della vita militare americana. In altre parole, il romanzo ebbe successo per il suo effetto di « choc ». Il film ha uguale successo per la medesima ragione. Si dà anche il caso che sia un film molto ben fatto, scritto, diretto e interpretato con intelligenza. Queste ultime qualità, che non sempre in America determinano il successo finanziario di un film quando manca lo « choc », hanno in questo caso giovato a From Here to Eternity perché i critici l'hanno lodato quasi all'una-



(In questa pagina e in quella seguente) Alcuni momenti di From Here to Eternity, il recente ulm di Zinneman interpretato da Montgomery Clift, Sinatra, Lancaster, Donna Reed e la Kerr.

CANTO DEL CIGNO IN TONO MINORE

nimità, ciò che ha aggiunto altra « legna al fuoco ».

Ci sono soltanto due compromessi di una certa importanza, fatti per le esigenze del film, cioè l'attenuazione del linguaggio, più violento del romanzo, (la bestemmia e le espressioni volgari non sono ammesse sullo schermo americano dal codice di produzione e dai censori dei diversi Stati), e l'omissione del capitolo piú urtante del libro, quello che tratta della « stockade », cioè la prigione militare; capitolo che descrive il brutale trattamento inflitto ai soldati in prigione dai sadici guardiani. Questo capitolo fu giudicato troppo forte per la sensibilità del pubblico americano; inoltre avrebbe potuto offendere gli appartenenti alle Forze Armate, che rappresentano una importante fonte di guadagno per Hollywood, dato che i film sono fatti ampiamente circolare fra il personale dell'esercito, della marina e dell'aviazione. Quantunque l'esercito abbia permesso ai suoi soldati di vedere il film, la marina l'ha proibito ai suoi uomini. Nei confronti della Air Force, la posizione del film è per il momento « di aspettativa ». Ma la rassomiglianza, poniamo, con *Potemkin* finisce qui.

Esistono naturalmente altri compromessi tanto rispetto al libro che rispetto alla realtà. Nonostante il suo sfoggio di violenza fisica, il film evita timorosamente di precisare il fatto che il New Congress Dance Hall, frequentato dai soldati durante le ore di permesso è un bordello e non semplicemente una sala da ballo, animata da « hostesses ». Non c'è nulla di male nel mostrare soldati che si battono con i coltelli, che si ammazzano in zuffe, perfino che si torturano a morte l'un l'altro, ma, evidentemente, in un film di Hollywood non si può lasciare intendere che i soldati americani frequentano bordelli e hanno relazioni sessuali con prostitute. Cosí nel film, l'idillio fra un soldato (Montgomery Clift)

e una prostituta (Donna Reed) è considerevolmente diluito. Lei è una « hostess » di sala da ballo che intende risparmiare il suo denaro per ritornare negli Stati Uniti non appena abbia accumulato abbastanza, anche se cosí, per accumulare il gruzzolo, le ci vorrà più tempo che se facesse la prostituta. Insomma, un bravo onesto soldato americano provvisto di tutte le virtú, non si innamora di una prostituta, almeno nei film americani. Un sergente (Burt_Lancaster) può avere una relazione adulterina con la moglie del suo comandante (Deborah Kerr). la quale nel film è giustificata dal disprezzo e dall'odio per il marito, indirettamente respensabile della morte del loro bambino appena nato (puro Tchaikovsky!); ma poi il sergente deve diventare di colpo virtuoso quando apprende che la donna ha avuto relazioni con altri prima che con lui. Tutto il film è pervaso da questa « teoria di compensazione »: per ogni colpa ci deve essere una virtú, la bilancia della « giustizia », il









« prezzo della colpa » o, come diciamo qui, la « resa dei conti » devono equilibrarsi alla conclusione del film. Perciò, l'ufficiale che ha trascurato il dovere quando era in giuoco il benessere dei suoi uomini, è rimosso dalla carica con espulsione dall'esercito, intendendosi questa la sua punizione. La moglie adultera e la « hostess-prostituta » ritornano negli Stati Uniti senza l'uomo che amano perché entrambe non sono, in un certo senso, modelli di virtú. Il sadico guardiano che ha torturato il soldato (Frank Sinatra) nella « stockade » (cosi chiamata in gergo militare dal nome dei recinti dove si tiene il bestiame prima di condurlo al macello) è ammazzato a coltellate da un camerata dell'ucciso che lo vuol vendicare; e. « giustizia poetica » o no, lo stesso vendicatore è a sua volta ucciso da un altro soldato quando non ubbidisce all'alt di una sentinella. In questo modo, l'equilibrio della bilancia è, per cosí dire, ristabilito. Alla fine del film ci si domanda che cosa esattamente esso voleva dimostrare. Forse: « la vita militare può essere talvolta assai brutale, ma quando i trasgressori dei regolamenti vengono scoperti, sono convenientemente puniti. Il benessere dei soldati avanti tutto ». Bene; ma se volesse dimostrare questo, come mai ad un uomo cosí ovviamente sadico (l'attore che lo impersona è scelto di tipo particolarmente adatto ad apparire sadico) è affidato l'incarico di guar-diano di prigione? Quelli dell' esercito ci tengono a far sapere che i soldati devono passare un esame psichiatrico. Questo esame non esiste per gli ufficiali e per i guar-diani di prigione? Supponendo che il soldato torturato non avesse avuto un camerata che lo vendicasse uccidendo il guardiano, chi avrebbe sottoposto il sadico a sanzioni disciplinari? Cosí come è mostrata nel film, la tortura viene inflitta in segreto, il soldato è picchiato in « punti dove non si vedono i segni »: testimoni non ce ne sono. Si deduce che, a meno di circostanze straordinarie, questo sadico avrebbe mantenuto indefinitamente il suo posto di guardiano. E in primo luogo, perché la prigione militare verrebbe chiamata stockade se la sua fama come luogo di brutalità non provasse quanto sopra? Perciò ci domandiamo di

nuovo: che cosa tenta di dimostrare il film?

Alcune di queste deficienze di logica sono anche deficienze del libro, altre sono compromessi nei confronti del romanzo. Tutto considerato, non posso fare a meno di pensare che la crudeltà e la violenza fisica vengono sfruttate nel film come fini a se stesse. Purtroppo esiste una lunga tradizione dello sfruttamento della crudeltà e della violenza nel cinema, cosi come è esistita perfino nella letteratura e nella poesia epica, per non parlare dei giornali che rispecchiano la quotidiana « danse macabre » della vita; ma non amo la violenza « in sé » nell'arte, quando è rappresentata con tale evidente compiacimento ed è prolungata fino all'estremo dell'agonia come si fa qui. Il « castigo dei cavalli » di Eisenstein in Que Viva Mexico era brutale quanto gli episodi di From Here to Eternity e tuttavia era artisticamente valido. Altrettanto si dica delle scene dell' ospedale militare di Westfront 1918 di Pabst, l'uccisione di Marcus in Greed di Stroheim, l'impiccagione dell'ebreo Süss nel film inglese Power, tratto dal romanzo di Feuchtwanger, con il suo ultimo grido: « Sh'ma, Yisroel! Adonai Elohenu, Adonai Echod! ». Tutte queste scene hanno argomenti artisticamente, eticamente e moralmente validi, cosí che la loro brutalità è purificata in un crogiuolo di fuoco.

E tuttavia penso che sia un film che si dovrebbe vedere, perché, tra i film di Hollywood, rappresenta una specie di primato per il modo con cui affronta un cosí forte soggetto. Ciò è cosí raro a Hollywood che, anche per questa sola ragione, varrebbe la pena di vederlo. E può anche darsi che faccia parte degli ultimi film americani veramente buoni (non è comunque un grande film) del vecchio sistema a 2-D; prima che il 3-D, il Cinemascope e tutto il resto della sopravveniente orda dei nuovi « miglioramenti » tecnici, inghiottano quel cinema che conosciamo da venticinque anni, cioè dall'avvento del sonoro. Darryl Zanuck della 20th Century Fox ha già emanato il pronunciamento: « Hollywood si innalzerà o cadrà a seconda del successo di The Robely.

E questo il primo film prodotto e proiettato con il nuovo procedimento Cinemascope (a schermo gigante). Quale sarà l'avvenire del cinema se The Robe avrà il successo preconizzato dai suoi produttori, si può soltanto immaginare. Certamente non avrà nulla a che vedere con The Love of Jeanne Ney di Pabst e con i suoi duemila « stacchi », con L'ultima risata di Murnau e con la sua macchina da presa mobile, né con la Passion de Jeanne d'Arc di Dreyer e con i suoi brucianti primi piani, e nemmeno con The Marriage Circle o con Kiss Me Again di Lubitsch e con l'intimità dell'interplay. delicata come musica da camera. Il Cinemascope elimina la necessità dello « stacco»; esso consiste soltanto in riprese lunghe; evita la necessità del movimento della macchina (si muovono gli attori, non la macchina), evita la necessità dei primi piani (lo schermo è cosí grande che ogni figura intera è un primo piano), evita la necessità dell'intimità e dell'interplay fra gli attori, perché lo schermo è grande abbastanza non soltanto per l'interplay di due o quattro attori, ma per venti o quaranta simultaneamente.

In breve, From Here to Eternity, paragonato ai film Cinemascope, appare ancora come un classico; quantunque sia stato projettato a New York su schermo gigante. venne girato secondo la tecnica cinematografica « convenzionale », con tagli, primi piani, camera mobile e intimità dell'interplay fra gli attori. Come ho detto precedentemente, forse non ci saranno più molti film come questo, perciò sarà meglio che lo vediate. Se questo e Roman Holiday e Stalag 17 e altri della stessa qualità, sono i « canti del cigno » dei film sonori a 2-D che precedono la prossima «rivoluzione» tecnologica del cinema, bisogna dire che la musica che esalano è molto meno eterea dei « canti del cigno » dell'èra del muto, che prelusero alla « rivoluzione » del suono: Sunrise e Tabu di Murnau, The Wedding March di Stroheim, City Lights di Chaplin, The Patriot di Lubitsch, La terra di Dovgenco, Tempesta sull'Asia di Pudovkin, Que viva Mexico! di Eisenstein... eccetera... eccete-

HERMAN G. WEINBERG

MISCELLANEA

IL CINEMA si è piú volte interessato ai racconti di Georges Simenon, ma, stando ai risultati, e comprendiamo in essi anche il recente Illusione (The Man who Watched Trains Go By, 1952) di Harold French, tratto dal suo « Treni nella notte », non ha mai dimostrato di aver compreso intimamente il mondo dell'autore. Pensare ad un Simenon Accademico di Francia (nel '48 gli venne rifiutata la cittadinanza fra gli Immortali), può forse sembrare arrischiato, ma è pur tuttavia fuori discussione che la sua narrativa, anche se comunemente catalogata sotto l'accomodante etichetta di gialla, ha nettamente e consapevolmente superate le convenzioni di questa letteratura minore. Sono infatti rintracciabili - sopra tutto nella serie di Maigret - una osservazione di ambienti ed un articolare profondamente umano degli avvenimenti, che di solito non è dato trovare nei racconti polizieschi.

Tali caratteristiche non difettavano certamente nel soggetto che ha fornito lo spunto al film dell'inglese French, ma sia la regia che la sceneggiatura non si sono eccessivamente curate di porre in risalto i lati maggiormente impegnati del racconto, limitando invece il loro interesse a quelli puramente di effetto, scordandosi troppe volte, nel contempo, della logica progressione degli avvenimenti. L'opera ci appare pertanto superficiale in molti punti e talora addirittura improbabile; ad uno spettatore disattento (che non avesse cioè rimarcato il nome di Simenon come autore) il soggetto potrebbe apparire ben poco razionale e gli sviluppi esclusivamente affidati al caso.

La figura del capo contabile (signor Poppinga) originalmente impostata dall'autore, non è stata però altrettanto sostanziata dai realizzatori. In altri termini il tranquillo abitudinario sig. Poppinga (un timido, un uomo che ama la pace, gli scacchi, che è orgoglioso del modo con cui sono tenuti i suoi

libri contabili, ma cela in fondo a sé un desiderio di evasione) di fronte ad un avvenimento che sconvolge la sua vita ordinata — il fallimento doloso della ditta cui ha dedicato tanti anni — fugge a Parigi a vivere la sua avventura. Qui incontra una donna e diventa violento, assassino persino, per una sola ragione, quella di dimostrare a "lei" che non è un travet, è un uomo, avventuroso, forte, coraggioso.

Nulla di piú lontano quindi dalla solita storia del cassiere irretito o del vecchio preso da una passione senile, temi questi ormai di maniera, ma una figura nuova ed approfondita.

Soltanto che di tutto ciò nel film esiste solamente un abbozzo: e ciò forse anche per l'errata scelta del protagonista.

Claude Rains è infatti figura troppo enigmatica, troppo smaliziata per poter essere un cassiere olandese che giuoca a scacchi. E quando egli dovrebbe, a freddo e per una decisione presa, diventare audace, spregiudicato, violento, non riusciamo a vedere in lui uno sforzo, ma ci sembra al contrario che egli abbia finalmente abbandonato una maschera di rispettabilità che gli stonava. Egli ha interpretato la borghese figura di Poppinga con lo stesso stile di quella del tenebroso autore radiofonico di L'alibi di Satana (The Unsuspected, 1947), senza precisare la sostanziale diversità fra le due figure.

Claude Rains è caratterista ottimo, ma con limiti ben precisi: il personaggio del contabile era al di fuori della sua portata. Egli, infatti, è *tipo*, non *attore* e di conseguenza la sua recitazione rimane sempre legata a precise caratterizzazioni.

A Illusione preferiamo allora L'uomo della Torre Eiffel (The Man on the Eiffel Tower, 1949) che, realizzato pochi anni or sono da Burgess Meredith, ci offriva, se non altro il piacere di una gustosa e calibrata caratterizzazione di Charles Laughton impegnato nel personaggio, a lui, per certi

aspetti congeniale, di Maigret. I punti di contatto tra i due film sono del resto non pochi, ma nel confronto l'attuale perde decisamente terreno.

Gli uomini non guardano il cielo (1952) di Umberto Scarpelli non si può certamente liquidare con poche parole, inserendolo nel consueto genere "agiografico", qualora si voglia intendere con ciò quel particolare tipo di racconto ingenuamente glorificatore dei personaggi di maggior rilievo del Cattolicesimo. E' evidente che, nelle intenzioni della produzione, il film voleva essere oltre che l'interpretazione umana di una figura di rilevante statura, anche un "documento" di un'epoca storica.

Diremo subito che di tali due aspetti, il secondo è stato per la maggior parte rispettato: Gli uomini non guardano il cielo è infatti un documento, e la cura con cui sono stati studiati la scenografia ed i costumi, il gusto con cui è stata ricostruita un'epoca, sono chiari indici di questa serietà. Da notare poi a questo proposito come l'intera opera venga costantemente tenuta sul piano della cronaca, piú che su quello della apologia. Si vedano certe ricerche realistiche (le sequenze sulla dichiarazione di guerra e le varie reazioni nei differenti paesi) che, se pure non riescono a dare interamente al film il tono desiderato, pur tuttavia sono indicative di una ricerca attenta.

L'opera scade invece nel racconto verò e proprio. In esso la figura di Papa Sarto è descritta invero in modo troppo sommario e privo di sfumature: solo ad un certo punto v'è un'ombra di debolezza, di tristezza nel personaggio, ed è quando Egli ha a rammaricarsi della profonda solitudine di un Papa.

Per il resto del racconto Pio X è descritto troppo sovente con accenti di "santità assoluta" senza alcuna vena di dubbio o di personale sconforto, ed è proprio in questa

(A sinistra): Non c'è posto per lo sposo riprende la tradizione delle famialie picchiatelle. (A destra): Claude Rains nel film Illusione di H French





impostazione che il personaggio difetta di umanità

Si pensi alle due conversioni (quella dell'uomo sfiduciato nella Provvidenza e quella della nobildonna che vuole divorziare): prima di accingersi a descrivere episodi di tanto impegno umano, il regista avrebbe dovuto preoccuparsi dell'eventualità che un paragone potesse istituirsi con l'analoga sequenza del Diario di un curato di campagna (Le Journal d'un Curé de Campagne, 1950 di R. Bresson). Un accostamento è, in effetti, impossibile, proprio per la superficialità con cui il dramma di coscienza è stato risolto; ma sarebbe stato comunque opportuno che Scarpelli fosse rifuggito da ogni possibile occasione di avvicinamento.

Da non dimenticare poi, come banalmente sia introdotta la rievocazione della vita del Papa: i ripetuti flash-back (inframmezzati dal nipote che, ogni volta, accanto allo Zio che prega, si rivolge a Dio invocando per il Papa - in quel momento di particolare sconforto - il ricordo della sua attiva vita passata) sono di tediosa ripetizio ne, talché il film, piú che una vita, ci presenta un certo numero di episodi, di cui alcuni certamente significativi, altri che scadono nell'aneddoto da ''Domenica del Corriere'' (l'attacco ai bestemmiatori).

L'accenno alla ''Domenica del Corriere''

non è del tutto gratuito: non va negato infatti che questo settimanale abbia potuto costituire per quell'epoca un fatto di costume non indifferente, proprio per la sua diffusione in tutti gli strati sociali.

Invero molte delle inquadrature hanno, certo volutamente, il tono di stampe, o meglio di tricromie da giornale illustrato (basti per tutte quella che inizia la sequenza

nella casa dell'appestata).

Questo particolare aspetto formale è spiegato, del resto, dalla formazione del regista, il quale, essendo stato uno dei nostri migliori operatori, ha mantenuto nella regía un predominante interesse compositivo, difettando però al tempo stesso di una scorrevole articolazione narrativa e di una sicura guida degli attori.

Gli amanti di Toledo (1953) di Henry Decoin, ci porta in pieno romanzo d'appendi-ce. Una storia "d'amore e di morte" nella quale non si salvano né l'interpretazione di Pedro Armendariz e della Valli, né, tanto meno, le possibili qualità della regía. Una co-produzione italo-francese nella quale è difficilmente rintracciabile un qualsiasi interesse motore o un particolare studio ambientale. Evidenti erano però le ambizioni di fare opera impegnata (un "credit" di particolare rilievo ed interpreti scelti in varie cinematografie) per cui doppiamente va sottolineata l'inconsistenza di un tale aggrovigliato compiacersi di grandi passioni ed altrettanto grandi eroismi. Dalla regía era augurabile, se non altro, un maggior impegno artigianale: alla resa dei conti, disgraziatamente, pure esso è mancato in massima parte.

Servizio segreto (tit. ingl. Rough Shoot. tit. amer. Shoot First, 1953) di Robert Parrish appartiene a quel particolare genere di VICE

(Continua in terza di copertina)

(Dall'alto in basso): Gli uomini non guardano il cielo è un film biografico su Papa Sarto; un'inquadratura di Fuga all'ovest di Don Siegel e una di Servizio segreto di Robert Panish.









CORRISPONDENZA COI LETTORI

SETTIMO OSTORERO (Biella). -Sì Mickey Spillane è stato portato sullo schermo (come si dice nel poco immaginoso linguaggio del giornalismo cinematografico). Hanno di recente trasformato in film il suo I, the lury, lasciando il titolo originale del libro; il quale libro, è appunto il "Ti ucciderò " di cui mi scrivi a lungo. Il film è stato diretto da un tal Harry Essex, che s'è addossata anche la fatica della riduzione e della sceneggiatura, il tutto per la produ-zione di Victor Saville, il grosso mediocre del cinema mondiale. La parte di Mike Hammer è toccata a Biff Elliot, un viso disperatamente odioso (a gudicare dalle fotografie) proveniente dalla televisione di Nuova York, Questo Elliot ha come compagni il vecchio Preston Foster nella parte del capitano Pat Chambers Peggie Castle (ia bionda psicanalista Charlotte Manning), Margaret Shendan (la segretaria Velda) e un gruppetto di attori poco noti. Unico che mi dica qualcosa è quel John Qualen che qui è relegato all'ultimo posto. Dimenticavo: il film è tridimensionale. E quando Hammer fa cadere i denti alle sue vittime, i denti cadono in realtà sulla vostra

CARLETTISSIMO (Piacenza). Sarò molto lieto di darti una risposta intorno a Marilyn Monroe il giorno in cui la suddetta signorma, scritturata dalla ditta 20th Century-Fox con la qualifica di "star", avrà la benché minima relazione col vero cinema come lo intendo io.

M. S. (Torino). - Perché parlare di un film di cosi scarsa importanza, come quello cui tu dedichi l'in-tera tua lettera? In quanto a quel periodico, penso che tu abbia torto a rivolgergli le accuse che nella tua lettera elenchi con compiacimento: è una buona rivista, anche se personalmente mi sento portato ad avanzare più di una riserva. Sono heto che la pubblicazione del tuo saggio ti abbia dato un po' di soddisfazione: far conoscere i propri articoli a Cinema non è difficile, dal momento che gli scritti vengono presi in considerazione, tutti indistintamente. Piú difficile è, se mai, vederli pubblicati. Quindi non dimenticarci: scrivi e manda, e si vedrà. Mi do-mandi perché Maria Denis non recita più: credo sia una posizione as-solutamente personale dell'attrice in

risposta ai produttori che da qual-che anno la trascurano. I magnati le offrono soltanto parti di scarso rihevo, che l'attrice giustamente giudica indegne: questa è una versione. L'altra, attendibile quanto la prima. vuole la Denis decisa a dimenticare il cinema in nome di una famiglia che ella vorrebbe veder crescere e prosperare. Il che mi sa venire in mente quel che Giuseppe De Santis disse, un pomeriggio dell'estate '45, imbattendosi in una bionda attricetta piena di ambizioni che stava allora compiendo i suoi primi passi, in teatro, a Milano: " Quella crede che sia più importante fare l'attrice che avere des figh ». Qualcuno più tardi ha cercato di spiegare a Peppe che le due cose si possono conciliare: e chissà se il regista di "Roma ore 11" l'ha cabito.

LUCIANO M. (Torino). - Credo di averlo detto altre volte: non rispondo a domicilio. A Torino c'è un cineclub, e un'occhiata all'elenco telefonico ti potrebbe mettere sulla buona strada. Forse in quell'ambiente li sarà possibile avere contatti con gente del "cinema attivo" e procurarti così quell'impiego che io, pur-troppo, non sono in grado di farti avere. Comprendo come tu possa sentirti a disagio, oggi, costretto come sei a svolgere un lavoro che non ti piace: è capitato anche a me, del resto (e chiedo scusa per questa e per altre digressioni personali). Ma non è in mio potere metterti in condizione di fare "l'aiuto elettricista" come tu vorresti, in attesa di diventare operatore. La soluzione è una sola: affrontare di petto un "direttore della fotografia" (uno di quelli il cu, nome, nei titoli di testa dei fiim, è seguito dalla sigla "A.I.C.") e dirgli chiaramente come stanno le cose: " Vorrei lavorare con lei, ho buona volontà, non le combinerò dei guas, si fidi di me, ecc. ecc. ". E, in caso positivo (ossia, se quello ti accetta come aiuto), mantenere le promesse. Quanti hanno cominciato cosi? Centinaia di celebrati "maghi delle luci". Auguri.

UN'ASPIRANTE ROMAGNOLA (Roma). - « lo sono nata a Cesena e ho letto su Paese-Sera che sta per dirigere un film il regista romagnolo Aglauco Casadio, un giovane che girerà proprio in Romagna. Sono un tipo classico di romagnola e sono convinta che potrei ottenere una par-

ticina se il film verrà girato in Romagna. Ora ti domando se puoi dar-mi tu l'indirizzo del signor Casadio .. Cosi tu mi scrivi (oltre a raccontarmi le fasi della tua "caccia al regista" in Roma, con la casa di produzione che ti risponde picche, ecc ecc.). Ebbene, no: non comunico indirizzi di registi quando leggo lettere di ragazze che al regista in questione vorrebbero scrivere soltanto per avere una parte, indotte dal fatto che sono sue "compaesane". Non conosco Casadio (sarà famoso, non lo so): credo comunque di rendergli un servizio da amico sottraendolo al tuo assalto. In questo momento la partita resta aperta tra te e lui, e non ti nascondo che mi dà tristezza il leggere le ragioni che tu porti per avere quel ruoio. Vedi, cara "aspirante", sarebbe come se 10 mi presentassi a Germi e gli chie-dessi una parte dicendogli: « Siamo nati tutti e due nella stessa città ... Ti rendi conto dell'assurdo? Comunque, augun; può sempre darsi che

io abbia torto, in ultima analisi.

E. S. (Roma). - Quel "Premio" è diventato cura e iniziativa di un altro periodico. Nella lua lettera c'è tutto: quello che tu chiedi e quello che io avrei dovuto risponderti. Ora sai come fare: mandare articoli alla direzione e attendere una risposta. Il nostro non è un circolo chiuso, chi ha qualcosa di intelligente e di nuovo da dire si faccia avanti. (Rassegnandosi, se è il caso, a ricevere un rifiuto; e a non disperare, si capisco!

CLAUDIO BIANCHI (Milano). -Le migliori riprese cinematografiche sonore a passo ridotto si ottengono col formato 16 mm. A Milano esiste un cine club per amatori di passo ridotto, in via Sondrio 5. Ci sono stato di recente (per la prima volta) e ho visto, insieme a un La Belle et la Bête (in ottima copia nell'originale francese), quel cortometraggio Comica d'altri tempi che Carlo Malferrari e Michele Galli hanno presentato al concorso di Montecatini, guadagnando il secondo premio junior. Una buona cosa davvero, piena di gusto, di vivacità; e qui non c'entra per nulla il fatto che conosco personalmente i due realizzatori (i quali figurano anche come attori nel filmetto). E' forse il primo film realizzato a Novara (una città scoperta in modo geniale): è comunque il primo dei cortometraggi di passoridottisti che si riallaccia alla vecchia tecnica dello slapstick caro a Mach Sennett e ne continua la tradizione. (Faccio una parentesi: un cineguf toscano, dieci anni fa, presentò un "Ballo a casa del conte", divertentissimo; ma era fuori strada rispetto alla comica muta americana). Il lavoro di Malferrari e Galli può diventare un suggermento per chi cerca spunti, e può al tempo stesso imporsi come il primo di una lunga serie. Spero che il paragone non sembri balordo: ma Comica d'altri tempi mi ha fatto pensare, nel campo del cinema, come ad un efficace "pendant" della Roman New Orleans Jazz Band in campo musicale.

PIP (Genova). - Il Florette e Patapon che tu hai visto è del '27, prodotto dalla Pittaluga Films, diretto da Amleto Palermi e interpretato da Ossi Oswalda. Probabilmente vi recitava anche Livio Pavanelli, come tu asserisci.

CLEMENTE MORISI (Teramo).

Non ricordo d'aver visto prima d'og gi Toulouse-Lautrec sullo schermo. Quindi Moulin Rouge è il primo film che si interessa al pittore anche se le opere del Jamoso conte Henri sono comparse in molte inquadrature di lavori realizzati soprattutto a Hollywood (basta rammentare, ad exempio, della stanza di soggiorno di Bette Davis in "Eva contro Eva" con. l'enorme manifesto riproducente Aristide Bruant). No, José Ferrer non è spagnolo e neppure messicano, è nato nell'isola di Portorico e quindi è cittadino statunitense. Esatto: era il "dittatore" nel film "La rivolta" (Crisis). Un giudizio su di lui? Mi sembra molto "bravo" . ma non eccellente. Lo trovo diligente come George Arliss, versatile come Jouvet ma privo di quelle caratteristiche Jondamentali di "prestigio scenico" di "violenta personalità" che eram le doti dei due attori nominati.

SERENISSIMA (Venezia). . Vecchio cinema italiano di Eugenio Ferdinando Palmieri è introvabile Dai momento che abiti a Venezia perché non ti rivolgi direttamente all'editore Zanetti? Palmien, qualche anno Ju. stava curando una edizione ampliata del volume che disgraziatamente non è ancora uscita. Orson Welles non è tornato negli Stati Uniti: lavora attualmente a Londra negli studios di Shepperton nel film Three Cases of Murder che il regista George O'Ferrall dirige. Il libro di Orson, Un grosse légume, uscito in Francia, ossia una satira della lotta tra due fabbriche di bibite in bottiglia (tipo Coca Cola, per intenderci) sta riscuotendo un buon successo. Non è state scritto in francese direttamente, la traduzione nella lingua di Racme (ammesso che Racine tolleri il richiamo) è dovuta a Maurice Bessy. Non alcuna notizia di un film che Welles intenderebbe dirigere appena terminato Three Cases of Murder

L. L. G. (Genova). . Si, Giulio Cesare Castello è genovese e la anche il regista di teatro. Collabora " Cinema, nuova serie, sin dai primi numeri. Glauco Viazzi è di Milano. e di Milano è anche Guido Guerra-sio. Passando alle altre tue domande, non è vero che Mario Came rini abbia avuto momenti di stasi come regista. Non si è mai ritirato dallo schermo; attualmente, come tu certo sai, dirige Ulisse con Kirk Dou. glas. Suo è il film La figlia del capiano e suo è Due lettere anonime; Fuga in Francia (come fas a non conoscere questi dati elementari?) à di Mario Soldati, che appunto sotto Camerini ha compiuto i suoi primi passi cinematografici. Esiste un libro di Soldati intitolato quasi come il film, e cioè Fuga in Italia (è del '46, mi pare). Fuga in Francia è anche il titolo di un racconto, sempre di Soldati, apparso nel '28.

FRANCO (Rovereto). - Pubblicherò prestissimo l'elenco dei numeri arretrati che la nostra Amministrazione non è più in grado di fornire.

CORALLO (Salerno). - Gustav Gründgens recita in un teatro di Colonia, da lui diretto. Talvolta viene a Firenze per dirigere la recitazione al Maggio Fiorentino; ha messo in scena la "Genoveffa". L'ho visto in qualche foto recente; eh si, è invecchiato, invecchiato molto. E' l'ombra del sublime "capo dei ladri" di M di Fritz Lang.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 119)

opere prodotte dagli americani, ma realizzate al di fuori degli stabilimenti hollywoodiani (nel caso specifico in quelli inglesi) nelle quali, per la natura stessa della produzione si verifica un confluire di quadri tecnici di differente nazionalità, con risultati talora abbastanza interessanti.

Il film, sia pure indirettamente, ci ha ricordato per certi dati esteriori (un vago tono di improbabilità superato con disinvolta noncuranza, una simile caratterizzazione di Roland Culver nell'analoga parte di un Ispettore di Polizia, una precisa ed attenta confezione tecnica) il recente Il terrore di Londra (The Hour of 13, 1951) di Harold French. E' ovvio che il riferimento (a parte il fatto che le vicende si svolgono in epoche differenti: il film di Parrish tratta infatti di un caso di spionaggio atomico relativo ai recenti esperimenti inglesi di Montebello) è puramente occasionale, e fra i due film vi è una sostanziale diversità di risultati.

L'opera di Parrish non è infatti assolutamente all'altezza del gustoso ed amabile "divertissement" che ci veniva offerto da French, ma pur tuttavia Servizio segreto può essere ricordato per taluni spunti della seconda parte che appare ritmata con sufficiente agilità ed argutamente punteggiata da trovate ad effetto (la tendina dello scompartimento ferroviario che, arrotolandosi su se stessa per un improvviso colpo di vento, provoca con l'imprevisto rumore, un momento di ben comprensibile sospensione nello spettatore intento a seguire i due protagonisti che stanno disinnescando, con estrema cautela, un ordigno).

Il film non lo merita, ma il discorso potrebbe protrarsi nel tentativo di chiarire le due caratteristiche che, con molta evidenza, confluiscono in esso: da una parte il mestiere americano di grana effettistica e 'sportivamente' avventuroso, dall'altra il gusto e l'humour che caratterizzano tanta produzione inglese, non esclusa quella impegnata in vicende poliziesche.

Non c'è posto per lo sposo (No Room for the Groom, 1952) di Douglas Sirk è indubitatamente un modestissimo filmetto che tenta riprendere la tradizione, invero da tempo ormai consegnata alla fama, delle famiglie "picchiatelle". Se non che sceneggiatura (Joseph Hoffman) e regía non han-

no certo peccato di eccessiva fantasia. Lo spunto iniziale, due giovani sposini che non riescono in alcun modo a godersi la loro luna di miele (prima si è opposta decisamente — ed indelicatamente — una contagiosa scarlattina, poi l'improvvisa partenza per la Corea, infine al ritorno dello sposo la numerosissima famiglia di lei che nel frattempo ha letteralmente invaso la casa della coppia) meritava davvero miglior sorte. La nutrita schiera del parentado è rimasta infatti, anche per colpa di una men che modesta interpretazione, sul piano del-la affrettata e superficiale presentazione. Sono dei tipi, al massimo delle macchiette, ma in nessun caso dei personaggi, degai come tali di essere epigoni della ormai fa-mosa e "straordinaria" famiglia di Martin Vanderhof, nata dalla fantasia di Moss Hart e George S. Kaufman (Non te li puoi portare appresso - You Can't Take It With You, 1936) e trasportata sullo schermo da Frank Capra. (L'eterna illusione).

Neppure Spring Byington, che ripete in questo caso la figura della madre goiosa e svagata, è all'altezza della precedente squisita caratterizzazione.

In questa chiara inferiorità sono i limiti dell'opera di Sirk, la quale merita un giudizio ancor più negativo a causa dell'evidente immodestia con cui è stata concepita.

Da notarsi come il film pur senza prendere una tinta anticonformista abbia qua e là battute a sfondo sessuale piuttosto scoperte. A scanso di equivoci sarà però opportuno precisare che si tratta di frasi del genere scadente a cui gli avanspettacoli ci hanno abituato. Per cui il film, pur senza raggiungere quell'audace che forse era nelle intenzioni dei produttori riesce soltanto di dubbio gusto.

Fuga all'Ovest (No Time for Flowers, 1952) di Don Siegel può considerarsi anche esso un epigone che tenta rinverdire il successo della lubitschiana Ninotchka (id., 1939). Anche in questo caso, come nel precedente (Capra-Sirk) il divario è quanto mai evidente. Il soggetto di Paul Gallico (una ragazza ceca che, sottoposta ad un severo esame per accertare la sua refrattarietà alle lusinghe del mondo occidentale

Per mancanza di spazio dobbiamo rimandare al prossimo numero articoli di Georges Sadoul, di Gavin Lambert e di Jaime Potenze sul Festival di Venezia, un articolo di Roger Manvell sul Festival di Edimburgo, un articolo di G. C. Castello sulla retrospettiva veneziana, uno di Nino Ghelli sul colore a Venezia, un resoconto di Giovanni Calendoli sul Congresso della critica tenutosi a Venezia, e vari altri scritti.

- ella è stata scelta infatti quale segretaria d'Ambasciata — si innamora del suo esaminatore e con lui fugge all'Ovest) di-fetta infatti di quell' "esprit" arguto, anzi mordace che aveva permesso a Lubitsch di presentare un'opera che - sia pure nei limiti già altre volte precisati - presentava un notevole interesse per vivace ironizzazione di una mentalità, solidamente ancorata ad inamovibili concetti-base.

La protagonista, Viveca Lindfors (anche questa volta è stata scelta un'attrice nordica) non può certo avvantaggiarsi da un confronto con la Ninotchka della Garbo: un netto divario le separa e non solo sul piano interpretativo, ma anche, e specialmente,

sul piano della personalità.

Le intenzioni della regia di comporre una operetta sul metro lubitschiano sono evidenti, piú ancora che nella somiglianza dei soggetti, nella chiave in cui sono stati trattati (si veda la sequenza in cui viene raccontato il susseguirsi dei vari governi cechi, da Masaryk all'attuale), ma pur ammettendo ciò, non è consentito assegnare all'opera di Siegel un merito maggiore di quello dovutogli per tali buone intenzioni.

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

Nel n. 110'di "Cinema" l'U.I.C.C. ha replicato ad una nostra nota apparsa nel n. 49 dell'"Eco del Cinema" e nel n. 108 di "Cinema" in cui la F.I.C.C. smentiva di possedere la esclusiva dei film sovietici e dell'Est-europeo. La replica si basa su una circolare che la Direzione Generale della Libertas ha inviato alle sue Agenzie in data 23-1-52 in cui si rendeva noto che la Direzione Generale stessa non poteva accogliere che le istanze avanzate tramite la F.I.C.C. L'Unione cita inoltre una lettera inviata l'11-2-53 dalla Legazione Cecoslovacca al Circolo del Cinema di Lucca per informarlo che certi film richiesti erano stati concessi in prestito alla Federazione.

A titolo di definitivo chiarimento la F.I.C.C. fa

presente quanto segue:

1) La F.I.C.C. non tiene affatto ad accusare l'U.I.C.C. di falso, ciò non vuol dire però che accetti di essere oggetto di accuse infondate.

2) La U.I.C.C. afferma che il suo catalogo porta la data del 29 ottobre 1952. Sta di fatto comunque che questo catalogo è ancora in circolazione. A nessuno può quindi venire in mente che quanto scritto nella nota introduttiva al catalogo stesso. abbia valore soltanto per il periodo anteriore a quella data. Non più tardi di due mesi fa, infatti. i responsabili dell'Ufficio Cinema dell'UNURI sulla base del catalogo U.I.C.C. ritenevano in buona fede che la F.I.C.C. avesse l'esclusiva dei film sovietici e dell'Est-Europeo.

3) A proposito poi dell'asserita esclusiva per il periodo anteriore al 29-10-52 la F.I.C.C. non si ritiene responsabile delle circolari interne che la Direzione Generale della Libertas può avere inviato alle sue Agenzie. Gli unici contratti d'esclusiva che la F.I.C.C. ha avuto nei confronti della Libertas riguardavano i film Alexander Newsky, Nakhimov, Miciurin, La storia di un uomo vero, Incontro sull'Elba per il periodo dell'1-1-52 al 30-6-52 e i film Vittoria del popolo cinese e Cina liberata per il periodo dall'1-3 al 31-6-52. Nessuna esclusiva la F.I.C.C. intendeva far valere sugli altri film sovietici (circa venti) distribuiti dalla Libertas.

4) In quanto ai film cecoslovacchi, essi facevano parte di una rassegna del Cinema Cecoslovacco che la F.I.C.C. aveva progettato fin dall'ottobre 1950, cosí come aveva progettato e realizzato la rassegna del cinema italiano sonoro, del cinema ungherese e svedese in collaborazione con l'ANICA e con le Legazioni dei rispettivi paesi. Questi film venivano concessi dalle diverse Legazioni alla F.I.C.C. che ne curava la distribuzione e il ripasso. La stessa risposta che la Legazione Cecoslovacca ha inviato al Circolo di Lucca è stata inviata ad alcuni circoli federati (Catanzaro, S. Giovanni Persicoto) che si erano rivolti direttamente ad essa per avere i film in questione, Né poteva avvenire altrimenti in quanto le Legazioni non erano tecnicamente attrezzate per adempiere esse stesse a questi servizi. Inoltre la consegna di questi film alla F.I.C.C. fu anteriore alla costituzione dell'U.I.C.C. Successivamente, in seguito a una nota verbale del nostro Ministro degli Esteri, tutti i film d'Ambasciata furono ritirati e rispediti nei rispettivi paesi.

Questo per la verità. La F.I.C.C. infine non comprende che cosa abbiano a che fare con tutto questo i risultati di Orvieto. Ad Orvieto evidentemente nessuno ha imposto o raccomandato agli organi direttivi della F.I.C.C. di addossarsi accuse infondate. Ad ogni modo queste inutili polemiche non fanno che rendere ogni giorno più urgente quanto la F.I.C.C. va sostenendo da mesi, circa l'opportunità di uno studio comune fra i vari organismi, che valga per lo meno ad evitare in

futuro incidenti del genere.

