

CINEMA

FASCICOLO
DEDICATO
AL FESTIVAL
DI CANNES



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo Editoriale L'Espresso

CENTO
LIRE **132**

NUOVA SERIE - 30 APRILE 1964

FORMATO RIDOTTO

PICCOLA INCHIESTA SULL'UNICA

NELLO Statuto dell'UNICA si legge: « si un membre du Comité permanent vient à cesser ses fonctions pendant la durée de son mandat, l'organisme national dont il dépend doit pourvoir à son remplacement immédiat ».

La FEDIC anziché provvedere a rimpiazzare il conte Annoni, nel Comitato permanente dell'UNICA, con un uomo capace di iniziare la necessaria revisione dell'UNICA stessa, ha inopinatamente designato Annoni di Gussola a rappresentare i cineamatori italiani nell'organismo internazionale. Perché questo improvviso cambiamento di rotta? L'allontanamento di Annoni dal Consiglio direttivo della Federazione lasciava prevedere una chiara presa di posizione intesa a sanare alcune errate impostazioni nel campo cineamatoristico. Ora torniamo allo status quo ante, o forse più indietro...?

Abbiamo voluto porre alcune domande a cineamatori stranieri per dare uno sviluppo maggiore alla nostra inchiesta, e nel riportare i loro pareri diamo la precedenza al segretario generale dell'UNICA: Jean Borel.

Jean Borel ci ha anche rimesso il Regolamento dei concorsi UNICA, nel quale leggiamo, a proposito della giuria: « Ogni paese che partecipa al Congresso designa un rappresentante nella giuria. Esso attesta per iscritto che la sua scelta non è lasciata al caso, ma che questo rappresentante possiede le capacità richieste e in particolare l'esperienza dei Concorsi nazionali, e, se possibile, dei Concorsi internazionali ». Abbiamo letto e riletto il Regolamento e lo Statuto, ma non abbiamo trovato che cosa si debba intendere per « capacités requises ». Che capacità sono? Possiamo tradurre anche con: capacità necessarie, che possono benissimo essere le generiche capacità d'intendere e volere, e in tal caso non abbiamo niente da ridire se la scelta cade sul conte Annoni. In queste « capacités » è tutta l'inconsistenza dell'UNICA.

Tra le domande poste riportiamo quelle che hanno ottenuto le risposte più indicative.

Alla domanda: « Perché l'UNICA sostiene la opportunità di una giuria composta da cineamatori? », è stato risposto: « E' proprio necessario dirvi che la parola UNICA significa "Unione Internazionale del Cinema d'Amatore" e che è dunque naturale che l'UNICA abbia a scegliere tra gli amatori avveduti che conoscono il cinema d'amatore i membri di una giuria chiamata a giudicare delle opere di amatori. Io non vedo che cosa ci sia di matoriale in questo, al contrario ». Non potevamo ottenere una risposta più superficiale e inconcludente.

« La scheda di votazione dell'UNICA non ha alcun fondamento estetico. Per quale ragione è in dotazione all'UNICA? ».

« Avete veramente esaminato questa scheda per poter affermare una tale enormità? Risultato di numerosi anni di esperienza, questa scheda di votazione non è una barriera né una limitazione nel giudizio. Al contrario essa vuole essere una guida e lascia alla giuria ogni libertà di giudizio, poiché oggi non si domanda, in definitiva, che la nota finale di votazione. D'altra parte essa tiene largamente conto del valore estetico la cui valutazione può manifestarsi sotto la cifra 1: impressione globale, sotto la cifra 2: valore intellettuale, e essenzialmente sotto i numeri 3: valore artistico, e 5: ritmo. Io non vedo che cosa desideriate di più ». Alla FEDIC stessa, la scheda UNICA, è stata abolita, proprio in considerazione della sua assurdità; la sua inaccettabilità sta appunto nella suddivisione del giudizio in: impressione globale, valore intellettuale, valore artistico, valore tecnico, ritmo ed altre suddivisioni "minori". Si tenga presente che la somma aritmetica di tutti questi "valori" dovrebbe dare il "giudizio" del film. Ma la più sorprendente risposta del professor Borel è la seguente: « La critica cinematografica, dite nella vostra introduzione, assai rigorosa è fondata sui moderni precetti estetici da voi, in Italia. Che intendete per "moderni precetti estetici"? I principi dell'estetica, mi sembra, si rifanno all'umanesimo e, di conseguenza, hanno un valore intrinseco che si estende a tutti i tempi e a tutti i mezzi quali essi siano. E' possibile che m'inganni? ». L'umanesimo è un ben determinato e circoscritto capitolo nella "storia della filosofia". Nel Medio Evo non troviamo intuizioni estetiche di una qualche originalità,

della bellezza artistica si dà una giustificazione pedagogico-moralistica. Il Rinascimento, del quale l'umanesimo rappresenta una fase, segna il passaggio dal medio evo al mondo moderno, e porta nella cultura la coscienza dell'assoluto valore della persona umana libera da ogni fine trascendente. La concezione aristotelica dell'arte come imitazione della natura, del bello come rappresentazione di quel che vi è di caratteristico e di tipico nelle cose, è tutto il problema estetico rinascimentale. E proprio nel rifarsi ad Aristotele l'estetica rinascimentale trova i suoi limiti intellettualistici e precettistici. Trovare qui, come crede di poter fare Jean Borel, "un valore intrinseco che si estende a tutti i tempi e a tutti i mezzi quali essi siano" ci sembra un vano chiacchierare... almeno si fosse rimesso a Kant, visto che non conosce Benedetto Croce.

Il sig. James W. Moore, direttore generale della Amateur Cinema League di Nuova York — la massima organizzazione americana di cineamatori — ci ha fornito argomenti per avvalorare la nostra campagna contro l'UNICA. A giustificare del perché l'ACL non intende aderire all'UNICA. Il prof. Borel, invitato a dare una giustificazione dell'assenza degli Stati Uniti, ha solo saputo rispondere evasivamente: « sarebbe meglio porre la questione direttamente ai dirigenti dell'ACL... in realtà, si tratta di una questione di prestigio o piuttosto di precedenza: avendo l'Amateur Cinema League organizzato un concorso nel 1930 pretendere d'aver maggior diritto al titolo di organizzazione internazionale che l'UNICA. E' un punto di vista ». Ma a quanto ci scrive James Moore si tratta tutt'altro che di prestigio o punti di vista: « ...e, posso aggiungere, è un segreto noto a tutti coloro che seguono l'attività dell'UNICA (come faccio io) che la ACL non è sola nella sua critica ai metodi dell'UNICA. Tali critiche sono state espresse apertamente dal sig. Gordon Malthouse, redattore della rivista "Amateur Cine World", in Inghilterra, ed esse sono state ripetute da singoli autori in quella stessa pubblicazione. Inoltre, l'ACL ha ricevuto rapporti da diverse persone contenti sia la loro personale sfiducia, sia anche quella di altri, sui metodi e sui risultati della UNICA ». E a proposito della famigerata scheda di votazione Moore afferma: « non crediamo sia da ritenersi equo un sistema che taglia arbitrariamente i giudizi sottoponendo gli elementi componenti un film a valutazioni numeriche. In altre parole, nel giudicare un film, noi pensiamo ad esso soprattutto come una unità e non come una somma delle sue parti ». Ed a proposito della suddivisione dei film in categorie distinte l'una dall'altra osserva: « noi non crediamo nella necessità di un sistema di classificazione che suddivida i film in competizione in una serie di generi: a soggetto, di fantasie, ecc. ecc. ». James Moore si esprime pure contro una giuria di cineamatori: « io sinceramente credo che gli amatori praticanti non siano sempre i migliori giudici ».

José Maria Tintoré, cineamatore spagnolo conosciuto anche in Italia, ci ha scritto una lettera nella quale coraggiosamente espone la situazione del cineamatorismo spagnolo e nella quale afferma che egli pure considera: « l'UNICA un organismo caduco, ma il lavoro da fare dovrà essere lungo e molto difficile. Il più importante organismo dei cineamatori spagnoli è la Sezione del Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, che è precisamente il più disperato difensore dell'UNICA. Come Lei mi domanda, rispondo alle Sue questioni: « Annualmente la "Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña" organizza un Concorso Nazionale. E non è possibile inviare al Concorso Internazionale dell'UNICA nessun film che non sia stato previamente presentato al Concorso del Cinema Amateur del C.E. de Cataluña. In due parole: senza questa Associazione, non è possibile partecipare alla UNICA. La giuria del Concorso Nazionale come si capisce è molto imparziale. Io considero questo come troppo nocivo per l'espansione dei cineamatori spagnoli, e lavoro vivamente per la creazione di una Federazione Spagnola di Cine-Club che rappresenti tutti i cine club e non gli interessi particolari o lo Statuto di una sola Associazione... Molti cineamatori sono contrari alla scelta dei film fatta attualmente e preferisce una rinnovazione dei metodi UNICA » e conclude asserendo che il metodo UNICA « è nocivo e superato ».

Stojan Desnica che partecipò al Concorso UNICA di Bruxelles quale rappresentante della Federazione Iugoslava e in qualità di giornalista, così ci scrive: « per dire la verità, anche io, tornato dal congresso, e riflettendo sulle impressioni avute dell'organizzazione (UNICA) e dei membri, quali si sono presentati a Bruxelles, ho concluso che, almeno quelli, pensano assai poco delle possibilità di un "amatore qualunque" e della sua posizione finanziaria e sociale. Quello era un gruppo di signori benestanti, venuti a godere tutti i piaceri che un convegno simile ogni anno può offrire a una persona che ha soldi. La nostra federazione ha deciso bene di astenersi, per la prima volta dal concorso ».

Pensiamo di aver raccolto sufficienti testimonianze per convincere le persone di buona volontà che l'UNICA è una organizzazione dannosa al cineamatorismo, e in sintesi ne riportiamo, ancora una volta, le ragioni:

a) i "delegati" nazionali non rappresentano la massa dei cineamatori del proprio paese, ma una sparuta schiera di benestanti che si diletta col cinema. Sono sempre gli stessi, Annoni di Gussola "rappresenta" l'Italia dal 1946 da quando cioè la FEDIC non era ancora nata;

b) la giuria non è composta da uomini di cultura o uomini di cinema bensì da dilettanti edotti sui più disparati campi delle attività umane ma negati ai problemi dell'arte;

c) il metodo di giudizio usato non ha alcun fondamento estetico ed è talmente farraginoso da mettere in imbarazzo le stesse persone che lo adottano.

La presidenza della FEDIC si deve convincere che la platonica proposta rivolta all'UNICA affinché « un elemento noto nel campo professionale del cinema, della Nazione che ospita l'annuale Concorso » sia immesso nelle giurie dei concorsi internazionali, sarà respinta, magari con il valido appoggio dello stesso Annoni. Nell'eventualità però che tale proposta venga accolta, l'elemento noto si guarderà bene dallo inimicarsi i "distinti signori" dell'UNICA, limitandosi a godere pacificamente i giorni di riposo amabilmente offerti; tutto gratuitamente.

GIORGIO TRENTIN

LETTERE

Padova, aprile 1954

Egregio Direttore,

ho letto nella Sua Rivista quanto il prof. Aldo Notario scrive in risposta alla mia lettera aperta al C.S.I. In conseguenza, la prego di voler accettare questa mia replica.

La miglior risposta al prof. Notario non può giungere che da quanto ho scritto padre Massimo d'Argenio (presidente del cine-club di Montevergine) nella rassegna cinematografica irpina CIAK (organo del cine-club di Avellino).

E' agli amici del Centro Sportivo Italiano che io debbo l'istituzione del C.C. Montevergine. Fu appunto al IV Congresso Nazionale del C.S.I. che venni per la prima volta in contatto con la FEDIC. Appena seppi dal prof. Luigi Gedda, Presidente dell'A.C.I., dell'imminente creazione di altri 10 nuovi C.C. in seno al Centro Sportivo Italiano, che già ne aveva creati 14 negli anni precedenti, mi interessai a che il mio comitato zonale potesse essere incluso. Non lievi furono le difficoltà da superare; ma la segreteria centrale del C.S.I. si impegnò a fondo per raggiungere l'intento. Al IV Congresso del C.S.I. il nostro comitato zonale aveva tenuto ben alti i colori irpini partecipando come secondo classificato, dopo Napoli, della regione campana — padre Massimo si riferisce alle gare sportive — Fu per questo motivo che la segreteria della FEDIC non respinse la richiesta della fondazione di un Cine-Club a Montevergine ».

Padre Massimo d'Argenio, in occasione dell'A.G. della FEDIC, ricevette dalle mani dell'avv. Nicola de Piro un cinepresa 16 mm., il Bollettino d'Informazioni dell'AGIS ha pubblicato, in uno dei suoi numeri, una bella fotografia dell'avvenimento.

Mi dispiace che il prof. Notario non abbia voluto accettare un sereno dialogo, cercando invece di smentire la verità. Ad ogni modo ben capisco la Sua posizione e dico subito sia al C.S.I. che alla FEDIC di non esser malintenzionato. Ben vengano i cattolici nel cinema, erano proprio gli unici a mancare. Chi si occupa di cinema senza preconcetti desidera vivamente il loro apporto, in un clima però di reciproco rispetto.

Con tutta stima La ringrazio dell'ospitalità,

Giorgio Trentin

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 132

Anno VII - 30
Aprile 1954

Questo numero contiene:

Formato ridotto / Lettere Il di cop.

Cinema/gira 218

GIULIO CESARE CASTELLO

Un Festival senza vinti 221

Paginone: *A Cannes fra una
proiezione e l'altra* 232

MANLIO MARADEI

L'hanno detto a Cannes 242

F. W. KOVAL

Tutti contenti a San Paolo 244

VICE

Film di questi giorni 246

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 248

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: L'attrice Arlene Dahl in vacanza a Cannes



Marilyn Monroe in River of No Return, diretto da Otto Preminger.



(Sopra) A San Paulo Erich von Stroheim firma autografi utilizzando le schiene delle signore brasiliane. (Sotto) Una macchina per riprese in 3-D — per la quale occorrono due operatori — pronta per iniziare una carrellata per una scena del film Devil's Canyon.

CINEMA GIÀ

(Ponti-De Laurentiis) di Vittorio De Sica; Questa nostra gente (Marcus Film) di Carlo Vittorio Duse; Baracca e burattini (Ferraniacolor; Audax Film) di Sergio Corbucci; B... come Babele (Ferraniacolor; Penta Film) di Giorgio Cristallini; La figlia di Mata Hari (Ferraniacolor; Cine Films-Gamma Film Française) di Renzo Merusi con la supervisione di Carmine Gallone; La porta dei sogni (Elios Film) di Angelo D'Alessandro; Edizione straordinaria (Selinus) di Giuseppe Accattino; L'orfana del ghetto (Ambra Film) di Carlo Campogalliani; Rosso e Nero (Ferraniacolor; Roma Film) di Domenico Paoletta.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: I tre ladri (Rizzoli-Francimex-Franco London Film) di Lionello De Felice; Orient Express (Gevacolor; Fono Roma-Sirius) di



(Sotto) Ida Lupino discute il trucco di Mala Powers per il film Outrage.



ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Elena di Troja (in Warnercolor e in Cinemascope; da un soggetto di Jean Twist, ispirato all'"Iliade" di Omero; il costo del film — che verrà realizzato interamente in Italia — si prevede che si aggirerà sui sei milioni di dollari; Warner Bros.), regista Robert Wise, direttore della fotografia Harry Stradling (l'operatore — fra l'altro — di La Kermesse éroïque e di The Picture of Dorian Gray), interpreti Rosana Podestà (Elena), Jacques Sernas (Paride), Niall MacGinnis (Menelao), Stanley Backer (Achille), Robert Douglas (Agamennone), Torin Thatcher (Ulisse), Maxwell Reed (Aiace), Marc Lawrence (Diomede), Terence London (Patroclo), Guido Notari (Nestore), Nora Swinburne, Janette Scott, Tonio Selwart, Harry Andrews, Robert Brown, Brigitte Bardot, Barbara Cavan, Alex Revides, Edward Ciannelli, Ronald Lewis, Sir Cedric Hardwicke, Remington Olmstead; Casa Ricordi (in Technicolor; da un soggetto imperniato sulla storia della nota casa editrice musicale: sceneggiatura di Benvenuti, Novarese, Age, Scarpelli, Perilli; Produzione Document Film), regista Carmine Gallone, operatore Marco Scarpelli, interpreti Paolo Stoppa e Vira Silenti (gli attori che appaiono nelle prime scene girate; ma il "cast" completo non è stato ancora comunicato); Canzone d'amore (Trio Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Sergio Pesce, interpreti Maria Fiore, Claudio Villa, Bruna Corrà, Walter Santesso, Alberto Talegalli, Beniamino Maggio, Maria Laura Rocca, Pupella Maggio, Cristina Pall.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Mambo (Ponti-De Laurentiis) di Robert Rossen; L'amante del dittatore. In nome del re e Il cavaliere senza paura (tre film in Ferraniacolor che vengono realizzati contemporaneamente; Mondo Film) di Carlo Basile; La strada (Ponti-De Laurentiis) di Federico Fellini; La romana (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; L'oro di Napoli

Carlo Ludovico Bragaglia; Donne e soldati (S.I.C.) di Luigi Malerba e Antonio Marchi; Lettera napoletana (Romana Film) di Giorgio Pàstina; Napoli piange e ride (Driva Film-Leo Film) di Flavio Calzavara; La mia vita è tua (Borea Film) di Giuseppe Masini.

La situazione attuale...

...del cinema italiano non è forse così rosea come i lunghi elenchi di film pronti, in lavorazione o in preparazione potrebbero far pensare. Dopo alcune allarmanti notizie apparse in proposito su vari quotidiani, per fortuna non del tutto confermate, due comunicati, uno della Ponti-De Laurentiis ed uno dell'A.N.I.C.A., sono valsi in particolare ad illuminare l'opinione pubblica fornendole se non altro un quadro — per quanto sommario — della nostra industria cinematografica. La Ponti-De Laurentiis, dopo aver assicurato che la lavorazione dei suoi film attualmente in cantiere « non ha subito nessuna sosta e nessuna sospensione » e dopo aver sottolineato il proprio sforzo produttivo in questo particolare momento, ha fatto tuttavia sapere che « risponde a verità semmai la notizia secondo la quale » la casa produttrice, « ultimati i film in corso di lavorazione non metterebbe in cantiere altri film fino a quando non verrà chiarita la situazione del cinema italiano, con particolare riferimento alla legge che scade il 31 dicembre 1954. Detta decisione peraltro è stata presa in accordo con le altre case cinematografiche, la cui produzione nella maggior parte dei casi è inattiva. Di qui la necessità dei licenziamenti cui hanno fatto cenno alcuni giornali ». L'Unione Nazionale Produttori Film (ANICA), dal canto suo, in parziale contraddizione con quanto si legge sul comunicato precedente, dopo aver decisamente smentito le notizie relative all'avvenuta sospensione dell'attività della Ponti-De Laurentiis, e a quella solo annunciata da parte della Lux Film e della Titanus, e dopo aver precisato che tutti gli annunci del genere (che sarebbero partiti — nel

corso di una riunione — dal Consiglio Direttivo dell'Unione Produttori) sono destituiti di fondamento, ha confermato che « la Ponti-De Laurentiis come egualmente le altre ditte associate, continueranno la propria attività di produzione senza soluzione di continuità », aggiungendo che « le notizie pubblicate sono una evidente deformazione dei rilievi a suo tempo mossi in seno al Consiglio dell'Unione sulla necessità di una rapida decisione parlamentare sul futuro ordinamento della cinematografia nazionale, che dovrà sostituirsi al vigente di cui è prevista la scadenza al 31 dicembre p. v. ». In vista peraltro delle precise assicurazioni annunciate dal Governo al Parlamento, l'Unione ha piena fiducia su quello che sarà il futuro ordinamento della cinematografia, e pertanto i programmi di produzione proseguono con piena normalità ». Il comunicato, firmato dal Presidente dell'Unione dei Produttori, Goffredo Lombardo, conclude la sua messa a punto con le seguenti parole: « Inoltre il successo dei film di produzione nazionale in Italia e all'estero, successo trionfalmente riaffermato nei giorni scorsi al Festival Internazionale di Cannes, ove tutti i film italiani presentati hanno conseguito le maggiori affermazioni di critica, di pubblico e di giuria, consente di rilevare che l'industria cinematografica italiana sta consolidando l'ormai indiscussa conquista del secondo posto fra le industrie cinematografiche mondiali ».

« Miss Welder » per il 1954...

...è stata eletta Sophia Loren, che ha recentemente terminato di prendere parte — nel ruolo di "Sofia la pizzaiola" — ad uno degli episodi di L'oro di Napoli di De Sica. Il titolo, — conferito all'attrice italiana durante un ricevimento organizzato a Roma dall'I.F.E. — viene assegnato ogni anno ad una "pin-up girl" da parte dei saldatori autogeni americani, iscritti al "National Welder's Club".

Un telegramma da Mosca...

...è giunto a Giuseppe De Santis, di cui si stanno proiettando in URSS i film Non c'è pace tra gli ulivi e Roma ore undici. Nel messaggio, firmato da Sergiei Kuznezov-Zakharevich, direttore della Mosfilm, il regista italiano è stato invitato ufficialmente a compiere una visita presso quegli stabilimenti, i cui registi si dichiarano « desiderosi di conoscere le sue esperienze artistiche ».

Diamo un elenco...

...di nuovi titoli depositati presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A.: Renzo e Lucia, La storia di Renzo e Lucia (Giuseppe Maggi), Ripudiata (Giorgio V. Chiti), Giorni di primavera (Rizzoli), Una donna che mosse mille navi (Warner Bros.), Tosca (Sveva Film), Beatrice Cenci (Attilio Ricci), Lo spretato (Diana Cinematografica), Rigoletto a colori (Francesco Granata Vigo), Labbra desiderate e Bocca desiderata (Cinemontaggio Produzione).

A 8 mesi di reclusione...

...e ad una multa, rispettivamente di 44.000 lire e di 32.000 lire, sono stati recentemente condannati dal

Tribunale di Roma i cineasti americani Roland Geiger e Sidney Grant, giunti in Italia l'estate scorsa per realizzare il film The Giant ("Il gigante"), e tratti in arresto in novembre. Sono stati inoltre inflitti tre mesi di carcere e 15.000 lire di multa al pugile Salvatore Turriello, che avrebbe dovuto essere il consulente tecnico per la parte sportiva del film biografico di cui sarebbe stato protagonista l'ex campione dei pesi massimi Primo Carnera, che nel processo medesimo è stato chiamato a deporre come testimone. Il Geiger e il Grant, presidente e segretario della "Vue-matic Corporation", erano accusati di truffa e di emissione di assegni a vuoto.

Le famose caricature...

...che da molti anni Umberto Onorato va disegnando sui personaggi più in vista della scena italiana, sono servite a Mario Verdone per un cortometraggio intitolato La vita teatrale, nel quale appaiono anche varie personalità del nostro teatro, fra cui Eduardo De Filippo, e lo stesso pittore. Verdone ha inoltre condotto a termine un film in Ferraniacolor sugli acquerelli del pittore svizzero Du Cros, vissuto nella seconda metà del Settecento, intitolato Uno svizzero in Italia, e ne sta preparando un altro sulle Ombre cinesi.

Alcuni nuovi film...

...sono in fase di sceneggiatura o alla vigilia del primo colpo di manovella: Camilla, di Luciano Emmer (autore anche del soggetto), il quale vi sta lavorando con la collaborazione di Ennio Flaiano e Rodolfo Sonego (sarà un film a episodi, sugli attuali problemi familiari e sulle difficoltà della vita quotidiana); Il seduttore, di Diego Fabbrì alla cui sceneggiatura partecipano Alessi, Benvenuti, Guerra, Leoni, Prosperi, Radice, Rossi e Sonego (per il ruolo del protagonista — un impenitente



(Sopra) Joanne Arnold e Robert Cummings in una inquadratura di Marry Me Again (Il bisbetico domato). (Sotto) Un "si gira" di un episodio di L'oro di Napoli, diretto da De Sica, con Sophia Loren.

Don Giovanni — si era fatto in un primo tempo il nome di Gabriele Ferzetti, ma alcune voci non confermate vanno dicendo che si vorrebbe affidarlo nientemeno che ad Alberto Sordi); e infine un film ispirato al celebre romanzo di Lamarti-

ne: Graziella, sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico e Continenza; esso verrà realizzato a colori, con costumi e scenografie di Veniero Colasanti, e diretto da Giorgio Bianchi che avrà al suo fianco — in qualità di aiuto — Leopoldo Trieste.





Una inquadratura di Eva nera che G. Tommei sta realizzando in Africa.

FRANCIA

La censura preventiva...

...verrà presto adottata anche in Francia; così almeno si prevede negli ambienti cinematografici dopo le recenti polemiche sorte a proposito di certi film particolarmente bersagliati dall'attuale regime di censura. In seguito a una proposta del Consiglio dei Ministri, la Sottocommissione parlamentare per il cinema sta intanto studiando le opportune modifiche alle disposizioni vigenti; modifiche che il Sottosegretario di Stato all'informazione ritiene necessarie per evitare che l'esito commerciale di determinati film — nei quali sono stati magari impiegati ingenti capitali — sia in parte o del tutto compromesso in seguito all'intervento della censura.

La F.A.O....

...ha realizzato in Francia, Olanda e Italia un film "europeo" sulla coltura del granoturco: esso si compone di tre parti di circa venticinque minuti ciascuna (una teorica, una sui metodi di coltura ed una sul raccolto del cereale). Il film — che verrà presentato in tutta Europa in edizioni doppiate nelle varie lingue — è il primo del genere che venga prodotto, dall'inizio degli scambi intereuropei di informazioni tecniche nel settore agricolo.

Anche Auguste Lumière...

...si è spento, dopo il fratello Louis (morto nel 1948): era nato a Besançon nel 1862 e dopo l'invenzione del "Cinématographe" — con la quale si suole far iniziare la storia del cinema — si era dedicato in prevalenza ad altri studi sulla fotografia (specie di quella a colori) segnalandosi anche in altri campi, come la biologia, la fisica e la chimica. Le proiezioni pubbliche del 28 dicembre 1895 al Salon Indien del Grand Café, al Boulevard des Capucines di Parigi, effettuate con l'apparecchio da

ripresa e da proiezione da lui messo a punto insieme al fratello, diedero il via — come si sa — allo spettacolo cinematografico, ma per i fratelli Lumière il "cinématographe" ebbe soltanto un interesse scientifico, cessato il quale infatti lo abbandonarono. Auguste è morto a Lione, dove accanto al padre Antoine aveva cominciato ad interessarsi di tecnica fotografica, fondando appunto una fabbrica di prodotti fotografici.

GERMANIA OCC.

Le preoccupazioni...

...suscitate dai provvedimenti relativi alla censura, che il Ministro Wuermeling aveva tempo fa minacciato di prendere in difesa delle istituzioni familiari e contro ogni licenziosità, sono state recentemente annullate da alcune dichiarazioni fatte in proposito dal Ministro degli Interni Schroeder, il quale ha detto fra l'altro che « il Governo federale respinge l'idea di una censura statale per le pellicole » e che « è contrario a qualsiasi altra misura preventiva che possa comunque limitare una libera attività artistica ».

GRAN BRETAGNA

Per quest'estate...

...è previsto l'inizio della lavorazione, a Londra, del nuovo film di Charlie Chaplin, di cui si annuncia intanto la riedizione di Modern Times (1936), l'ultimo film "muto" della storia del cinema, l'unico film cioè che in pieno sonoro osasse fare ancora uso delle didascalie: la nuova edizione comprenderà anche vari brani esclusi precedentemente, che Chaplin stesso non esita a giudicare fra i più significativi del film. Nel suo nuovo film Chaplin dovrebbe interpretare il ruolo di un "re decaduto", un simpatico sovrano travolto da una rivoluzione, che riesce a trovare nella sventura la solidarietà dei suoi simili: il "leit-motif" del film sarà pro-

babilmente — come si sa — una certa canzone intitolata "Ecce Homo" (che verrà forse cantata da Beniamino Gigli), già scritta da Chaplin, nella quale saranno narrate le fasi della Passione di Cristo. Lo sfondo dovrebbe essere quello di un reame di fantasia, vagamente sudamericano, tanto che in un primo tempo si era detto che la lavorazione — per lo meno degli esterni — avrebbe dovuto svolgersi al Messico. E' stata invece definitivamente smentita la notizia della probabile riduzione — da parte di Chaplin — della commedia di Giraudoux "La folle de Chaillot" con la Garbo quale protagonista.

U.R.S.S.

Un film scientifico...

...di particolare importanza è stato recentemente condotto a termine: si tratta di un film che illustra la resistenza della materia, uno degli argomenti di studio trattati dai corsi degli istituti di istruzione superiore. E' questo inoltre il primo film didattico a colori realizzato a cura del laboratorio cinematografico centrale del Ministero dell'Istruzione superiore.

POLONIA

« I cinque della via Barska »...

...è il titolo di un recentissimo film a colori diretto da Aleksander Ford, e presentato a Cannes. Fra i film più recenti è anche il festino di Baldassarre, di J. Zarzycki (operatori S. Sprudin e B. Lambach), un film di avventure, realizzato in gran parte in esterni, sulle peripezie di un ingegnere cui alcuni elementi poco raccomandabili vorrebbero impedire la ricostruzione di un porto; e infine un documentario intitolato La ricostruzione di un porto polacco: Gdansk, diretto da T. Makarczynski e fotografato da F. Srednicki.

UNGHERIA

Dopo il successo...

...di Roma ore undici di De Santis, in circolazione da circa sei mesi, altri film italiani sono stati accolti in maniera entusiastica in quest'ultimo periodo: Umberto D. di De Sica e Altura di Mario Segui, che ha assunto in Ungheria il titolo Cuori ardenti. A questi film ha recentemente dedicato alcune colonne il quotidiano del Partito dei lavoratori, "Szabad Nép", con un lungo articolo del critico Demeter il quale afferma fra l'altro che in Ungheria i film italiani sono i più popolari fra tutta la produzione occidentale.

SPAGNA

« La principessa delle Canarie »...

...sarà il titolo di un film di coproduzione italo-spagnola (Filmcostellazione-Infies) i cui esterni verranno realizzati alle isole Canarie: il film, ambientato nel XVI secolo e girato in Technicolor, sarà diretto da Carlos Serrano de Osma e interpretato da Silvana Pampanini (nei panni della principessa "Tirma") e Marcello Mastroianni. L'operatore sarà Enzo Serafin.

Gli aspetti del folklore...

...e in particolare della "corrida" verranno illustrati da un lungometraggio in Ferranicolor attualmente in preparazione, che sarà realizzato con la collaborazione del Centro In-

ternazionale del Cinema Educativo e Culturale (CIDALC). Il film, che porterà il titolo Fiesta Grande, sarà diretto da Antonio Navarro Linares, autore del documentario su El Greco.

EGITTO

Un film italo-egiziano...

...è quasi terminato: si intitola Il mio regno per una donna prodotto dalla Sphinx Film in compartecipazione con la Universal, ed è diretto da Gregory Ratoff che si vale della collaborazione dell'operatore Lee Garmes. Partecipano al film, che viene girato in Technicolor, gli attori Kay Kendall, Sidney Chaplin, Marina Berti e lo stesso Ratoff.

U. S. A.

Ecco un nuovo elenco...

...di film in lavorazione ad Hollywood o appena terminati: The Desperado (Allied Artists) di Thomas Carr, con Wayne Morris; Three for the Show (Technicolor in Cinemascope; Columbia) di H. C. Potter, con Betty Grable, Marge e Gower Champion; Pirates of Tripoli (Technicolor; Clover Prod.) di Felix Feist, con Paul Henreid e Patricia Medina; The Big Top (Technicolor in Vista Vision; Hal Wallis) di Joseph Pevney, con Dean Martin, Jerry Lewis e Zsa Zsa Gabor; The Country Girl (schermo panoramico; Paramount) di George Seaton, con Bing Crosby, Grace Kelly e William Holden; Bengal Rifles (Technicolor, schermo panoramico; Universal-Int.) di Laslo Benedek, con Rock Hudson, Arlene Dahl e Ursula Thiess; Broken Lance (Technicolor in Cinemascope; 20th Cent.-Fox) di Edward Dmytryk, con Spencer Tracy, Katy Jurado, Robert Wagner, Jean Peters, Richard Widmark, Hugh O' Brien; Battle Cry (WarnerColor in Cinemascope; Warner Bros.) di Raoul Walsh, con Van Heflin, Aldo Ray, Tab Hunter, James Whitmore; 20.000 Leagues under the Sea (Technicolor in Cinemascope; Walt Disney Prod.) di Richard Fleischer, con Kirk Douglas, James Mason, Peter Lorre e Paul Lukas; The Snow Creature (schermo panoramico) diretto e prodotto da W. Lee Wilder, con Paul Langton e Vernon Downing; The Long Gray Line (Technicolor in Cinemascope; Columbia) di John Ford, con Tyrone Power, Maureen O'Hara, Ward Bond; Strategic Air Command (Technicolor in VistaVision; Paramount) di Anthony Mann, con James Stewart, June Allyson, Frank Lovejoy, Barry Sullivan; Francis joins the Wacs (Universal-Int.) di Arthur Lubin, con Donald O'Connor, Julia Adams, Mammie Van Doren e Zasu Pitts; Nevada Gold (Technicolor, schermo panoramico; Universal-Int.) di Jesse Hibbs, con Lex Barker, Mala Powers e Howard Duff; Betrayed (Technicolor, schermo panoramico; Metro Goldwyn Mayer) di Gottfried Reinhardt, con Clark Gable, Lana Turner, Victor Mature, Louis Calhern; Valley of the Kings (Technicolor, schermo panoramico) di Robert Pirosch, con Robert Taylor, Eleanor Parker, Carlos Thompson; The Raid (Technicolor in Cinemascope; 20th Cent.-Fox) di Hugo Fregonese, con Van Heflin, Anne Bancroft, Richard Boone; The Tight Squeeze (Universal-Int.) di Jerry Hopper, con Sterling Hayden, Gloria Grahame, Gene Barry.

NUOVA SERIE

30 APRILE

1954

CINEMA

132

UN FESTIVAL SENZA VINTI

IL VII FESTIVAL di Cannes ha presentato caratteristiche analoghe al precedente: infatti ad una prima settimana distesa e fitta di opere di notevole interesse ha fatto nuovamente seguito una diecina di giorni convulsi e dominati dall'invasione delle opere scadenti, troppo generosamente accolte dalla direzione. Siamo stati così sottoposti ad uno dei "tours de force" più duri che la nostra memoria di *habitués* di simili manifestazioni ricordi: i programmi avevano spesso inizio alle 10,30 antimeridiane e si chiudevano dopo la mezzanotte, con un complesso giornaliero di cinque film di lungo metraggio più un congruo numero di cortometraggi. Tutto ciò — l'abbiamo detto e ripetuto più volte — è semplicemente insano, specie quando le opere d'eccezione non abbondino, come appunto quest'anno, in cui possiamo tranquillamente affermare di non aver veduto alcun capolavoro (l'anno scorso vi era stato *Gembaku No Ko* - I bambini di Hiroshima), ma soltanto una dozzina o quindicina di opere di più o meno sostenuto livello. Esaminando il complesso dei film presentati, si vedrà come parecchie nazioni, a cominciare da quella ospitante, avrebbero potuto benissimo risparmiarci almeno una, quando non due, delle opere scelte quali loro rappresentanti. Senza contare che nei riguardi di certe nazioni ancora immature o in regresso evidente si è dato prova di una indulgenza inammissibile, permettendo ad esse di andare oltre il semplice atto di presenza con quello tra i loro film che poteva avere una precisa giustificazione, sia in sé sia in quanto mezzo di documentazione.

Le conseguenze negative provocate da un simile superaffollamento sono state di vario genere: non ultima tra esse la relegazione in ore mattutine di film notevoli, come *Comicos* ed altri, colpevoli solo di essere il frutto di produzioni indipendenti, e quindi postposti ai vistosi e pacchiani prodotti delle grandi case, sostenuti dalle delegazioni ufficiali e spesso immeritatamente assurti all'onore dello spettacolo serale.

Insomma, si hanno ottimi motivi per dichiararsi insoddisfatti dell'impostazione generale di un festival, la cui organizzazione, anche sotto altri e più spiccioli aspetti, ha lasciato alquanto a desiderare, dimostrandosi al di sotto di quella dell'anno precedente.

Una volta tanto, invece, vorrei fare l'elogio della giuria, la quale, trovandosi in condizioni assai imbarazzanti, sia a causa delle solite opportunità "politiche", accentuate dalla presenza delle nazioni d'oltre cortina, sia sopra tutto a causa del sostanziale equi-

librio delle forze in campo, ha trovato modo di emettere un verdetto salomonico, il quale dà soddisfazione a tutte o quasi le opere di reale spicco. S'intende che il numero dei riconoscimenti potrà apparire eccessivo a chi consideri la mancanza di film di vera eccezione, ma d'altra parte l'elevato numero di opere classificate *ex aequo*, con un criterio che a qualcuno è sembrato sbrigativo, rispecchia la realtà della situazione: poiché si tratta effettivamente di film che, senza eccellere in senso assoluto, erano più che degni di un riconoscimento. Ad essi io aggiungerei anche il giapponese *Jigoku Mon*, che, pur essendo stato coronato dal gran premio, mi appare in realtà sulla linea delle migliori tra le opere che gli sono state spostate. La verità è, ripeto, che nessuna si distaccava dalle altre. Ed ognuno poteva senza presunzione avanzare un proprio favorito: il mio, se vi interessa saperlo, era *Die Letzte Brücke*, sul quale riferii l'altra volta. Volendo cavillare, si potrebbe notare come l'aver posto fuori competizione *From Here to Eternity* non sia stato che una comoda scappatoia per risparmiare un premio; come alcuni film di decoroso impegno siano rimasti accomunati ai molti scadenti, nel mazzo degli esclusi, e tra essi l'interessante, com'è s'è visto, e disgraziato *Comicos*, il quale avrebbe potuto venir assai più opportunamente menzionato in luogo della partecipazione egiziana; come infine il premio a René Clément per la regia di *Monsieur Ripois* abbia una storia poco edificante (a parte il fatto che forse quel film avrebbe potuto anche più opportunamente venir ricordato per lo scenario o magari per l'interpretazione di Gérard Philipe). Voglio dire che la giuria, nel suo *palmarès* originario aveva totalmente lasciato da parte il film di Clément, sebbene a qualcuno dei suoi membri tale esclusione suonasse ingiusta. Il fatto sta che André Lang, membro del consesso, entrò nella sala dove si svolgevano i lavori della giuria della FIPRESCI, nella quale egli rappresentava la Francia, con la ferma intenzione di indurre i colleghi stranieri ad aiutarlo a riparare all'omissione della giuria ufficiale con l'assegnare a *Monsieur Ripois* il premio della critica. Andata a vuoto tale manovra a dispetto delle lusinghe oratorie sfoggiate da Lang e da Chauvet ed a causa dell'estrema dispersione dei voti, che indusse finalmente un gruppo di delegati a concentrarsi su *Avant le deluge* (conferendo al voto anche carattere di protesta contro le vessazioni censorie subite da quell'opera), Cocteau si indusse a riconvocare la giuria, ormai congedata, affinché provvedesse a riparare il torto che Clément stava per subire. Fu così che alle 22 della serata

di chiusura nacque, *in extremis*, il premio aggiunto per la regia. Motivazione e circostanze della sua nascita a parte, è onesto dire che *Monsieur Ripois* meritava un qualche riconoscimento.

Con giudizio ha pure agito la giuria dei cortometraggi, anche se si è lasciata indurre a prendere per buoni gli avanguardismi ritardatari di un film come *The Pleasure Garden*. Ed una volta tanto ben collocato è stato il premio dell'O.C.I.C. a *Die Letzte Brücke*. Insomma, di tante premiazioni che ricordiamo questa è stata certo una delle più accettabili. Scegliendo le opere più degne i giurati hanno potuto, senza venir a patti con la propria coscienza, rispettare anche le necessità distributive: frutto, questo, del sostanziale equilibrio dei valori in campo. (Ad una stasi o ad un regresso per quanto riguarda le nazioni così dette maggiori ha fatto riscontro un progresso più o meno sensibile per quanto riguarda certe nazioni minori, dalla Spagna all'India, progresso che ha determinato l'impressione di livellamento provocata dall'insieme del Festival). Dopo di che, parliamo dei film. Non sarà un discorso breve.

Delle varie rappresentanze nazionali, molto equilibrata, al solito, è apparsa quella giapponese, anche se i due film cui ora accennerò non conseguivano la raffinata politesse di *Jigoku Mon*. *Nigorie* (Acque torbide) di Tadashi Imai è un film ad episodi, basati su altrettanti racconti della narratrice Higuchi Ichiyo, attiva nell'ultima decade del secolo scorso e godente fama di equivalente nipponico di Maupassant. Per l'appunto a Maupassant mi avevano fatto pensare la carica morale, la limpidezza realistica per lo meno del secondo tra i tre episodi di questo film accurato e suggestivo, anche se diseguale. Alludo ad una disegualianza di valori strutturali e narrativi, non di valori formali, ché questi sono assiduamente sorvegliati, con quel profumato gusto evocativo che è caratteristico dei giapponesi. Il primo episodio riguarda una giovane donna sposata, la quale ritorna alla casa dei genitori, per piangere l'infelice riuscita del suo matrimonio ed annunciare il proposito di non far più ritorno presso il marito. Ma i genitori riescono a persuaderla a riprendere il suo posto sotto il tetto coniugale, per non doversi separare dal figlioletto. Cammin facendo per ritornare dal marito, la donna incontra un conduttore di *ricciò* e in esso riconosce un vecchio amico, pur egli infelice: i due si commiserano a vicenda e si lasciano, con il rimpianto di un reciproco, antico, inconfessato amore. Il difetto di questo racconto risiede nel fatto che in esso il dramma, tutto interiore, è effuso



(Sopra) Yatsuko Tanami in un'inquadratura del primo episodio di *Nigorie*, film giapponese basato su tre racconti d'una scrittrice che è considerata l'equivalente nipponico di *Maupassant*. (Sotto) Haruko Sigimura e Serji Miyaguchi in una scena del terzo episodio del medesimo film.

quasi unicamente in parole. I fatti decisivi sono già avvenuti, vengono soltanto narrati, in contraddizione con talune elementari norme del racconto cinematografico. Una certa superficialità, una certa mancanza di approfondimento dei mutui rapporti psicologici costituisce il difetto del terzo episodio, il quale si svolge in una piccola casa di piacere, dove una bella geisha si tormenta per il desiderio di costruirsi una esistenza migliore e diversa. Essa spera di aver trovato l'uomo che la riscatterà in un ricco funzionario; ma la sua fine sarà tragica, poiché un antico amante, un miserabile "coolie" sposato con un figlio, il quale ora mendica inutilmente amore da lei, finirà per sfogare la sua passionale esasperazione uccidendola. Di una compiuta finezza e maturità nella descrizione d'ambiente e nel tratteggio psicologico è invece il secondo episodio, storia di una giovane domestica, alle dipendenze di una bisbetica padrona, la quale si trova spinta a rubare in casa una



piccola somma, che le occorre per sovvenire dei parenti ridotti alla disperazione e che la padrona le ha negata. Quando essa crede di esser ormai stata scoperta, viene in luce un più grosso furto compiuto in casa dal padroncino scioperato, al quale viene quindi attribuita anche la responsabilità del denaro preso dalla domestica. Questa ha il delicato volto di Yoshi-ko Kuga, la quale è fine protagonista pure di *Koibumi* (La lettera d'amore), diretto da una donna, Kinuyo Tanaka, che è pure eccellente attrice (come dimostrarono film quali *O'Haru* ed *Ugetsu Monogatari*). *Koibumi* è un film intimistico su sfondo realistico e contemporaneo; esso intende alludere ad una situazione tipica del Giappone postbellico, caratterizzato dal rilassamento dei costumi, dalla compiacenza di molte donne nei confronti dei militari alleati, dalla miseria che costringe talvolta un uomo a dedicarsi a mestieri impensati pur di sbarcare il lunario. E' il caso del protagonista di *Koibumi*, il quale si accaccia a diventare scrivano di lettere d'amore, per conto di ragazze, che si rivolgono ad americani rimpatriati con cui hanno avuto relazione. Nella bottega dove egli lavora capita una giovane donna che il protagonista ha amato, ricambiato, ma che la volontà dei genitori aveva fatto andare sposa ad un altro uomo, poi caduto in guerra. Essa scrive ora ad un americano, dal quale, durante una breve relazione conseguente alla vedovanza ed all'inizio di una attività indipendente di lavoro, aveva avuto un bambino, presto morto. Lo scrivano si convince che la sua amata non sia ormai più che una donna pubblica. Invano suo fratello ed un amico cercano di renderlo capace della vera e non disonorevole situazione. Ci vorrà un tentativo di suicidio da parte di lei perché egli si induca alla comprensione. Lo schema del racconto — ed in ispecie la sua conclusione — sono passabilmente convenzionali (non per nulla il romanzo di Niwa Fumio su cui il film è basato uscì come *feuilleton* sul quotidiano *Asahi-Shimbun*), ma certi scorci ambientali, certe rivelazioni psicologiche recano il segno di uno spirito colto ed acuto: si veda quell'incontro tra i due protagonisti, lungo il ruscello, sotto gli alberi stillanti di pioggia e sotto la protezione del duplice ombrello, scena dominata da una tonalità grigia ben intonata allo *spleen* degli animi in solitudine.

Dopo quella giapponese, la rappresentanza di maggior rilievo è stata forse quella italiana, dove a *Pane, amore e fantasia*, fuori concorso, hanno fatto seguito *Cronache di poveri amanti*, purtroppo accolto freddamente da un pubblico probabilmente impreparato ad apprezzarne i presupposti storicistici, e *Carosello napoletano* di Ettore Giannini. Pare che in Giannini l'idea di un film del genere preesistesse alla realizzazione dell'omonimo spettacolo teatrale, su cui ora a propria volta il film si basa. A somiglianza dunque di quello scenico il *Carosello* cinematografico è una sorta di pittoresca cavalcata attraverso la storia e le costumanze di Napoli, viste come un rutilante caleidoscopio di luci e di colori, impastati con gli accenti e le melodie che la gente napoletana ha espresso nei secoli. Il difetto di pletoricità che il pur ricchissimo e mirabile spettacolo teatrale aveva offerto si ritrova qui aggravato e complicato con altri anche più seri: che si chiamano disordine e, spesso, cattivo gusto. *Carosello napoletano* è un film indubbiamente importante, una prova di talento esuberante ed uno sforzo produttivo considerevole, ma mi sembra debba considerarsi un esperimento sbagliato, con nobiltà, ma sbagliato. Un primo errore è dato, a mio avviso, dalla contaminazione che il regista ha discutibilmente cercato di effettuare tra la realtà solare della natura napoletana (vedi l'inizio ed il finale) e la realtà accesa convenzionale del palcoscenico. La fusione si è dimostrata impossibile, ché lo stile ed il gusto del *Carosello*, tipicamente e talvolta manieristicamente teatrali, hanno creato uno stridore interno allorché si è trattato di passare da essi alla realtà naturale o viceversa. Si aggiunga che la scelta del materiale fantastico è apparsa spesso dettata da un pericoloso ossequio verso quel cliché folcloristico che gli stranieri amano coltivare di noi. Non si comprende perché, al posto di taluni quadri di schietta convenzione oleografica, non si siano inclusi altri quadri tra i più originali e felici dell'edizione teatrale: alludo, per esempio, a quello, breugheliano, del pellegrinaggio, dove tra l'altro avevano indovinato impiego ottimi attori come Vittorio Caprioli ed Alberto Bonucci, qui declassati ad un livello avanspettacolare. Quella che sopra tutto è mancata a Giannini, in questo



(Sopra) Yoshi-ko e Masayuki Mori interpreti di Koibumi, film intimistico su sfondo realistico e contemporaneo. (Sotto) Yoshi-ko è anche interprete del secondo episodio di Nigorie, che per la sua compiuta finitezza e maturità descrittiva è indubbiamente il migliore del film.



suo ambizioso esperimento, è stata la capacità di trovare un'articolazione conseguente e fluida, un legame più necessario tra quadro e quadro, tra "sketch" comico ed azione coreografica, quell'articolazione e quel legame che hanno trovato Kelly e Donen in film, in fondo di minore impegno, quali *Cantando sotto la pioggia* e perfino *Un giorno a New York*, dove si notava effettivamente un contributo nuovo all'estetica del film-rivista, attraverso la compenetrazione del, diciamo, racconto con lo spettacolo. In *Carosello* il racconto, d'accordo, non esiste né pretende di esistere. Ma lo spettacolo non fuoriesce dai limiti di una pur talvolta brillante riproduzione della sua struttura scenica. Su questa base, di accettata convenzione "da ribalta", è doveroso constatare come lo schermo sottragga, anzi che aggiungere, fascino ed immediatezza al rigoglio dell'invenzione teatrale: tipico fra tutti il caso della tarantella, il cui effetto, costantemente "totale" e, appunto, imme-



(Dall'alto in basso) La Lollobrigida e De Sica in *Pane, amore e fantasia*, che è stato presentato a Cannes fuori concorso; Leonide Massine e Achille Millo nella scena della morte di *Petito* in *Carosello napoletano*; Paolo Stoppa crea nel medesimo film una figura vivace e pittoresca.



diato, sul palcoscenico, viene qui frantumato e di conseguenza depauperato. Queste serie riserve non impediscono che *Carosello napoletano* rechi evidente l'impronta di un dinamico estro di concertatore, il quale ha conseguito i suoi risultati più compiuti — e spesso squisiti — nelle pagine concernenti Pulcinella, pagine nelle quali la libera ricostruzione della Commedia improvvisa si fonde con la rievocazione storica in un impasto profumato. In tali pagine raggiunge effetti di una morbidezza insolita la fotografia, in "pathecolor", di Piero Portalupi, alternante impasti squillanti ad altri delicatissimi, a seconda dell'impronta del quadro. Anche altrove la fotografia è assurta a dignità pittorica: l'immagine di Sophia Loren nel quadro della fotografia sembra uscita da un ritratto di Boldini. Spesso, tuttavia, i difetti caratteristici dell'"eastmancolor" (1), sotto il segno del quale si è svolta gran parte del festival, hanno dilagato, effondendo per l'immagine fastidiosi toni bluastri e violacei, i quali non hanno risparmiato volti, chiome, abiti, muri, atmosfere. Una attenta "depurazione" in sede di stampa delle copie potrà forse riequilibrare il pur elevato "standard" fotografico del film, così come drastici tagli potranno attenuarne la prolissità e l'ineguaglianza. *Cast e credits* sono lussuosi: segnalerò da un lato, lo sgarigante, coerentissimo apporto di Maria De Matteis per i costumi (non ho apprezzato invece le scene di Mario Chiari, legate monotonamente ad una inadeguata convenzione scenica); dall'altro, l'estro coreografico e mimico di Léonide Massine, la pittoresca vivacità di Paolo Stoppa.

Un'altra pattuglia più che decorosa è stata quella britannica. Dopo *The Kidnappers*, è apparso *Man of Africa* (L'africano) di Cyril Frankel, un lungo documentario a soggetto, prodotto da John Grierson, per conto di quel "Group 3", dal quale molti si attendono un rinnovamento nell'ambito della cinematografia britannica. L'opera è decisamente modesta, ma interessante appare il suo tema, concernente il razzismo che sembra allignare anche in mezzo alle popolazioni di colore. Il racconto riguarda infatti un giovane negro dell'Uganda, il quale riesce a battersi vittoriosamente presso la sua gente, perché superi il pregiudizio, in base al quale i pigmei sarebbero una popolazione inferiore. Né questo è il solo aspetto notevole del film dal punto di vista contenutistico, che essa concerne l'opera di diboscamento e di coltivazione, intrapresa, con civile consapevolezza, da una tribù ugandese in piena giungla, in seguito all'erosione del proprio terreno arabile. Purtroppo il regista non ha saputo andare oltre un tono piattamente didascalico.

Il film di punta presentato dalla Gran Bretagna è stato *Knave of Hearts - Monsieur Ripois* (Fante di cuori - Monsieur Ripois), realizzato in Inghilterra da René Clément, sulla base del romanzo di Louis Hémon *Monsieur Ripois et la Némésis*. La reazione più ovvia, di fronte a quest'opera, è di stupore, per la disinvoltura e l'agio con cui l'autore, dal realismo epico di *La bataille du rail*, dal lirismo intimistico di *Jeux interdits*, è passato all'umorismo disincantato di un racconto che, con il coraggio della propria scintillante futilità, è riuscito a fondere, in un accorto equilibrio, l'"esprit" francese con l'"humour" britannico. In *Monsieur Ripois* ci sono, che so,

Barbablu e *The Captain's Paradise* ad un tempo: in questo calibratissimo scenario, costruito da Hugh Mills e dallo stesso Clément, in questi forbitissimi dialoghi, dovuti ancora a Mills ed a Raymond Queneau e gremiti di "bons mots", di riferimenti letterari (i quali sottrarranno inevitabilmente comprensione al film in paesi come il nostro, di meno largamente assorbita antica civiltà), si avverte da un lato la lezione di uno Jeanson, dall'altro quella dei film della serie Guinness. Qualcuno, a proposito di questo film, ha ricordato *Monsieur Verdoux*. Il riferimento mi sembra discutibile, ché in *Monsieur Ripois* non esiste autentico impegno morale, la commedia di costumi e di carattere intrecciandosi fitta, divertita e divertentissima, sul piano di un saggio di bravura abbastanza gratuito, da parte dei costruttori dell'oleatissimo meccanismo che è lo scenario così come da parte dell'elegantissimo realizzatore o dello stupefacente, virtuosistico protagonista, che è un Gérard Philipe, scatenato con impeccabile garbo nel gioco delle allusioni, degli ammiccamenti, delle sorridenti e calcolatrici fatuità. Protagonista del racconto è un giovanotto, spinto dal proprio fascino e dal proprio egocentrismo vanesio e vuoto a prodigarsi in una attività dongiovannesca. Ad un certo punto della sua esistenza costui, incontra Patricia, una fanciulla di cui si è (o crede di essersi) innamorato e trovata da parte di essa resistenza, si decide, con la speranza di conquistarla, a raccontarle la propria vita, in piena sincerità. Così si articola il gioco di incastri, attraverso cui rivive la multiforme realtà di Monsieur Ripois, che, dopo aver piegato a scopi utilitaristici la signora alle cui dipendenze lavorava, modesto impiegato, dopo aver sedotto e piantato un'ingenua fanciulla incontrata in autobus, dopo aver sfruttato, in un momento di crisi, una matura prostituta, trova sistemazione nel matrimonio con una ricca inglese. L'incontro con Patricia mette in pericolo l'instabile matrimonio, e la moglie si risolve al divorzio. A questo punto accade — malizia della sorte e degli scenaristi — l'imprevedibile: il racconto retrospettivo dedicato a Patricia non avendo sortito l'effetto voluto, Ripois fa l'atto di gettarsi dalla finestra. Il caso vuole che caschi per davvero e si fracassi le membra, e che la legittima consorte si lusinghi d'esser stata lei la causa del gesto inconsulto. A nulla varrà quindi l'emozione di Patricia; a spingere la carrozzella del Don Giovanni infermo rimarrà solo la legittima consorte. Ripois resterà legato all'esistenza coniugale proprio nel momento in cui forse era stato finalmente toccato dal brivido dell'amore vero, fino allora, per lui, sconosciuto. Il racconto, forte della sua frivolezza, è costruito con una scienza davvero matematica degli agganci, con una dovizia sottile di invenzioni, con un gusto squisito del menomo particolare indicativo, con una deliziosa coloritura dialogica, cui fa riscontro l'iridescenza della recitazione, dove al trionfante Philipe danno, di volta in volta, la replica Valerie Hobson e Joan Greenwood, Margaret Johnston e Germaine Montero, Natasha Parry e Diana Decker. Le

(Dall'alto in basso) Bruno Berellini e Cosetta Greco in *Cronache di poveri amanti*, film accolto freddamente da un pubblico impreparato a capirlo; una scena del film inglese *Man of Africa*; Joan Greenwood e Gérard Philipe in *Knave of Heart*, esempio di umorismo disincantato.





Daniel Gelin e Zsa-Zsa Gabor in *Sang et lumières*, film improntato ad un ispanismo di maniera.

pagine di alta commedia sono innumerevoli: da quella riguardante il trucco con cui Ripois induce Patricia a recarsi a cenare da lui, a quella in cui Norah rivela la propria maternità al protagonista (con quella occhiata di lui, dal sotto in su, al grembo della ragazza, e quella battuta sorniona ed ambigua), a quella relativa alla lezione di letteratura che Ripois riceve, anzi che impartire, a Catherine. E via dicendo. *Monsieur Ripois* è, nel suo genere, un film perfetto, di una civiltà esemplare, come dimostrano anche la fotografia di Oswald Morris, strumento essenziale per Clément di rivelazione di un clima genuinamente britannico, da lui colto con infallibile intuito e riprodotto con un benevolo lampo di ironia, non che la musica briosa di Roman Vlad. E tuttavia è un film che fa paura. Ci si domanda quale sia l'autentico mondo di Clément, di questo regista ormai in possesso di una tecnica rifinitissima, da lui applicata tanto indifferentemente a temi così distanti tra loro e di così vario impegno. Poiché occorre tener presente che *Monsieur Ripois* non è un film di compromesso, o almeno non ne ha le apparenze: è un film preziosamente futile, diretto da un regista altra volta *engagé* ed ora giunto all'apice del proprio dominio del mestiere, qui spiegato in tutte le sue risorse con piena consapevolezza e convinzione. L'avvenire dirà quale posto occupi *Monsieur Ripois* nella filmografia di Clément. Se cioè esso sia stato per il regista una sorta di raffinata vacanza o se l'autore di *La bataille du rail* debba considerarsi ormai maturo per la traduzione in forbite immagini dell'orario ferroviario.

Assai diseguale è risultata invece la rappresentanza francese, comprendente tre opere di cui una sola dotata dei requisiti richiesti per una manifestazione internazionale, *Avant le déluge* (Prima del diluvio). Delle altre due, decisamente indecoroso è *Sang et lumières* (Sangue e luci), dove il fragrante poeta georgico di *Farrebique*, Georges Rouquier, si è lasciato indurre, nella scia di un romanzo di Joseph Peyré, ad accogliere le suggestioni di un ispanismo di maniera, ripresentando la veneranda storia del celebre torero, il quale, abbandonata l'arena in seguito alla crisi intima determinata in lui dalla morte di un compagno, vi ritorna soltanto per trovarvi la morte. Il torero è Daniel Gélín, cristallizzato in un monotono repertorio di espressioni, le due donne che se lo contendono sono Zsa-Zsa Gabor, l'amante di lusso, e Christine Carère, l'innamorata pudica e fedele. L'"east-mancolor" fornisce alla vicenda una vernice di convenzione. Efficiente, su un piano puramente spettacolare, è stata la resa dello stesso sistema di colorazione in *Le grand jeu* (Il grande gioco), che Robert Siodmak ha diretto con scaltro effettismo, sulla base di uno scenario di Charles Spaak, costruito sulla falsariga di quello, dovuto allo stesso Spaak ed a Jacques Feyder, sulla scorta del quale lo stesso Feyder aveva, nel 1933, realizzato una delle sue opere minori. Il soggetto di *Le grand jeu* risente del clima in cui nacque, un clima dove l'esotismo di un Benoît si dava la mano con un pirandellismo d'accatto. Esso concerne un avvocato avventuriero, il quale da Parigi ripara in Algeria per sfuggire alla giustizia. Non essendo stato raggiunto in Africa dalla bella amante,

egli si risolve ad arruolarsi nella Legione Straniera. Dopo quattro anni di servizio, incontra una prostituta, sosia dell'amante perduta e, credendo di trovarsi di fronte all'antico amore rimasto vittima di un'amnesia, allaccia una relazione con lei. La donna, innamoratasi, tenta pirandellianamente di farsi come il legionario *la vuole*. Ma proprio sul punto in cui, smobilitato, sta per rientrare a Parigi con essa, il protagonista incontra l'amante d'un tempo, ormai sposata e sistemata. E, di fronte al suo rifiuto di tornare a lui, egli decide di riprendere il servizio nella Legione, piantando in asso l'amante numero due, inutilmente prodiga di un generoso sforzo dettato dall'amore. Ciarpame, come si vede, e per di più irrimediabilmente datato, a dispetto degli aggiornamenti apportati da Spaak alla vicenda. Siodmak ne ha ricavato uno spettacolo di solide probabilità commerciali, dove, accanto alla Lollobrigida ed al mediocre Pascal, fa spicco, nella parte della tenutaria di una locanda equivoca nel deserto una Arletty stupenda di densa coloritura.

Opera di piena maturità è invece *Avant le déluge*, con il quale André Cayatte ha proseguito la sua serie di requisitorie nei confronti della società francese contemporanea, non senza attirarsi sul capo l'ondata delle polemiche e i fulmini inconsulti della censura, che ha negato al film la libera circolazione all'estero. *Avant le déluge* presenta un gruppo di adolescenti i quali vengono processati per un seguito di crimini: furto con scasso, omicidio nella persona di un guardiano notturno, assassinio di un loro compagno. Dalla vicenda ricostruita retrospettivamente dovrebbe emergere, secondo Cayatte e Spaak (autore, col regista, dello scenario, non che, da solo, dei ricchi, sostanziosi dialoghi), l'innocenza di quei ragazzi, mentre l'intero grave peso delle responsabilità ricadrebbe, moralmente, sui genitori, impari in vario modo al proprio compito di educatori. Vengono così chiamati in causa: una madre ricca, non rassegnata a sfiorire e preoccupata piuttosto di non lasciarsi sfuggire l'amante che di badare al figliuolo (quanto al marito, è preoccupato solo dei propri quattrini); un padre filonazista che, uscito epurato di prigione, istiga il suo ragazzo all'odio di razza; una madre troppo antiquatamente gelosa del proprio figlio e sorda di fronte alle esigenze vitali dell'adolescenza; un padre perduto nelle proprie eterne dispute politiche col figlio maschio e cieco nei confronti della figliuola. Nessuno di questi genitori sarà chiamato in causa al processo, la condanna colpirà i figli (meno la ragazza, che viene assolta). Ma la tesi di Cayatte e Spaak è che solo i genitori sono da considerarsi colpevoli. Una tesi comprensibile, ma non integralmente accettabile, in quanto rigida, avvocatessa, come in genere quelle care a questo regista leguleio, già avversatore nelle sue opere precedenti di altri aspetti della giustizia umana, dalle giurie popolari alla pena di morte. E' evidente che non è possibile addebitare unicamente ai genitori una responsabilità del genere, quando si tratti, come qui, di ragazzi ormai dotati di ragione, in quanto per lo meno diciassetenni. Ma non è tanto sotto questo riguardo che la rigida costruzione di Cayatte palesa le sue incrinature (in fondo, egli è riuscito a dimostrare con notevole energia l'entità del-

la colpa dei genitori), quanto in ciò che concerne i presupposti "atmosferici" del racconto. Il progetto del furto nasce infatti dalla decisione, da parte dei protagonisti, di preparare una "evasione" su uno yacht, verso terre lontane e felici, al fine di evitare la guerra che starebbe per incendiare il mondo. L'azione si svolge a Parigi all'epoca dello scoppio del conflitto coreano e Cayatte fonda il proprio racconto sul presupposto che quello scoppio abbia determinato in Francia una diffusa e convulsa psicosi bellica, tale da indurre i giovani a coltivare simili propositi. Ora, una siffatta psicosi in realtà non si è verificata, o per lo meno non su simile scala; onde il racconto, così saldo nella sua struttura interna, risulta minato nei presupposti. Fatta dunque riserva per quanto riguarda l'integrale validità dell'assunto, occorre dire che forse mai come qui Cayatte ha dato prova — e Spaak con lui — di una ferrea scienza del racconto, articolato con una densa, succosa, nervosa pregnanza di notazioni ambientali e psicologiche (unica riserva, su questo piano, la forse eccessiva dabbenaggine del padre della ragazza). Accettati i presupposti, l'azione si snoda con una perentoria evidenza: il progetto di evasione conduce al furto ai danni del ricco avventuriero filatelico ed amante della madre d'uno dei ragazzi; durante l'operazione uno fra i componenti la banda, trovandosi fra le mani una pistola ed incapace di dominare i propri nervi, uccide il guardiano notturno; poi, altri due dei giovanotti uccidono il quarto compagno, mentre furiosamente lo maltrattano per intimidire ed evitare così che egli riveli tutto alla polizia, presso la quale è il solo indiziato. Ma il più timido fra i giovani criminali a questo punto cederà e confesserà ogni cosa. Di qui il processo.

E' certo ammirevole come questa vicenda sia stata accortamente concatenata, come ogni avvenimento risulti effettivamente la logica, necessaria conseguenza del precedente. Impresa che ha richiesto una elaboratissima stesura di scenario, dato il numero dei personaggi principali e l'intersecarsi delle loro azioni e dei loro problemi. Ché il film ha una sua corralità, risultante dalla somma di una serie di problemi umani e sociali, i quali non sono mai presentati sotto la luce della banalità cronistica, ma sempre sotto quella di un alto impegno morale: ecco così l'amicizia morbida che lega il solitario ebreo Daniel al suo giovane timido amico Jean, paralizzato dalla madre esclusivista; ecco il risentimento di Richard, figlio del filonazista recidivo e fanatico, verso il compagno ebreo, risentimento che matura a poco a poco sotto la spinta delle parole paterne e culmina nella sadica scena dell'affogamento nella vasca da bagno, mirabilmente indicativa delle conseguenze cui lo smarrimento, l'esaltazione possono condurre individui non ancora maturi; ecco il dramma della madre di Philippe, disperatamente tesa a fermare l'attimo fuggente, (penso all'eloquentissimo particolare del viso ch'essa spalma di crema, con una cura puntigliosa, mentre rivela il suo animo segreto di creatura attaccata alla vita nella sua accezione fisica). Insomma, *Avant le déluge* è un film dalle basi discutibili, ma non solo magistralmente raccontato, bensì anche ricco di lucide notazioni ambientali riguardanti la borghesia in tutti i suoi strati e le sue sfumature. E sopra tutto di in-

quietanti rivelazioni psicologiche, cui prestano il loro apporto attori esperti ed inesperti, ma accomunati, da una direzione sorvegliatissima, su un livello di sorprendente, misuratissima efficienza: da Bernard Blier, Isa Miranda, Jacques Castelot, Line Noro, Balpêtré, e via dicendo, che sono gli anziani, a Marina Vlady, Jacques Fayet, Clément Thierry, Roger Coggio, Jacques Chabassol, che sono i freschissimi, conturbanti adolescenti. La requisitoria dell'avvocato Cayatte ha prestato il fianco a serie riserve; ma egli è riuscito egualmente a fornire un quadro attendibile della "gioventù perduta" di questo dopoguerra, un quadro di fronte al quale il primo episodio di *I vinti* non è che una virtuosa esercitazione calligrafica.

Assai diseguale è apparsa anche la rappresentanza degli Stati Uniti. Il festival si è chiuso, come si era aperto, all'insegna del

Cinemascope. In chiusura è stata la volta di *Knights of the Round Table* (I cavalieri della Tavola Rotonda) di Richard Thorpe, una brutta copia del già scadente *Ivanhoe*, basata su un romanzo di Sir Thomas Malory, riguardante i cavallereschi e leggendari casi di Lancillotto, Ginevra e Re Artù. Molti correvi luoghi comuni — amori, perfidie, agguati, tornei e battaglie, cari ai racconti del genere, ed un solo momento di apprezzabile impiego del Cinemascope: allorché le opposte cavallerie si lanciano all'assalto, distendendosi diagonalmente.

Un raccontino mieloso è quello di *Little Boy Lost* (Il bambino perduto) di George Seaton, da un romanzo di Marghanita Laski edito anche in Italia, dove il canoro Bing Crosby si presenta nei panni di un americano, il quale torna in Francia per andare alla ricerca del suo figlioletto, andato disperso durante l'occupazione tede-



(Sopra) Un'inquadratura di *Le grand jeu*, opera efficiente su un piano puramente spettacolare, realizzata con scaltro effettismo. (Sotto) Delia Scala, Jacques Chabassol e Line Noro in una scena del discusso *Avant le déluge*, film magistralmente raccontato e ricco di lucide annotazioni.





Life Adventures" ed è forse il migliore fra tutti. Le riprese, in "tecincolor", effettuate nel così detto Grande Deserto Americano, dalla Death Valley al Colorado e al Rio Grande, costituiscono la testimonianza d'uno stupefacente virtuosismo di ripresa. Nulla è sfuggito alla pattuglia degli operatori di Disney, né la lotta fra due tartarughe giganti, né quella tra un serpente ed un rapace, né l'inseguimento di una lince compiuto da un'orda di pekkari. Ragni e scorpioni, tarantole e vespe; non c'è singolare abitatore del deserto che l'obiettivo non abbia sorpreso con una tempestività infallibile. Anche se qualche snellimento non guasterebbe, anche se talvolta l'autore si è abbandonato al consueto compiacimento per gli artefatti contrappunti visivo-musicali (e tuttavia la danza d'amore degli scorpioni costituisce un pezzo di innegabile bravura), l'opera è decisamente insolita ed ammirevole. (Su un piano alquanto diverso dal pur analogo *Nelle sabbie dell'Asia centrale*

sca. La storiella è di maniera, infiorata di rugiadosi luoghi comuni; sembra ad un certo punto voler concludere che la paternità spirituale conta assai più che quella fisica (il protagonista infatti non è certo che il ragazzo trovato sia effettivamente suo figlio ed inclina a ripudiarlo, ma gli ammonimenti di una madre superiore stupendamente tratteggiata da Gabrielle Dorziat lo inducono a mutare pensiero), poi una rivelazione *in extremis* mette in pace tutti quanti e consente il lieto fine più completo. Il "numero" del film è il piccolo Christian Fourcade, un ragazzino francese, dal viso patito, dagli occhi grandi e fondi e dal sorriso malinconico, certe schermaglie del quale con Bing Crosby, ora sorridenti ora patetiche, risultano assai godibili, grazie ad un certo garbo di direzione, ad una qualche finezza di sporadiche intuizioni psicologiche e all'indiscutibile, delicato talento istintivo del bimbo.

The Living Desert (Il deserto ridente) di James Algar è il primo lungometraggio prodotto da Walt Disney per la serie "True-



(Dall'alto in basso) I Cavalieri della Tavola Rotonda nel film omonimo, *Knights of the Round Table*; battaglia tra tartarughe in *The Living Desert*; Crosby e Fourcade in *Little Boy Lost*.



di Sguridi, dal tono più distesamente lirico). Francamente male ha figurato, nella seconda metà del festival, l'Unione Sovietica. *Sudba Marinij* (Il destino di Marina) di I. Smaruk e V. Iutcenko, prodotto dalla giovane cinematografia ucraina, è un film schematicamente costruito sulla falsariga del *Bortnikov* di Pudovkin. Ma il confronto è schiacciante, per questo scolastico compitino imbevuto di retorica. Anche qui, comunque, un contrasto coniugale viene risolto sul piano dell'attività dei singoli in favore di una collettività kolkhoziana. Senonché i personaggi principali sono privi di quella sia pur relativa ambivalenza psicologica che arricchiva il tema del *Bortnikov*. Qui l'uomo, un individuo presuntuoso ed ambizioso, il quale, per il semplice fatto di aver conseguito il diploma di agronomo e di nutrire generiche aspirazioni scientifiche, si crede superiore alla moglie contadina ed all'ambiente del kolkhoz, è scopertamente

dalla parte del torto. Ed è votato fin dall'inizio alla sconfitta ed alla umiliazione ad opera della moglie, che, dopo essersi portata all'avanguardia, nell'ambito del kolkhoz stesso, grazie ad un suo sistema di più integrale sfruttamento della barbabietola ed aver a propria volta condotto a termine il corso d'agronomia, si ritrova completamente liberata dalla schiavitù dei sentimenti verso l'uomo che si era dimostrato indegno di lei e che aveva, nella sua intima aridità, fallito la propria esistenza, ed ha la forza di respingere la sua proposta, allorché egli compie un pietoso tentativo di riavvicinamento. Il tema poteva anche essere interessante, se i rapporti degli individui tra loro e con la collettività fossero stati impostati in maniera meno rigida e programmatica. Di fronte allo schematismo dell'opera, invece, il ricordo del film di Pudovkin risulta più pesante e pregiudizievole, e ricorre perfino in episodi marginali: gli autori di *Sudba Marinij* si sono infatti lasciati in-



(Dall'alto in basso) Una scena di Maestera Russkovo Baleta e una di *Sudba Marinij*, due film russi di limitato interesse; «Soldino», la protagonista dell'omonimo film *Kiskrajcaar*.

fluenzare anche da singole sequenze, quale quella memorabile della mietitura sotto la greve minaccia dell'uragano, qui sostituita dalla minaccia del gelo. Ma assenti in *Sudba Marinij* sono assiduamente l'ispirazione, il senso lirico e panico della natura, quello solenne del lavoro umano. Non rimane così una risaputa precettistica celebrativa.

Mero valore di documento ha *Maestera Russkovo Baleta* (Maestri del balletto russo) di G. Rappoport, film che allinea tre saggi di balletti sovietici, cui concorrono i migliori complessi di Mosca e Leningrado ed alcuni bravissimi solisti, tra cui la prestigiosa Galina Ulanova. Il film ha il suo interesse, appunto, quale testimonianza di un virtuosismo che ha spesso, nei solisti, del prodigioso. Ma è stato purtroppo realizzato con una tecnica scadente, la quale si limita ad una pedestre riproduzione dello spettacolo, senza neppur sempre valorizzarlo nel modo più opportuno. Vero è che il



livello degli spettacoli in quanto tali è ben modesto. Scenografie e costumi stanno a dimostrare come la rivoluzione di Diaghilev sia passata invano per gli artisti sovietici, i quali sono rimasti ad un gusto oleografico, in auge nel periodo imperiale. Discutibile, infine, è apparsa la scelta dei testi, poiché al classico *Il ballo dei cigni*, su musica di Ciaikovskij, sono stati accostati *Raimonda* di Glazunov e *La fontana di Baktisarai* di Asafiev, i quali sono ben lontani dal rivestire analogo significato ed importanza dal punto di vista musicale come da quello coreografico.

Un film che può essere accostato a *Sudba Marinij*, di cui accentua i difetti di retorica e di schematismo, è *Kiskrajcaar* (Soldino) dell'ungherese Márton Keleti, la cui azione si svolge, anzi che in un kolkhoz, in un cantiere edilizio, durante la costruzione di una nuova città. Al centro di esso è una ragazza di campagna, soprannominata Soldino, con il suo amore per un compagno di lavoro; ma anche qui i privati rapporti tra i giovani componenti il complesso degli operai sono elementarmente ve-



(Sopra) Aleksandra Slaska in *Piatka Z Ulicy Barskiej*, film polacco che rivela un dominio consapevole della tecnica e che possiede un suo nerbo vigoroso. (Sotto) Il cecoslovacco *Komedianti* compensa l'estrema esilità dei fatti narrati con un diffuso lirismo e valori cromatici.

duti in funzione del lavoro collettivo. Il racconto si compie infatti con lo smascheramento di elementi borghesi infiltratisi in mezzo ai lavoratori e con le feste per l'assolvimento del compito di ricostruzione affidato alla collettività. Giova dire che quest'opera è sprovvista anche di quei certi re-

quisiti di maturità tecnica, che erano rinvenibili nel film sovietico.

Ad un dominio consapevolissimo (anche troppo) della tecnica, dominio talvolta ostentato e rivelante la formazione del regista, avvenuta in tutt'altro clima, si affida *Piatka Z Ulicy Barskiej* (I cinque della via



Barska), del polacco Aleksander Ford. La tematica è ancora una volta analoga: un gruppo di adolescenti, indotti al furto e all'assassinio da un losco figura che li domina, vengono condannati con la condizionale da un tribunale per minorenni. Essi vengono avviati alla riabilitazione attraverso il loro inserimento in un cantiere che lavora all'apertura di una nuova grande arteria di Varsavia. Il delinquente tenta di riprendere il proprio dominio su di loro e di mettere in atto un sabotaggio, ma saranno i suoi ex succubi ad eliminarlo in tempo, dopo un movimentato inseguimento lungo le fognature sotterranee. Qui il proposito apologetico è calato in un racconto ben articolato, anche se per episodi come la rincorsa finale possono trovarsi precedenti in abbondanza. Il film ha un suo nerbo vigoroso, ché il Ford ha ancora una volta riconfermato le sue solide doti di narratore, pur indulgendo, ripeto, ad un certo qual esibizionismo nell'impiego dei movimenti di macchina e nel gioco delle inquadrature. Altre volte il Ford si era rivelato più sottile indagatore di psicologie, più lirico evocatore di ambienti. Ma anche qui egli è riuscito a sbizzare bravamente i tipi di questi adolescenti e a far sprigionare un certo afflato dalla visione di quartieri ancora invasi dalle macerie o, in altro senso, dalla visione del cantiere nel pieno del suo fervore. Egli ha inoltre impiegato l'"agfacolor" con una coerente prevalenza di tonalità brune o seppiee.

Valori cromatici rilevanti ha *Komedianti* (Saltimbanchi) del cecoslovacco Vladimir Vlcek, film che contempla con un lirismo diffuso e nostalgico stupendi paesaggi della campagna boema. Tali paesaggi costituiscono le tappe dell'itinerario irrequietamente ed eternamente nomade di una famiglia di saltimbanchi, il cui melanconico declino fornisce la gracile occasione al racconto. L'estrema esilità dei fatti (un esperimento effimero compiuto dai saltimbanchi per aggregarsi ad un circo; la ripresa della loro vita stenta; la partenza di uno dei giovani, che torna al circo; la morte del vecchio padre clown; il ritorno tardivo del transfuga) costituisce un serio handicap per il film, il quale ha il coraggio e la fragranza della propria ingenuità e della propria esilità. Le varie pagine del racconto risultano un po' come il sommario di una possibile, più ampia e approfondita narrazione; e tuttavia il loro scarno succedersi sottolinea con finezza il ritmo di quella vita errabonda, lungo l'alternarsi delle stagioni, il cui volto si identifica con quello, mutevole, della natura. L'azione si svolge all'inizio del secolo; e purtroppo, sul finire del film, il processo subito da uno dei due più giovani saltimbanchi offre occasione al regista per inserire un improvviso ed ingiustificato "vaticinio" politico-sociale, il quale spezza brutalmente l'equilibrio di quest'opera, che reca le tracce di una civiltà del film raffinata ed ormai antica, come quella cecoslovacca.

Su un piano non dissimile dal precedente si è posto il secondo film presentato dall'Egitto, *Sera' a film wadie - The Blazing Sun* (Il sole fiammeggiante) di Youssef Chahine, opera, anche questa, la quale parte con intenzioni di polemica sociale per scivolare ben presto nel racconto melodrammaticamente poliziesco ed avventuroso. Qui i malvagi da eliminare sono un pascià e suo nipote, i quali non esitano a ricorrere al delitto pur di combattere i poveri fellah,



(Sopra) Un'inquadratura dell'egiziano Sera' a fil wadie (a sinistra) e una del film indiano Mayurpankh (a destra). (Sotto) Balraj Sahani e Nirupa Roy in Do Bigha Zamin, film indiano di palese impronta neorealistica (a sinistra) e una inquadratura di Naked Amazon (a destra).



che hanno il torto di coltivare una canna da zucchero migliore della loro. Lo schieramento della figlia del pascià dalla parte del popolo ed il suo amore per un giovane di umile origine offrono al racconto molle supplementari per sviluppi enfaticamente prevedibili, fino allo scontato lieto fine. Qualcuno ha comunque creduto — e forse a torto — di potersi rallegrare della constatazione che anche in Egitto si comincia a prendere vaga confidenza con la tecnica del film.

Dei film indiani, *Mayurpankh* (Le penne del pavone) di Kishore Sahu può tranquillamente considerarsi superfluo. Realizzato in un chiassoso "gevacolor", esso non è che un album di vedute turistiche, riguardante gli aspetti dell'India piú vistosi e tradizionali, quelli che potrebbe esiger di contemplare un assiduo lettore di Salgari. Il pretesto per la composizione dell'album è dato dal viaggio compiuto in quel paese da una scrittrice inglese e dal suo fidanzato. La scrittrice si innamora, riamata, di un indiano sposato e rischia di rovinare il suo matrimonio. Al momento buono, tuttavia, è colta da resipiscenza e rinuncia a quell'amore, partendo per l'Inghilterra, mentre l'indiano sente a propria volta il richiamo della terra natale e si rivolge ai suoi dei in cerca di sostegno. Il film è ingenuo e schematico, ma chi è amante del folclore potrà ricorrere ad esso con profitto: non

mancano né canti né danze né cerimonie religiose né movimentate cacce alla tigre né vivaci contrasti fra la natura selvaggia, l'arte elaborata dei secoli lontani ed i prodotti razionali della moderna civiltà.

Di tutt'altro stile e classe l'ultimo film indiano, *Do Bigha Zamin* (Due ettari di terra) di Bimal Roy, del quale feci breve cenno nel n. 116, dopo la sua privata presentazione a Venezia nel 1953. Debbo dire

che una seconda visione piú meditata e calma, ed in meno disagiati condizioni, mi ha consentito di apportare qualche modifica al mio giudizio sull'opera. In questo senso: che l'importanza del film, indice dell'esistenza nella florealissima India di una corrente neorealistica, mi è apparsa piú considerevole, la sua relativa maturità piú evidente. Anche le reminiscenze europee mi sono sembrate sufficientemente assorbite in



—>
L'intramontabile Dolores Del Rio nel convenzionale film messicano *El niño y la niebla*.



1



3



6



S

A CANNES

FRA UNA PROIEZIONE E L'ALTRA



4



2



5



7



9

1) Maria Felix; 2) Arlene Dahl con Jack Palance; 3) Orson Welles prepara un "si gira" di Mons. Arkadin, da « Chez-Felix »; 4) Shirley Winters e Trevor Howard; 5) Robert Stodmak e Lisabeth Scott; 6) Clelia Matania e Sophia Loren con Giannini e Piero Portalupi; 7) Françoise Arnoul; 8) Yatsuko Tan-Ami; 9) Franco Interlenghi e Antonella Lualdi.



nato da una mestizia alta ed amara culminante nel particolare del pugno di Sambhu, che si apre per lasciar cadere, come gli è stato ingiunto, la manciata di terra, della sua terra, ch'egli aveva raccolto, per conservarla quale unico ricordo di una fatica amorosa di anni, andata dispersa ad onta dei suoi sforzi e delle sue privazioni. L'avvio del film, con quelle immagini di natura riarsa, il finale ricordato, ma sopra tutto il nucleo centrale — con l'odissea cittadina di padre e figlio (quell'odissea che può ricordare *Ladri di biciclette*, poiché anch'essa sfocia in un furto, da parte del figlio però) — recano l'impronta di uno spirito dalla umanità desta e comprensiva, appoggiata ad una disadorna essenzialità di linguaggio, aliena dai compiacimenti coloristici propri del cinema indiano. Il punto debole del film è nel suo nodo conclusivo: l'arrivo in città della moglie, il suo incontro con un malintenzionato, la sua fuga e la sua caduta sotto un'automobile, il caso davvero un po' eccessivo per cui proprio il marito è chiamato ad accompagnarla, ferita, all'ospedale con il suo *ricsiò*, tutto questo appartiene ad una convenzione ingenuamente romanzesca e sottrae forza al nobile assunto. Ma non è sufficiente ad intaccare la validità di un'opera storicamente memorabile per il suo significato nei riguardi di una cinematografia fin qui arretrata. La quale, oltre tutto, ha con *Do Bhiga Zamin* dimostrato di poter contare su validi interpreti: come il patetico e pur compostissimo Balraj Sahni o come il ragazzo Nirupa Roy, i cui occhi nerissimi riverberano con una straordinaria immediatezza pene antiche ed effimere gioie.

Il ricordo di *Magia verde* è d'obbligo nei confronti di *Naked Amazon* (Amazzonia nuda), il lungo documentario di Zygmunt Sulistrowsky, presentato dal Brasile. Obiettivo della spedizione è stato infatti parzialmente



un tessuto tipicamente nazionale. Le pagine dell'odissea del contadino Sambhu e del suo ragazzo Kanhaia nella grande città dove si sono recati ad esercitare umili lavori, pur di guadagnare la somma necessaria al riscatto della loro terra insidiata, sono scandite con un accento grave e doloroso, con una schietta sincerità di osservazione: si vedano quelle relative al disperato accanimento con cui il padre si dedica alla fatica di conduttore di *ricsiò* (col particolare delicatissimo delle due bimbe che non possono più pagare il trasporto e che egli accompagna a scuola egualmente) o all'iniziazione del figlio al mestiere di lustrascarpe, da parte di un compagno vivace e spregiudicato. Si veda, sopra tutto, il finale, domi-

(Sopra, dall'alto in basso) Pedro Armendariz e Susana Canales in *Reto a la vida e l'autentico Zapata* in *Souvenirs d'un mexicain*.

(Sotto) Lolita Sevilla nel modesto e mediocre *Aventuras del Barbero de Sevilla* (a sinistra) e Sosita Segovia e Antonio nell'altro film spagnolo *Todo es posible en Granada* (a destra).





lo stesso: se Napolitano, Bonzi e C. avevano infatti scorrazzato ampiamente per l'America latina, Sulistrowsky e i suoi compagni si sono limitati all'Amazzonia, trascorrendo circa un anno in mezzo alle sue giungle ed ai suoi acquitrini. Il risultato cinematografico di questo soggiorno (tra un carnevale di Rio e l'altro) è stato assai modesto: il "reportage", specie se messo a confronto con *Magia verde*, che pur non costituiva la perfezione in materia, si rivela il frutto di un volenteroso dilettantismo. Tutto è rozzo, primitivo, a cominciare dal rendimento dell'"eastmancolor". Non mancano le riprese d'effetto, come l'assedio dei cocodrilli ad una barca o la lotta di un uomo inerme contro un serpente. Ma la ricostruzione a posteriori risulta fin troppo evidente, ché quanto si vede richiede un docile sforzo di "collaborazione" da parte dello spettatore per poter essere accettato per buono. Del resto, la presenza di donne nella spedizione induce ad accentuare le nostre riserve sul genere delle esperienze sostenute dai protagonisti.

Il proprio declino ha confermato a Cannes la cinematografia messicana, presentandosi con una pletorica pattuglia di ben quattro film: il più scadente era *El Martir del Calvario* (Il martirio del Calvario) di Miguel Morayta, una storia della vita passione e morte di Cristo, realizzata nello stile delle recite in parrocchia, la cui ammissione al festival rientra nel novero delle cose inspiegabili. I due film a soggetto veri e propri sono ambedue apparsi inficiati da un gusto, frequente nel cinema messicano, per l'effetto scopertamente melodrammatico, per le situazioni esasperate e poco credibili. Come quella di *El niño y la niebla* (Il ragazzo e la nebbia) di Roberto Gavaldón, basato su un dramma di Rodolfo Usigli, commediografo di grido nel suo paese; film che racconta la storia di una donna ossessionata dal timore che il proprio figlio diventi pazzo, in seguito a tare ereditarie. Lo strano comportamento di questa madre ottiene come risultato la rovina del suo matrimonio, a causa del cozzo di idee col marito, specie in rapporto al sistema di educazione da adottare per il ragazzo, e finalmente il suicidio di quest'ultimo. Dopo di che la pazzia, latente nella donna, esplose,

(A sinistra) Christian Galve e Rosario Garcia Ortega nel film *Comicos*, opera dignitosa e equilibrata; la migliore della selezione spagnola. (A destra) Una suggestiva inquadratura del film svedese *Kärlekens Bröd*. (In basso) Una

scena dell'operetta a colori *Das Tanzende Herz*.

ma la conclusione è improntata alla fiducia che, mediante prodighe cure, essa riacquisti la ragione. Dolores del Rio spende il suo virtuosismo nell'inutile sforzo di rendere accettabile una vicenda tutta effettistica, punteggiata dalla ridicola enfasi del dialogo e dai preziosismi fotografici di Gabriel Figueroa. Velleitariamente sociali sono i presupposti di *Reto a la vida* (Sfida alla vita) di Julio Bracho, storia di un uomo il quale, nel tentativo di resistere alla forza pubblica che vuol cacciarlo dalla sua terra, uccide un funzionario e viene condannato a morte in seguito alla testimonianza della giovane sorella del sacerdote del villaggio. Quest'ultima, ammalata seriamente di cuore, si in-

namora tuttavia di lui e si prodiga per farlo fuggire di prigione. La fuga non sorte tuttavia buon esito, in quanto il desiderio di salvare la donna inferma induce il condannato a lasciarsi riprendere dalla polizia. L'abbattersi dell'uomo sotto le raffiche del plotone di esecuzione coincide con la crisi cardiaca decisiva che fulmina la donna. Questo artificioso parallelismo (artificioso in quanto risolto nella chiave di melodramma che caratterizza l'intero racconto; siamo lontani dall'atmosfera morbidamente romantica che rendeva accettabile un analogo finale in *Madame de...* di Max Ophüls) costituisce la degna chiusa per una narrazione che non disdegna i più compiaciuti espe-





(Sopra) O. W. Fischer e Marie Schell efficacissimi interpreti di *So lange Du da bist*, film nel cui scenario ricorrono elementi di indubbia validità. (In basso) Dal cortometraggio *Lekko*.

dienti strutturali e formali. L'interpretazione del monotonamente accigliato Pedro Armendariz e di Susana Canales non esce dalla mediocrità; pregevole è invece la luminosa fotografia di Jack Draper.

Di evidente interesse è *Memorias de un mexicano* (Memorie di un messicano), ampio affresco storico, che abbraccia il periodo intercorrente tra gli ultimi anni dell'Ottocento e l'inizio del regime attuale nel Messico. Esso è stato composto sulla base di uno scenario fornito dal defunto Salvador Toscano, il quale ha seguito tutte le fasi del movimentato periodo con una "camera" di attualità onnipotente e attentissima. Lo spazio più ampio è ovviamente occupato dalle alterne vicende dell'epoca rivoluzionaria: le figure di Porfirio Diaz e di Francisco Madero, di Pancho Villa e di Emiliano Zapata, di Huerta e di Carranza campeggiano così nella narrazione, colte nella loro autentica realtà. Il film costituisce quindi un contributo di pregio incalcolabile alla documentazione cronistica di avvenimenti pittoreschi e cruenti, la cui risonanza è stata ed è tuttora larghissima ed ha ormai alimentato la leggenda, come hanno dimostrato i vari film che Hollywood ha dedicato all'epopea dei *peones*. Qui, ripeto, le figure della leggenda, della canzone di gesta ritornano nella loro asciutta realtà, registrata dalla "camera" con impersonale aderenza. E la completezza, davvero sorprendente, delle riprese (talvolta tali da indurre all'ammirazione per la perizia ed il coraggio di un operatore il quale non ha esitato ad introdursi nel bel mezzo di una battaglia) è tale da conferire alla testimo-

nianza una pienezza che non credo sarebbe, allo stato attuale degli archivi cinematografici, conseguibile per analoghi squarci di storia relativi ad altre nazioni. Il difetto del film — a parte i suoi intendimenti apologetici abbondantemente affioranti verso la conclusione, allorché si inneggia senza ambagi all'attuale regime — è dato dalla redazione del commento (dovuto a Carmen Toscano, sorella dell'operatore e produttrice dell'opera), commento che è alieno da un approfondimento storico della situazione. Le rivoluzioni e le controrivoluzioni si susseguono, quindi, sullo schermo, senza che

sia possibile allo spettatore rendersi chiaro conto dei loro moventi. Perché Madero rispecchiò, ad un certo momento, la volontà popolare? Perché lo stesso Madero si alienò una parte di simpatie e rimase vittima della sua impresa? Queste e venti altre domande del genere rimangono senza risposta. O, caso mai, la risposta lo spettatore deve cercare di ricavarla, per proprio conto, dalla eloquenza spoglia e terrosa delle immagini, evocanti, poniamo, il turgido formalismo delle pompe militaristiche della dittatura di Diaz, poi riprodotte da quelle care alla controrivoluzione. Né, d'altro canto, i compilatori di *Memorias de un mexicano* si sono proposti finalità di rievocazione affettuosamente ironica di un costume, alla maniera di *Paris 1900* di Nicole Védres (La materia stessa, così bruciante, lo vietava loro). Di conseguenza, noi ci troviamo di fronte ad un materiale grezzo, anche se completo e ben ordinato. Un materiale che è sufficiente tuttavia, di per sé, ad assicurare all'opera un potere di interesse insolito.

Tre film ha presentato la Spagna, la quale ha complessivamente confermato il lento progresso della sua cinematografia. Attestato, se vogliamo, anche da un film modesto e mediocre come *Aventuras del Barbero de Sevilla* (Avventure del Barbiere di Siviglia), per il quale gli scenaristi J. M. Arozamena e Alex Joffé ed il regista Ladislao Vajda hanno preso a prestito da Beaumarchais i personaggi di Figaro, di Almaviva, di Rosina, etc., contaminandoli con altri di loro invenzione, ai fini di un racconto di avventure brigantesche e piratesche, improntato ad un tono beffardo, che tende ad appiattare il film ad opere sul genere di *Il corsaro dell'isola verde* di Robert Siodmak. Qui l'alacrità della fantasia non è la stessa, solo a tratti — e nella prima parte — l'invenzione è agile, il dialogo infiorato di piacevolezze, poi il racconto non tarda ad apparire scontato e frutto di un ricalco. Senza contare che la presenza del canoro e scialbo Luis Mariano come protagonista è tale da ricondurre automaticamente il film, realizzato in un generico "gevacolor", entro limiti ben modesti, se pur non sgradevoli, *¡Todo es posible en Granada!* (Tutto è possibile a Granada!) di José Luis Sáenz de Heredia presenta invece una vaga parentela con il delizioso *¡Bienvenido Mr. Marshall!* di Berlanga, in grazia di certe battutine, di cui è infiorato il dialogo e che vo-



gliono amabilmente punzecchiare gli Stati Uniti e la loro civiltà meccanizzata ed "atomica". La favoletta riguarda appunto una inviata americana, la quale giunge in Spagna con l'incarico di acquistare certi terreni dove risulta trovarsi dell'uranio. Il giovane proprietario d'uno tra essi è tuttavia restio alla cessione, in quanto gli risulta che nel sottosuolo del suo appezzamento esiste un favoloso tesoro, già parzialmente sfruttato da un suo antenato in grazia di una formula magica andata perduta. La schermaglia tra l'invadente americana ed il recalcitrante spagnolo si conclude col previsto matrimonio, non disgiunto da una pioggia di gemme e brillanti. Poiché siamo dichiaratamente nel campo dell'assurdo, del fiabesco. La trovatina, dovuta allo stesso regista ed a Carlos Blanco, c'era, forse; ma i suoi sviluppi e la sua realizzazione sono stati goffi e pedestri; il superficiale e sporadico sale del dialogo rimane quindi fine a se stesso.

Un'opera non eccezionale, ma piena di dignità e di equilibrio, è *Comicos* (Attori) di J. A. Bardem, un esponente della corrente "nuova" del cinema iberico, già scenarista di *¡Bienvenido Mr. Marsall!* e ormai da tempo avviato sulla strada della regia. *Comicos* è un film particolarmente accessibile ed apprezzabile da parte di noi italiani, in quanto segue le vicende errabonde di una compagnia teatrale "di giro", sul genere di quelle ancora in uso nel nostro paese. Una compagnia di second'ordine, che Bardem presenta con estrema proprietà di linguaggio e finezza di ambientazione, si da evocare intorno alla giovane protagonista un'atmosfera riconoscibile nel suo melanconico profumo derivante da una tradizione secolare. La vicenda riguarda Ana, l'attrice giovane della compagnia, la quale, come tutte le attricette del suo stampo, sogna la carriera e la gloria, mentre per ora è vincolata alle partecine di dieci battute. Dapprima essa impianta un "flirt" con un collega, ma questi, presentendo il fallimento delle sue chimere, decide di rinunciare alla carriera. La ragazza, invece, risolve di tener duro, e si illude sia giunto il suo momento, allorché viene messa in prova una commedia inedita, la cui protagonista richiederebbe appunto un'attrice giovane, come lei. Ma la anziana prima attrice, esclusivista e gelosa, rivendica per sé la parte, ed una grave crisi si determina nell'animo

di Ana, crisi della quale approfitta un impresario potente per offrirle la sua protezione. Al momento, tuttavia, di decidere se accettare la sua proposta (diventare la sua amante e disporre di una compagnia imperniata sul proprio nome), Ana preferisce optare per la via più lunga, ma più diritta. E rimane al suo posto, nell'attesa di quella occasione che tutte le giovani attrici sognano. Come si vede, l'elementare racconto è alimentato da spunti ovvi, se vogliamo da una piccola catena di luoghi comuni. Ma essi sono assiduamente riscattati da un pudore commosso, da una affettuosa attenzione per le psicologie, da una fertile prodigalità di notazioni ambientali, da un lucido dominio dei mezzi espressivi (vedi la presentazione dei personaggi, sul treno che scandisce le tappe della loro vita normale, attraverso una successione di bei primi piani commentati dalla voce fuori campo; vedi certe inquadrature dall'alto del palcoscenico in ora di spettacolo; e via dicendo), dominio cui solo contravviene un finale prolisso e un po' convenzionale, dove sovraimpressioni ed applausi dovrebbero concretizzare il sogno di sempre su cui Ana chiude una pagina della propria esistenza. Non ultimo merito del film, realizzato con estremo decoro e con perizia fotografica (operatore Ricardo Torres) e recitato con gusto, è dato dalla rivelazione di un'attrice argentina, Christian Galve, la quale presta alla protagonista un volto di luminosa espressività ed un talento, particolarmente palesato da certi lunghi primi piani, in cui il suo volto bruno è ombrato di una mestizia fiera e pacata.

Assai delusivo è risultato il secondo film presentato dalla Svezia, *Kärlekens Bröd* (Il pane dell'amore), tanto più che la firma di Arne Mattsson, l'elegico autore di *Ha ballato una sola estate*, rendeva lecite le più liete aspettative. Ma *Kärlekens Bröd* nulla ha a che vedere col casto respiro lirico del film precedente. L'amore che offre la molla al nebuloso racconto vuol avere un significato messianico, l'accento del film è allegoristico e predicatorio. Non è possibile ricostruire una "trama": si tratta di un'azione ambientata in Finlandia, durante la resistenza contro l'invasione russa nel 1940. Le "dramatis personae" sono un gruppo di combattenti (volontari svedesi) di parte finlandese ed un loro prigioniero, al quale i nemici finiscono col sentirsi accomunati,



Una scena del cortometraggio *Stare Miasto* (sopra) e una del cortometraggio *Lumière* (sotto).

nel nome della donna e dell'amore, che il giovane soldato sovietico invoca con una sorta di mistica esaltazione. Il prigioniero, infatti, che la guerra ha colto a tradimento proprio nel giorno delle sue nozze, è legato alla sua sposa, forzatamente abbandonata, da una sorta di arcano "appuntamento", ed egli diserta perché ossessionato dal desiderio di ricongiungersi a lei. Durante il suo vagare per la tundra gelata e disseminata di cadaveri egli cade prigioniero, ma le sue parole di messaggio panico si riverberano sui suoi avversari: uno d'essi sarà sospinto dal desiderio della donna e dall'ossessione della morte imminente a spingersi all'aperto nella notte polare alla ricerca della donna lunare e misteriosa (che viene a propria volta alla ricerca del suo compagno perduto), per violarla. Ma grazie al miracolo di quella estasi mistica gli altri finiscono con l'avvertire la potenza del richiamo d'amore, come invito alla fratellanza tra gli esseri umani. Non giurerei di aver colto tutte le presuntuose intenzioni di un film, alla cui enfasi di preteso annunziatore di una "buona novella", raggelata dalla consistenza puramente emblematica dei personaggi, corrisponde uno sterile preziosismo formale nelle insistenti, accarezzate inquadrature delle distese ghiacciate, dove gli alberi secchi disegnano artificiosi arabeschi e i cadaveri irrigiditi in bizzarre posizioni inseriscono note di tragico grottesco.

Privo di consistente ragion d'essere è apparso il primo dei due film presentati dalla Germania Occidentale, *Das Tanzende Herz* (Il cuore che danza), un'operetta a colori, che Wolfgang Liebeneiner, regista altra volta delicato ed impegnato, ha diretto sciattamente, riproducendo moduli cari a certo cinema austro-germanico del periodo immediatamente susseguente alla introduzione del sonoro. La storiella è basata su una bambola meccanica in grado di danzare alla perfezione e sulla sua sostituzione da parte della figlia del suo costruttore, allorché un guasto occorso al meccanismo rischia di determinare una situazione incresciosa per il padre. Non è il caso di ricordare mi-





nutamente il risaputo intrecciarsi di equivoci, di beffe, di parentesi sentimentali, perché la modestissima qualità del film, di cui Gertrud Kueckelmann è un'acceptabile interprete, davvero ce ne dispensa.

Più notevole *So lange Du da bist* (Fin che ci sei tu) di Harald Braun, basato su uno scenario di Jochen Huth, cui non si può negare l'interesse dello spunto di partenza. Un celebre regista cinematografico, uomo tanto accorto nell'esercizio del suo mestiere quanto intimamente vuoto nel suo egocentrismo, avverte una vaga sazietà nei confronti dei film inutili che gli vien dato di confezionare con le sole risorse di una esperta tecnica. L'occasione per "evadere" gli viene offerta dalla conoscenza che egli fa di una comparsa, il racconto della cui vita — una vita qualunque, faticata e dolorosa al pari di tante altre, nella Germania di oggi — lo induce a formulare un ambizioso progetto: egli si propone infatti di girare un film, diciamo così, neorealistico, assumendo a soggetto la vita di quella donna qualsiasi, che viene chiamata ad interpretare se stessa sullo schermo. Eva, la protagonista, fuoriesce così d'un colpo dalla decorosa miseria della sua esistenza accanto al marito operaio, in una scomoda baracca periferica, per assurgere alla dignità del mondo frastornante ed illusorio del cinema.

I due filmetti inglesi The Pleasure Garden (a sinistra) e The Blakes Slept Here (a destra) confermano la persistenza del gusto britannico per la novella cinematografica. (In basso) Closed Vision, è una interminabile e vacua collana di immagini in surrealistica libertà.

Ben presto il regista, col suo fascino freddo ed ambiguo, è in grado di esercitare su di lei una stregante suggestione, la quale mette in pericolo il quieto equilibrio del suo piccolo "ménage" d'amore. Ma la forza sana dell'amore "quotidiano" finirà per prevalere sul richiamo "eccezionale" dell'uomo che, nella storia autentica di due esseri provati duramente dalla vita, aveva individuato soltanto uno strumento, per lui, di rinnovato successo, una fonte di esperienza di più cui attingere per i propri fini egoistici. Nello scenario ricorrono temi di indubbia validità: l'influsso che i fermenti "neorealistici" esercitano pure su un regista ad essi intimamente estraneo per costituzione morale (il personaggio è costruito con una somma assai ricca di notazioni, grazie anche ad una straordinaria interpretazione di O. W. Fischer); l'abbagliante richiamo che il cinema costituisce per una donna semplice, logorata dal peso di un'esistenza difficile; il dilemma che si pone ad un marito innamorato, tra l'istinto che lo indurrebbe a tenere la moglie tutta per sé e lo scrupolo di non farle mancare un'occasione importante. Si aggiunga che il Braun, attraverso una direzione lucida, prodiga di notazioni significanti, ha spesso evocato con estrema attendibilità il mondo cinematografico, spingendosi oltre la facciata per tentare qualche rivelazione, se pur non del tutto inedita, comunque interessante. Purtroppo alla perizia del regista non ha fatto riscontro una assidua coerenza di scenario; le svolte decisive delle psicologie sono piuttosto presupposte che illuminate. Per questo più unitario finisce per apparire il personaggio del regista, a dispetto della mirabile appassionata, sottilissima interpretazione di Maria Schell, che è stata, con questo film e sopra tutto con *Die Letzte Brücke*, una delle trionfatrici del festival, il quale l'ha imposta come una delle tre o quattro maggiori attrici d'Europa. Che il film si avvii ad una conclusione plausibile, umana, ma risolta secondo un calcolo compiuto sulla carta in vista di un effetto spettacolare, è dimostrato dall'ultima scena, basata su un artificioso parallelismo: la protagonista la quale, ad un certo momento della sua vita, durante i giorni più tragici per la Germania, era stata spinta dal panico a salire sull'ultimo treno in partenza verso l'ovest, lasciando a terra il marito che, ferito, non era riu-

scito a tenerle dietro ed era così caduto prigioniero dei russi, viene chiamata ad interpretare per lo schermo la stessa scena. La quale viene ad assumere un duplice valore: ché a quello spettacolare si aggiunge quello simbolico di scelta, per lei, tra i due uomini. Si è visto in che senso la sua scelta si orienti, in una scena condotta secondo i canoni di uno scaltro effettismo. Anche con questi seri limiti, *So lange Du da bist* rimane comunque una tra le cose più notevoli realizzate dall'anemica cinematografia della Germania occidentale. Al suo solito standard produttivo cooperano la chiaroscurata fotografia di Helmut Ashley e sopra tutto la sostanziosa recitazione, oltre che dei protagonisti, del giovane Hardy Krüger, di Brigitte Horney, di Mathias Wieman e via dicendo.

Tra i cortometraggi, meritano una rapida segnalazione: *Lekko*, un film sulla pesca nel mare del nord, dovuto all'olandese Herman van der Horst, autore di *Houen Zo!*, premiato a Cannes l'anno scorso, dal quale si ritrovano qui la sapienza fotografica realistica e la precisione del montaggio; *Stare Miasto* (La città vecchia di Varsavia) del polacco Jerzy Bossak, che illustra con chiarezza la ricostruzione della città vecchia di Varsavia; *Una goccia d'acqua* di Enzo Trovatielli e *La vita delle libellule* di Alberto Ancillotto, saggi di paziente e spesso accortissima divulgazione scientifica; *Aquarium* dell'ungherese Ágoston Kollányi che sfrutta le risorse dell'"agfacolor" per presentare le smaglianti tinte dei pesci di un acquario; *Lumière* del francese Paul Paviot, che, con un commento di Abel Gance, rende opportunamente omaggio all'inventore del cinema. Menzione a parte esigono due filmetti inglesi, *The Pleasure Garden* (Il giardino del piacere) di James Broughton, che allegorizza, sotto specie surrealistiche, il trionfo del piacere e dell'amore in un parco romantico sorvegliato da un funzionario puritano. Il Clair, il Buñuel, etc., di trent'anni fa sono qui rivissuti e filtrati, in una chiave di "humour" compassatamente britannico. Qualche particolare spiritoso e la generale dignità della realizzazione non impediscono al film di apparire *demodé*, frutto di un capriccio retrospettivo discutibile, di un trastullarsi con reminiscenze ormai archiviate. Preferibile *The Blakes Slept Here* (I Blake hanno dormito qui) di Jacques Bru-





nius (allo scenario ha collaborato Roy Plomley), il quale, in un buon "technicolor" (operatore Robert Navarro) e con un certo profumo di ambientazione (scenografo Bernard Sarron, costumista Katherine Moore), rievoca, qua e là spiritosamente (ma si tratta di uno spirito tutt'altro che inedito, quello appunto che da sempre il nostro secolo è avvezzo esercitare nei confronti del precedente), il succedersi delle generazioni in una casa costruita verso il 1820 per una ricca famiglia londinese di editori. Insomma, questi esempi, come già l'anno scorso *The Stranger Left no Card*, confermano la persistenza del gusto britannico per la novella cinematografica. Una parola merita infine *Nouveaux horizons* (Nuovi orizzonti) di Marcel Ichac, primo esperimento francese di Cinemascope, dove, tra le varie e tra loro indipendenti riprese documentaristiche, fanno spicco, oltre a talune di Parigi, quelle aeree delle Alpi, di innegabile effetto spaziale. Durante il Festival è stato pure offerto un saggio di un analogo procedimento di marca integralmente francese (esso è dovuto al professor Abbe e l'"Hypergonar" è sostituito da un "Anamorphot"), il *Ciné-panoramic*, il quale ha le stesse caratteristiche del Cinemascope, valendosi pure dello stesso schermo dalle proporzioni di 2,55x1: i documentari su Marsiglia e sul French Canadian e la scelta di scene del film *La vallée des Pharaons* di Marco de Gastyne, in corso di realizzazione, che sono stati presentati in qualità di esempi, non aggiungono quindi nulla a quanto già si sapeva intorno a tale tecnica di ripresa ed alle sue possibilità di espressione.

Tra i vari film proiettati privatamente, durante il corso della manifestazione — vi erano opere di Ingmar Bergman, di Frigyes Bán e di altri registi ben noti —, oltre a *Closed Vision* ovvero *Soixante minutes de la vie intérieure d'un homme* (Visione segreta - Sessanta minuti della vita interiore di un uomo), interminabile e vacua collana di immagini in surrealistica libertà, tendenti a rendere concreti i pensieri più segreti di un individuo, durante un'ora di passeggiata sulla Croisette di Cannes e dovute ad un giovane Marc O. (non meglio qualificato, ma usufruente di una presentazione di Cocteau); oltre a *Closed Vision*, dicevo, merita un particolare ricordo *Salt of the Earth* (Sale della terra) di Herbert J. Biberman (scenario di Michael Wilson), un film ormai celebre per il suo carattere di produzione indipendente e

(A sinistra) Un'inquadratura del documentario giapponese Hokusai e (a destra) una del divertente disegno animato cecoslovacco Koziolcezer. (In basso) Una scena della produzione indipendente *Salt of the Earth*, la cui realizzazione è stata ostacolata da certi ambienti americani.

per le vicissitudini tra le quali si svolse la sua realizzazione, considerata sovversiva dagli ambienti americani più retrivi e quindi violentemente ostacolata, come del resto la sua pubblica diffusione. Realizzata lontano dal clima hollywoodiano ed in piena indipendenza, per iniziativa di un'organizzazione sindacale (2), il film, ambientato nel Nuovo Messico ed ispirato ad avvenimenti reali, racconta la storia di uno sciopero di minatori, protrattosi per mesi e mesi, a causa del mancato accoglimento di certe richieste tendenti ad ottenere l'equiparazione economica di quei lavoratori di origine messicana ai loro compagni di altre miniere. Il film, girato in un'aspra cornice naturale ed interpretato in parte dai minatori stessi (il protagonista maschile, Juan Clason, è presidente di un'unione sindacale) e comunque da attori alieni da ogni divismo (umanissima protagonista femminile la bruna, fiera Rosaura Revuel-tas), è caratterizzato da un nudo, solenne accento epico; in esso la protesta sociale si sostanzia in una cadenza di immagini sempre realistiche, talora pervase da un soffio bruciante, come nella pagina relativa all'entrata in azione delle donne, le quali, in

una movimentata assemblea, hanno fatto prevalere il proprio punto di vista ed ottenuto di poter formare picchetti propri, in alternanza con gli uomini (la ostinata marcia in circolo dei picchetti ricorre come un ossessionante *leit-motiv*, come il simbolo elementare della volontà di resistenza), o come nella pagina concitata in cui vengono strappate di mano agli uomini dello sceriffo le suppellettili asportate dalla casa del protagonista, che le autorità tentavano di mettere sul lastrico, sperando di far piegare i suoi compagni mediante questa forma indiretta di intimidazione. Sono, questi, i punti di forza del racconto, che ha un suo impianto saldo e coerente, un suo rigore stilistico dato dalla rinuncia ad ogni ricerca gratuita, un suo slancio culminante nella corale esultanza per il successo ottenuto dalla tenacia degli scioperanti.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Il film è stato girato in « eastmacolor », e stampato presso gli stabilimenti « Pathé » new-yorkesi.

(2) *Producer* ne è stato Jaul Jarrico, già compagno di Dmytryk, al pari del Biberman, nel famoso processo e in grave sospetto per aver rifiutato di rispondere alle domande del Comitato per le attività antiamericane.





Machi-Kyô e Jamagata Isao in Jigoku-Mon, il film giapponese che ha vinto il Gran Premio.

BRASILE

Naker Amazon (Amazzonia nuda); produzione: regia, scenario e fotografia in "eastmancolor" di Zygmunt Sullstrowski; musica di Enrico Simonetti; interpreti, componenti la spedizione: Monique Jaubert, Andrea Byard, Roland Nielsen Gough, José Ozirio Baptista de Lima, Jeffrey Mitchell, Ary Blainstein, Zygmunt Sullstrowski.

CECOSLOVACCHIA

Komedianti (Saltimbanchi); produzione: Film Cecoslovacco di Stato, Praga; regista: Vladimir Vlcek; scenario di Vladimir Vlcek, basato su un racconto di Ivan Olbracht; fotografia in "agfacolor" di Rudolf Stahl; scenografia di E. Hrachovec; musica di Jan Hapr; interpreti: Ladislav Pesek, Jaroslav Vojta, Rudolf Hrusinky, Alena Martinovská, Jaroslav Mares.

EGITTO

Sera' a fil Wadie-The Blazing Sun (Il cielo fiammeggiante); produttore: Gabriel Talhami; regista: Youssef Chahine; interpreti: Faten Hamama, Omar El Cherif, Zaky Rostom, Farid Chawky, Abdel Wares Asr, Menassa Fahmy; Abdel Ghany Kamar, Hamdy Ghels.

FRANCIA

Le grand jeu (Il grande gioco); produzione: Speva Films, Parigi-Rizzoli Film, Roma; direttore di produzione: Henri Baum; regista: Robert Siodmak; scenario e dialoghi di Charles Spaak, basati su **Le grand jeu** di Jacques Feyder e Charles Spaak; fotografia in "eastmancolor" di Michel Kelber; scenografia di Léon Barsacq; musica di Georges Van Parys e Maurice Thirlet; interpreti: Gina Lollobrigida, Jean-Claude Pascal, Arletty, Peter Van Eyck, Raymond Pellegrin, Lucien Temerson, Jean Hebey.

Avant le déluge (Prima del diluvio); produzione: Union Générale Cinématographique, Parigi-Document Film, Roma; direttore di produzione: François Carron; regista: André Cayatte; scenario originale di André Cayatte e Charles Spaak; dialoghi di Charles Spaak; fotografia di Jean Bourgoing; scenografia di Jacques Colombier; musica di Georges Van Parys; interpreti: Marina Vlady, Jacques Fayet, Clément Thiery, Roger Coggio, Jacques Chabassol, Bernard Blier, Balpêtré, Maria Zanoli, Paul Frankeur, Isa Miranda, Line Noro, Jacques Castelot, Paul Bissiglia, Della Scala, Jacques Pierre, Carlo Ninchi, Marcel Pérès, André Valmy, Charles Lemontier.

Sang et lumières (Sangue e luci); produzione: Cité Films-Cocinor, Parigi-Joaquin Reig, Madrid; direttore di produzione: Walter Rupp; regista: Georges Rouquier; scenario di Maurice Barry basato sul romanzo di Joseph Peyré; dialoghi di Michel Audiard e Maurice Barry; fotografia in "eastmancolor" di Maurice Barry; scenografia di Robert Giordani e F. Canet Cubel; interpreti: Daniel Gélin, Zsa-Zsa Gabor, Henri Vilbert, Arnoldo Foà, Christine Carère, Jacques Dufilho, Eugenio Domingo, Felix Fernandez, José Guardiola, Raphael Arcos, Julia Caba Alba, Rico L. Sevilanito.

GERMANIA OCCIDENTALE

Das Tanzende Herz (Il cuore che danza); produzione: Capitol Film; regista: Wolfgang Liebeneiner; soggetto di W. F. Fichelscher; sceneggiatura di Wolfgang Liebeneiner; fotografia in "agfacolor" di Igor Oberberg; musica di Norbert Schultze; coreografia di Heinz Rosen; interpreti: Gertrud Kueckelmann, Wilfried Seyferth, Gunnar Moeller, Paul Hoerbigler, Paul Henckels, Maria Firs, Harald Juhnke; ballerini: Toni Lander, Michél Rayne, Maria Firs, Rainer Koecher-mann, Genia Ugrinsky.

So lange du da bist (Fin che ci sei tu); produzione: Neue Deutsche Filmgesellschaft M. B. H., Monaco-Gesellschaft; produttore e regista: Harald Braun; scenario di Jochen Huth; fotografia di Helmut Ashley; scenografia di Walter Haag; costumi di Charlotte Flemming; musica di Werner Eisbrenner; interpreti: Maria Schell, O. W. Fischer, Hardy Krüger, Brigitte Horney, Mathias Wieman, Paul Dildt, Walter Richter, Liesl Karmstadt, Erna Grossmann, Gudrun Rabente, Helene Robert, Anneliese Uhlig, Rolf Assell, Heinz Beck, Heini Göbel, Hans Henn, Walter Holten, Michael Lenz.

GIAPPONE

Nigorie (Acque torbide); produzione: Shinselki Eiga Co., Tokyo; produttore: Takeo Ito; regista: Tadashi Imai; scenario di Yoshiko Mizuki e Toshiro Ide, basato sui tre racconti **Jusanya**, **Otugomori** e **Nigorie** di Higuchi Ichio; fotografia di Shun-ichiro Nakao; scenografia di Totetsu Hirakawa; musica di Ikuma Dan; interpreti: Ken Mitsuda, Aki-ko Tamura, Yatsu-ko Tanami, Hiroshi Akutagawa (1° episodio); Susumu Tatsuoka, Teru-ko Nagaoka, Noboru Nakatani, Yoshi-ko Kuga, Nobuo Nakamura, Michi-ko Araki (2° episodio); Chikage Awashima, Satoru Yamamura, Seiji Piyaguchi, Haru-ko Sugimura (3° episodio).

Koibumi (La lettera d'amore); produzione: Shin Toho, Tokyo; direttore di produzione: Ichirô Nagashima; regista: Kinuyo Tanaka; soggetto di Fumio Niwa; sceneggiatura di Kelsuke Kinoshita; fotografia di Hiroshi Suzuki; scenografia di Seigo Shindo; musica di Ichirô Saito; interpreti: Masayuki Mori, Shigesan Michisan, Jûkichi Uno, Yoshi-ko Kuga, Kyo-ko Kagawa, Kinuyo Tanaka.

GRAN BRETAGNA

Man of Africa (L'africano); produzione: «Group Three», Londra; producer: John Grierson; regista Cyril Frankel; soggetto di Cyril Frankel; sceneggiatura di Montagu Slater e Cyril Frankel; fotografia in "ferranlacolor" di Deny Densham; musica di Malcolm Arnold.

Knave of Hearts-Monsieur Ripois (Fante di cuori-Monsieur Ripois); produzione: Transcontinental Films, Parigi-Transcontinental Films Productions, Londra; producer: Paul Graetz; direttore di produzione: Vincent Permane; regista: René Clément; scenario di Hugh Mills e René Clément, basato sul romanzo **Monsieur Ripois et la Némésis** di Louis Hémon; dialoghi di Raymond Queneau e Hugh Mills; fotografia di Oswald Morris; scenografia di Ralph Brinton; musica di Roman Vlad; canzone di V. Marceau su testo di Pierre Mac Orlan; interpreti: Gérard Philippe, Germaine Montéro, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Margaret Johnston, Natasha Parry, Diana Decker.

INDIA

Mayurpankh (Le penna del pavone); produzione: Sahu Films, Bombay; produttore, regista ed autore dello scenario e dei dialoghi: Kishore Sahu; direttore di produzione: Sushil Sahu; fotografia in "gevacolor" di Andre Thomas; scenografia di V. Jadhav; costumi e ornamenti di Maganlal Dresswala; coreografia di Krishnam Kutty; musica di Shanker e Jaikishen; testi delle canzoni di Hasrat Jaiपुरi e Shailendra; interpreti: Kishore Sahu, Sumitra Devi, Odette Ferguson, Reginald Jackson, Asha Mathur, Janki Dass, Seema, Ramesh Gupta, Nirdoshi, Abbas.

Do Bhiga Zamin (Due ettari di terra); produzione: Moham Studio, Bombay; produttore e regista: Bimal Roy; direttore di produzione: Asit Sen; soggetto di Sall Choudhury; sceneggia-

tura di Hrisikhes Mukherjee; fotografia di Kamal Bose; scenografia di Ganes Basak; musica di Sall Choudhury; interpreti: Balraj Sahni, Nirupa Roy, Rattan Kumar, Nana Palsikar, Nazir Hussain.

ITALIA

Carosello Napoletano; produzione: Lux Film, Roma; direttore di produzione: Baccio Bandini; regista Ettore Giannini; soggetto di Ettore Giannini, Giuseppe Marotta, Remigio Del Grosso; fotografia in "pathecolor" di Piero Portalupi; scenografia di Mario Chiari; costumi di Maria De Mattels; coreografia di Leonide Massine; musica originale, trascrizioni e adattamenti da autori napoletani di Raffaele Gervasio; interpreti: Paolo Stoppa, Clelia Matania, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Yvette Chauviré, Maria Fiore, Nadia Gray, Sophia Loren, Folco Lulli, Dolores Palumbo, Giacomo Rondinella, Antonio, Giuseppe Porelli, Maria Pia Casilio, Loris Gizzi, Tina Pica, Achille Millo, Leonide Massine, Tino Buazzelli, Enrico Viariso, Guglielmo Barnabò, Galeazzo Benti, Franco Coop, Ted Lane, Vera Nandi, Aldo Bufi Landi, Antonio Cifariello, il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, il Ballet Africain de Kelta Fodeba, Rosita Segovia, il Franch Can-Can di Miss Joan Baron; cantanti: Beniamino Gigli, Carlo Tagliabue, Clelia Matania, Giacomo Rondinella.

Gronache di poveri amanti; v. « Film di questi giorni », in **Cinema**, n. 127.

MESSICO

El Niño y la Niebla (Il ragazzo e la nebbia); produzione: Cinematografica Grovas; regista: Roberto Gavaldón; scenario di Edmundo Báez e Roberto Gavaldón, basato su un dramma di Rodolfo Usigli; fotografia di Gabriel Figueroa; scenografia di Manuel Fontanals; musica di Raul Lavista; interpreti: Dolores Del Rio, Pedro Lopez Lagar, Alejandro Ciangherotti Jr., Eduardo Noriega, Miguel Angel Ferriz, Lupe Zuelan, Tana Lynn, Carlos Riquelme.

Reto a la Vida (Sfida alla vita); produzione: Productora Mier y Brooks; regista: Julio Bracho; scenario di U. Petit de Murat e Julio Bracho; fotografia di Jack Draper; musica di Manuel Esperón; interpreti: Pedro Armendariz, Susana Canales, Francisco Jambrina, Gilberto Gonzales, Miguel Inclán.

El Martir del Calvario (Il Martirio del Calvario); produzione: Gonzalo Elvira; regista: Miguel Morayta; fotografia di Jorge Sthal; musica di Gustavo Carreau; interpreti: Enrique Rambal, Consuelo Frank, Manolo Fabreza.

Memorias de un Mexicano (Memorie di un messicano); produzione: Carmen Toscano de Moreno Sanchez; scenario e fotografia di Salvador Toscano; commento di Carmen Toscano detto da Manuel Bernal; musica di Jorge Perez.

POLONIA

Piatka Z Ulicy Barskiej (I cinque della via Barska); produzione: Film Polski, Varsavia; direttori di produzione: Kazimierz Gaszewski e Ignacy Taub; regista Aleksander Ford; scenario di Aleksander Ford e Kazimierz Kozniowski, basato sul romanzo del secondo; fotografia in "agfacolor" di Jaroslaw Tuzar e Karol Chodura; scenografia di Anatol Radznowicz; musica di Kazimierz Serocki; interpreti: Aleksandra Slaska, Tadeusz Janczar, Andrzej Kozak, Tadeusz Lomnicki, Marian Rulka, Wlodzimierz Skoczylas, Mieczyslaw Stoor.

SPAGNA

Comicos (Attori); produzione: Producciones Cinematograficas, Madrid; direttore di produzione: Ricardo Sanz; scenario e regia di J. A. Bardem; fotografia di Ricardo Torres; scenografo: Bernardo Ballester; musica di Isidro B. Maiztegui; interpreti: Christian Galve, Fernando Rey, Emma Penella, Mariano Asquerino, Rosaria Garcia Ortega, Rafael Alonso, Arturo Marin, Arsenio Fregnac, Manuel Arbó, Matilde Muñoz Sampedro, Carlos Casaravilla.

Todo es posible en Granada !! (Tutto è possibile a Granada); produzione: Chapalo Films, Madrid; direttore di produzione: Eduardo de La Fuente; regia di Jose Luis Sáenz de Heredia; scenario di José Luis Sáenz de Heredia e Carlos Blanco; fotografia (con scene in "cinefotocolor") di Ted Pahle; scenografia di Ramiro Gomez e José Caballero; musica di Ernesto Halffter; interpreti: Merle Oberon, Francisco Rabal, Antonio, Peter Damon, Rafael Bardem, Félix Dafaucé, Gustavo Ré, José Isbert, José G. Rey, Josefina Fortea, Antonio Riquelme, Antonio Fernandez, il Balletto di Antonio con Rosita Segovia.

Aventuras del Barbero de Sevilla (Avventure del Barbiere di Siviglia); produzione: L. P. C., Parigi-Benito Perojo, Madrid; direttore di produzione: Miguel Tudela; regista: Ladislav Vajda; scenario e dialoghi di J. M. Arozamena e Alex Joffé; fotografia di Antonio Ballesteros; scenografia di Sigfrid Burman; costumi di Emilio Burgos; musica e canzoni di Francis López e Juan Quintero; interpreti: Luis Mariano, Lolita Sevilla, Danièle Goddet, José-Maria Roder, Juan Calvo, Jean Galland, Pierre Cour, José Isbert, Mariano Asquerino.

SVEZIA

Kärlekens Bröd (Il pane dell'amore); produzione: Nordisk Tonefilm, Stoccolma; direttore di produzione: Lennart Landheim; regista: Arne Mattsson; scenario di Wolodja Semitjov, basato

su un romanzo di Peder Sjögren; fotografia di Sven Thermanius; musica di Sven Sköld; interpreti: Folke Sundquist, Sissi Kaiser, Georg Rydeberg, Nils Hallberg, Lehnart Lindbergh, Erik Hell, Dagny Lind, Yngve Nordvall.

UNGHERIA

Kiskrajcaar (Soldino); produzione: Impresa ungherese di produzione cinematografica; regista: Márton Keleti; scenario di Boris Palota, András Sándor, Gábor Thurzó; fotografia in "agfa-color" di György Illés; scenografia di Mátyás Varga; musica di Imre Vincze e Tamas Brody; interpreti: Agi Mészáros, Adám Szirtes Imre Sós, Erzsébet Pápai, Ferenc Bessenyei.

U. R. S. S.

Sudba Marinij (Il destino di Marina); produzione: Studi Cinematografici di Kiev (Ucraina); registi: I. Smaruk e V. Iutcenko; scenario di L. Kompanieč; fotografia in "sovietcolor" di V. Voltenko; scenografia di N. Jurov e G. Prokoplez; interpreti: E. Litvinenko, T. Koniukhova, N. Gritsenko, L. Bulkov, B. Andreiev.

Maestra Russkovo Baleta (Maestri del balletto russo); produzione: Lenfilm, Leningrado; regista: G. Rappoport; fotografia in "sovietcolor" di S. Ivanov; scenografia di S. Mandel; operatore del suono: G. Elbert; interpreti: N. Dudinskaia, K. Sergeev, N. Anissimova, R. Gezbek, V. Borrisenko (per Raimonda, su musica di A. Glazunov); Galina Ulanova, N. Dudinskaja, K. Sergeev, V. Bakanov (per Il lago dei cisni, su musica di P. Ciaikovskij); G. Ulanova, M. Pilsetskaja, I. Gusiev, I. Jdanov, I. Velskij (per La fontana di Bakkisarai, su musica di V. Asafiev).

U. S. A.

Little Boy Lost (Il bambino perduto); produzione: Films Paramount, Hollywood; producer: William Perlberg; regista: George Seaton; scenario di George Seaton, basato sul romanzo omonimo di Marghanita Laski; fotografia di George Barnes; scenografia di Hal Pereira e Henry Bumstead; musica di Victor Young; canzoni di Johnny Burke e James Van Heusen; interpreti: Bing Crosby, Claude Dauphin, Christian Fourcade, Gabrielle Dorziat, Nicole Maurey, Colette Deréal, Georgette Anys, Henri Letondal, Michael Moore, Peter Baldwin.

The Living Desert (Il deserto vivente); produzione: Walt Disney (serie « True-Life Adventures »), Hollywood; regista: James Algar; scenario di James Algar, Winston Hibber, Ted Sears; commento parlato di Winston Hibber; fotografia di Paul Kenworthy jr., Robert Crandall, e Stuart V. Jewell, Jack C. Couffer, Don Arlen, Ted Nichols; musica di Paul Smith; effetti speciali di Ub Iwerks.

Knights of the Round-Table (I cavalieri della Tavola Rotonda); produzione: Metro Goldwyn Mayer, Hollywood; producer: Pandro S. Berman; regista: Richard Thorpe; scenario di Talbot Jennings, Jan Lustig, Noel Langley, basato sul romanzo Arthur's Death di Sir Thomas Malory; fotografia in "cinemascope" ed in "eastmancolor" di F. A. Young e Stephen Dade; effetti fotografici di Tom Howard; scenografia di Alfred Junge e Hans Peters; costumi di Roger Furse; musica di Miklos Rozsa; interpreti: Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford, Stanley Baker, Felix Aylmer, Maureen Swanson, Gabriel Woolf, Anthony Forwood, Robert Urquhart, Niall Mac Ginnis, Ann Hanslip, Jill Clifford, Stephen Vercoe.

FILM PRESENTATI PRIVATAMENTE

Salt of the Earth (Sale della terra); nazionalità: U. S. A.; produzione: Independent Productions Corporation, New York; regista: Herbert J. Biberman; scenario di Michael Wilson; musica di Sol Kaplan; interpreti: Rosaura Revueltas.

Closed Vision-Soixante Minutes de la vie intérieure d'un homme (Visione segreta-Sessanta minuti della vita interiore di un uomo); nazionalità: Francia-U. S. A.; produzione: Léon Vickman-The Society of Cinema Arts, Hollywood; producer: Léon Vickman; scenario e regia di Marc O; fotografia di Jean-Gabriel Albicocco; musica di Roger Calmel; interpreti: Merlin Hare, Danièle Maurel, Robert L. Guillot, Robert Patissier, M. e M.me Dieudival, M. e M.me Closse, Simone Larrous.

I PREMI

RIPORTIAMO integralmente i verbali delle giurie (quella per i film di lungo metraggio era composta da: Jean Cocteau, presidente, Jean Aurenche, André Bazin, Luis Buñuel, Henri Calef, Guy Desson, Philippe Erlanger, Michel Fourré-Cormery, J. P. Frogerais, Jacques Ibert, Georges Lamouisse, André Lang, Noël-Noël, Georges Raguis):

Il film *From Here to Eternity* avendo già riportato numerose ricompense, la giuria ha deciso di rendere omaggio agli Stati Uniti d'America classificandolo fuori concorso.

La giuria attribuisce: il Gran Premio del Festival Internazionale del Film 1954 a *Jigoku-Mon* (Giappone). La giuria incaricata dei film di lungo metraggio attribuisce i premi internazionali seguenti citati per ordine alfabetico di nazioni (il quale non corrispon-



de a quello italiano, s'intende; N. d. R.): Austria, *Die Letzte Brücke*, con menzione onorevole a Maria Schell per la sua interpretazione; Stati Uniti d'America: *The Living Desert*, con menzione onorevole all' "équipe" degli operatori del film; Francia: una coproduzione franco-italiana: *Avant le déluge*, con menzione onorevole all' "équipe" André Cayatte-Charles Spaak; India: *Do Bigha Zamin*; Italia: *ex-aequo*, *Carosello napoletano*, *Cronache di poveri amanti*; Polonia: *Piatka Z Ulicy Barskiej*, con menzione onorevole per la regia di Aleksander Ford; Svezia: *Dat Stora Avenytret*, con menzione onorevole ad Arne Sucksdorff; U.R.S.S.: una coproduzione russo-albanese: *Velikij Voine Albanij*, *Scander-Beg*, con menzione onorevole per il lavoro di Sergej Jutkevich. Premio speciale della giuria per la regia a René Clément per *Knave of Hearts*, *Monsieur Ripois* (Gran Bretagna). Infine la giuria tiene a rendere omaggio alla partecipazione dell'Egitto al Festival 1954.

La giuria incaricata dei film di cortometraggio (composta da Astrid Henning-Jensen, Albert Lamouris, Fred Orain, Jean Quéval, Jean Tedesco, Jean Vivié) attribuisce:

Premio per il film di divertimento, con menzione speciale per la novità dell'espressione: *Toot, Whistle, Plunk and Boom* (Stati Uniti); premio del film di pupazzi, decretato per il virtuosismo della realizzazione: *O Slenicku Vic* (Cecoslovacchia); premio del film di realtà, con menzione speciale per la qualità del soggetto: *Stare Miasto* (Polonia); premio del film di fantasia poetica: *The*

Pleasure Garden (Gran Bretagna); premio del film di natura: *Aptenodytes Forsteri* (Francia). La giuria rende omaggio alla selezione dei Paesi Bassi, di cui è lieta di riconoscere l'alto livello costante e fa menzione dell'interesse presentato dal film *Leriche, chirurgien de la douleur*, come esempio di reportage biografico più specialmente destinato alla televisione.

La giuria della FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), presieduta da Louis Chauvet (non votante) e composta da un delegato per ciascuna nazione (l'Italia vi era rappresentata da Giulio Cesare Castello) ha assegnato, a maggioranza, il suo premio ad *Avant le déluge* di André Cayatte.

La Commissione Supérieure Technique del Cinema Francese ha assegnato premi tecnici a: *Scander-Beg* (U.R.S.S.) per le sue qualità di finezza, di coerenza e di equilibrio cromatico delle immagini a colori; *Toot, Whistle, Plunk and Boom* (U.S.A.) per l'interesse dell'utilizzazione di una tecnica nuova di riproduzione sonora: *Dat Stora Avenytret* (Svezia) per la qualità eccezionale della fotografia e la perfezione degli effetti notturni; *Nouveaux Horizons* (Francia) per la messa in valore del procedimento "Hypergonar" del prof. Chrétien, attraverso la ricerca di angoli di ripresa e di movimento di macchina.

Il premio dell'OCIC (Office Catholique International du Cinéma), il quale segnala il film che meglio contribuisca al progresso spirituale, è stato assegnato al film austriaco *Die Letzte Brücke*.

Die letzte Brücke (foto in alto) ha avuto il premio dell'OCIC mentre *From Here to Eternity* (foto sotto), che ha già avuto in America parecchi Oscar, è stato classificato fuori concorso.



L'HANNO DETTO A CANNES

« LA NOSTRA Costituzione garantisce la libertà d'espressione artistica e il governo, anziché arrestare chi turba questa libertà coi disordini, ritira il film dalla circolazione per cause d'ordine pubblico.

« Il governo non vuole che sia rappresentata la verità nel cinema, ma vorrebbe che questo costituisse con racconti anodini ed oppiacei l'espressione dell'immobilismo che caratterizza la sua politica ». Non si può negare che queste dichiarazioni di André Cayatte siano piuttosto violente. Da che cosa è giustificata una simile presa di posizione? Avant le déluge sta incontrando in Francia serie difficoltà. Cayatte ha detto di non aver consultato la censura prima di iniziare il film altrimenti avrebbe dovuto rinunciare in partenza a dare il primo colpo di manovella, ma le autorità hanno poi proibito l'esportazione della pellicola e anche la sua programmazione in Francia non è del tutto tranquilla.

« Non hanno sollevato contro di me l'accusa di immoralità o di pornografia, lo devo riconoscere, ma i Prefetti hanno preso la loro decisione invocando la protezione dell'ordine pubblico. Così, promulgando tale disposizione a titolo preventivo essi istigano implicitamente il pubblico a "manifestare"; si tratta di una forma di provocazione ».

Intanto il film dopo una "prima" a Parigi è stato visto soltanto a Cannes. La preoccupazione delle autorità francesi appare quanto mai strana e si riconnette anche all'atteggiamento preso a suo tempo nei confronti di Michelangelo Antonioni per l'episodio dei Vinti. Evidentemente la gioventù francese non può essere presentata solo intenta allo sport o all'amore. Il resto è un campo minato. A questo proposito J.P. Lanet deputato della Senna e membro del Consiglio Superiore del Cinema, ha scritto: « Faudra-t-il interdire Avant le déluge au nom de la morale, et laisser passer L'île aux femmes nues sous prétexte que l'un est plus violent mais vrai, tandis que l'autre n'est que léger mais ridicule? ».

Infine cosa propone Cayatte nel suo film che già non sia stato detto in Francia ed anche in Italia? Già altre opere cinematografiche (Gioventù travolta, Gioventù perduta, ecc.) hanno affrontato il tema della responsabilità dei genitori nelle colpe dei figli. Cayatte però lo dice più esplicitamente e a conclusione di un "trittico" di film che, nel loro complesso, formano una massa d'urto piuttosto compatta. Inoltre egli addita la possibilità di ricercare la responsabilità criminale in una serie di fattori dovuti alla società. L'insistente richiamo della guerra in Corea (che in questo momento può sembrare al governo francese come un paragone alla guerra in Indocina) assume una importanza determinante come fattore decisivo nella coscienza dei giovani che vogliono partire per il Pacifico non solo — sia ben chiaro — per realizzare un sogno infantile, ma soprattutto per evitare di trovarsi al centro di una nuova guerra. Non va poi dimenticato il problema dell'antisemitismo che viene esposto in Avant le déluge nella sua consistenza tutta irrazionale.

Cayatte passa quindi a raccontarci come assieme a Charles Spaak abbia pensato di narrare questa storia. « Non si tratta — egli dice — di un fatto di cronaca. La cronaca ha dato solamente lo spunto. Si verificò infatti nel 1950 che tre adolescenti arrivarono a Nizza a bordo di un'auto rubata e, pistola alla mano, affrontarono il proprietario di uno yacht perché li portasse a vivere su altre acque e sotto un altro cielo ».

Qualcuno a suo tempo aveva sostenuto che Cayatte col suo film avesse oltraggiato il suo paese. Ma il regista si difende affermando che all'estero la tendenza del cinema francese ad abbordare argomenti di attualità ha sempre suscitato un senso di stima e di ammirazione. « La libertà di critica è stata ovunque apprezzata come un segno della libertà che regna — o che regnava — in Francia. Questa tendenza ci ha procurato sempre approvazioni e simpatie per cui credo che il cinema francese sia il miglior ambasciatore della Francia nel mondo ».

Comunque Cayatte nega che il suo sia un film a tesi, sostenendo di aver voluto soltanto raccontare una storia con dei personaggi caratteristici. « Se vi si ravvisa una tesi, ciò significa che essa è nell'animo di ognuno ». Anzi, a scanso di equivoci il regista ha modificato la struttura originaria del film così come apparve la prima volta a Parigi. Ha soppresso cioè il continuo ritorno della storia in corte d'assise ove la posizione dei genitori appare sotto una luce sempre più accusatrice. Su questa possibilità di parlare di "tesi" Cayatte insiste a lungo. Evidentemente egli ha interesse che la stampa ponga soprattutto in luce le qualità artistiche del film senza addentrarsi in un dibattito che con le sue conclusioni favorevoli o sfavorevoli in ogni caso gioverebbe forse alla "tesi" ma non certo a Cayatte. Una simile posizione del resto fu anche assunta da Zavattini e da De Sica allorché per Miracolo a Milano si parlò (e molto) di simboli e di allegorie. Gli autori si trinceravano dietro la generica affermazione di aver semplicemente raccontato una favola.

« Se c'è una tesi nel mio film, ebbene, essa è che è ben difficile essere genitori ».

Noi però che siamo piuttosto increduli continuiamo a parlare di "responsabilità" e ci pare che pur nel fondamento elogiativo, il deputato Lanet abbia colto nel segno nel parlare anche di una responsabilità del regista. Ci ha pensato Cayatte quando si scaglia contro le autorità burocraticamente otiose? Il circolo una volta chiuso stringe anche il suo autore e a prima vista non sembra facile uscirne.

Passiamo invece ad una questione che un avvocato definirebbe elegante. I rapporti di reciprocità degli accordi cinematografici e la struttura stessa della coproduzione come sistemano la posizione dell'Italia nei confronti di Avant le déluge? Può darsi che nel momento in cui queste note verranno pubblicate, il film abbia ormai risolto le sue difficoltà, ma in caso contrario il paese coproduttore (sempre ricordato perfino nelle premiazioni di Cannes) avrà diritto di trattare l'opera di Cayatte come un suo fatto

interno o dovrà aspettare il permesso d'esportazione delle autorità francesi?

Sul fenomeno delle coproduzioni ha esposto il suo pensiero il capo della delegazione russa, il regista Grigori Alexandrov, mettendo a fuoco il nocciolo della questione, cioè la progressiva spersonalizzazione del cinema europeo che, inseguendo lo scopo della maggiore diffusione commerciale, si priva degli elementi base del successo, rappresentati dalla peculiarità di un'espressione propria ed inimitabile.

Dopo aver messo in luce l'utilità degli incontri internazionali sul piano della cultura, come elementi di progresso e di amicizia, Alexandrov ha affermato che nessun paese si può isolare ignorando il patrimonio culturale e il bagaglio di esperienze degli altri. « L'arte deve essere naturalmente l'espressione dell'anima popolare ed avere un carattere nazionale ». Egli ha rilevato quindi come non sia giusto, anche sul piano commerciale, che nelle coproduzioni si osservi soltanto un criterio di combinazioni finanziarie. « Quando gli italiani interpretano ruoli di personaggi francesi, e inversamente i francesi ruoli di personaggi italiani, il carattere nazionale della produzione cinematografica sparisce ed uno dei principii fondamentali dell'arte resta violato... Per i film prodotti in collaborazione bisogna cercare dei soggetti che permettano a ciascun interprete di essere fedele alla sua propria nazionalità e di esprimere lo spirito del suo paese, del suo popolo. Tali film costituiranno un avvenimento notevole per l'amicizia e la cooperazione tra i popoli. Saranno l'esempio stesso del rispetto reciproco tra le nazioni, un esempio di collaborazione pacifica e culturale ». Il regista ricorda quindi il recente accordo italo-russo e si augura che anche con la Francia sia possibile arrivare al più presto alla conclusione di importanti sistemi di scambio.

Con la stessa esclamazione di "Vive la coopération internationale!" concludeva il suo intervento Vladimir Golovnia delegato russo al congresso delle scuole cinematografiche.

L'esposizione internazionale delle scuole di cinema è stata realizzata per la prima volta quest'anno ad iniziativa dell'IDHEC di Parigi. Sono convenuti a Cannes per conoscere i comuni problemi dell'insegnamento del cinema i delegati dell'Istituto de Investigaciones y Experiencias Cinematografica di Madrid; dell'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques e dell'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie di Parigi; del Group 3 di Beaconsfield; del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma; dell'Istituto Nazionale di Studi Cinematografici di Varsavia, dell'Istituto di Stato della Cinematografia di Mosca; e delle scuole americane di New York e Los Angeles. Erano infine presenti osservatori della Norvegia e della Jugoslavia. Pur non partecipando ai lavori avevano inviato materiale di informazione il Seminario del Cinema del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile e l'Accademia di Cinema e Fotografia dell'Università Cattolica di Santiago del Cile.

Al termine dei lavori i delegati hanno votato all'unanimità una mozione nella quale:

« Après avoir examiné en commun au cours de séances tenues du 3 au 9 avril 1954 les caractères respectifs, et les méthodes pédagogiques particulières des diverses écoles représentées.

« Après avoir reconnu que l'organisation d'échanges de documents, d'informations de catalogues et de films d'enseignement cinématographique seraient profitables à tous.

« Se déclarent prêts à étudier, sur prochaine proposition de l'IDHEC, tout système pratique permettant de centraliser et d'accroître ces échanges et de créer entre les différents écoles une véritable compréhension réciproque, fondée sur les liens de cordialité éprouvée à Cannes, qu'ils souhaitent voir se poursuivre et se renforcer au bénéfice de l'enseignement cinématographique et de la solidarité culturelle des Cinéastes ».

A conferire maggiore ufficialità alla manifestazione non era mancata neanche la presidenza di Jacques Flaud direttore generale del Centre National de la Cinématographie, che ha funzioni analoghe a quelle del nostro De Pirro direttore generale dello Spettacolo alla Presidenza del Consiglio.

Il fervore di attività dell'IDHEC rivela il desiderio dei suoi dirigenti di porre l'istituto su di un piano di ufficialità nei riguardi della produzione. A tutt'oggi infatti in Francia non si è ancora riusciti a stabilire uno stretto contatto scuola-produzione come in Italia è avvenuto per certi settori del lavoro cinematografico. E' noto, per esempio, che all'albo chiuso dei direttori di produzione si può accedere soltanto in seguito a licenza ottenuta dopo i due anni di corso al Centro Sperimentale di Cinematografia. Pur non essendovi alcuna obbligatorietà, anche i fonici provengono ormai solo dal Centro e i professionisti vi si recano per aggiornarsi sugli sviluppi della loro tecnica. Nei settori della regia, interpretazione, ecc. la scuola è il mezzo per fare delle esperienze altrimenti impossibili. Ciò che differenzia le scuole italiane, francesi e spagnole da quelle ingle-



(Sopra) Delia Scala in Avant le déluge e (sotto) Jean Pierre Mocky e Etchika Choureaux nello episodio francese de I vinti: due film che hanno avuto seri guai con il governo francese.

si, russe ecc. è che mentre le prime sono indubbiamente formative, ma lasciano all'allievo la scelta della sua attività (per esempio quindi la scelta del soggetto delle esercitazioni a prescindere dalle possibilità di utilizzazione commerciale), le seconde tendono ad impiegare gli allievi in attività di cinema di Stato. Funzione che in Italia

veniva in un certo senso assolta dall'Istituto Nazionale LUCE.

In sostanza il frutto del lavoro degli otto delegati è stato un accordo per lo scambio di opere concernenti la tecnica e l'arte cinematografica, lo scambio dei cataloghi di biblioteche, dei film d'insegnamento cinematografico, e ove sia possibile, degli studenti e dei professori.

Da una prima presa di contatti non era possibile aspettarsi di più: ad ogni modo l'IDHEC funziona da segreteria per questi primi contatti e riceverà ulteriori proposte per un più attivo sviluppo delle relazioni iniziate a Cannes. Fin d'ora sembra che, pur tra i diversi metodi e le diverse tradizioni, anzi proprio grazie a queste diversità, sia molto utile per ogni scuola di cinema stabilire confronti e contatti con le altre. In quest'atmosfera di collaborazione ci sembra che si possano prendere per vere, al di fuori della sterile cortesia di prammatica, le dichiarazioni di alcuni delegati. Di Grierson, per esempio, che intende dopo questo congresso portare sostanziali modifiche alla sua scuola in Inghilterra, di Giuseppe Sala che si è dimostrato convinto della funzione di miglioramento artistico e culturale del convegno, di Golovnia che ha inneggiato allo spirito di amicizia e di cordialità che ha caratterizzato l'incontro degli insegnanti.

Si parla intanto di istituire un concorso tra i film-saggi degli allievi. Un piccolo festival degli studenti?

Cannes è veramente fertile.

MANLIO MARADEI



Un tris d'assi al Festival di San Paolo: Alberto Cavalcanti, Erich von Stroheim e Abel Gance.

L'IDEA che un Festival del cinema debba, quasi per necessità inderogabile, essere una competizione a premi è così profondamente radicata al giorno d'oggi che un Festival senza premi viene da molti, e certamente superficiali, osservatori considerato come di secondaria importanza.

In realtà si è visto, alla prova dei fatti, che le esagerate rivalità dei produttori, le ribollenti ambizioni nazionali, gli intrighi che inevitabilmente si svolgono dietro lo schermo non portano certo alla creazione o al mantenimento di quell'atmosfera di festa, che dovrebbe essere la caratteristica d'ogni Festival, e dove dovrebbero prevalere soltanto i veri meriti d'un film e, fra gli spettatori, la soddisfazione per un vero e proprio spettacolo d'arte. Ma già si è visto anche nell'ultimo Festival di Venezia, quando la giuria dimostrò tanto coraggio da dichiarare di non ritenere meritevole del Leone d'oro di San Marco alcun film, che tutti coloro i quali manifestarono il loro disappunto per tale decisione, consideravano la manifestazione veneziana non tanto dal punto di vista artistico, ma piuttosto e più volentieri alla stessa stregua di una gara sportiva, con il trionfo del vincitore e l'amarezza dei vinti non rassegnati.

Senza commissioni per i premi, senza graduatorie di meriti, il Festival di San Paolo ha ottenuto l'accordo fra tutti quanti, eliminando ogni ragione di malumori, di diffidenze, d'insincerità. E pertanto, nei numerosi ricevimenti, i rappresentanti della cinematografia brasiliana che per l'importanza dei loro posti di comando avrebbero certamente fatto parte della giuria, e quindi si sarebbero mostrati diplomaticamente riservati, espressero invece senza reticenze il proprio parere, con franca cordialità. D'altra parte, i membri delle delegazioni estere con altrettanta sincerità, senza più il timore di compromettere la valutazione dei film delle loro nazioni, li discussero a viso aperto e senza asprezza di polemica o intransigenza di concetti.

Fu perciò da tutti lasciata in disparte l'inquietante, e irritante, domanda: « Chi

TUTTI CONTENTI A SAN PAOLO

vincerà il primo premio? ». Nessuno si trovò nell'imbarazzante situazione di dover scegliere tra i pregi d'arte del *Giulio Cesare* o tra le pregevoli garbatezze della commedia inglese *Genevieve*, di dover porre a confronto il film di Gremillon o quello svedese di Ingmar Bergman, tanto più che, sebbene d'intonazione diversa, avrebbero potuto tutti quanti aspirare a una premiazione. E, se discussioni ci sono state, sono però sempre rimaste entro i limiti d'una critica serena, al disopra di tutte quelle esasperazioni determinate da esagerati antagonismi.

Ma benché nessun riconoscimento di merito fosse ufficialmente ammesso, ciò non ha escluso invero che dalle discussioni amichevoli trasparisse e venisse formandosi, se non proprio una graduatoria di valori, almeno una larga base d'accordo sui film meritevoli

quei film non erano più una novità per loro.

Appartengono a tale categoria la dovunque applaudita *Conquista dell'Everest* e, nel rispettivo loro genere, *Giulio Cesare* o *Vacanze romane*. Non erano di prima visione assoluta, neppure la mediocre biografia cinematografata: *The Glenn Miller Story*, né l'austriaco *1 April 2000* per il quale si deve registrare la stessa indifferenza notata l'anno scorso a Cannes.

Se ci fosse stato un premio da assegnare alla migliore selezione nazionale, per unanime consenso sarebbe certamente andato alla Francia, che con i suoi quattro film presentati ha fatto una magnifica impressione. Il migliore è apparso *L'Amour d'une femme*, uno storia molto semplice — la vita di una donna combattuta tra il dovere professionale di medico e l'amore — ma

Uno dei film della selezione francese, *L'Amour d'une femme*, con Carette e Micheline Presle.



che trae un gran potere di convinzione dall'inconfondibile stile di Jean Gremillon, dalla perfetta suggestione dell'ambiente scelto in un'isola della Bretagna, e dall'altrettanto perfetta interpretazione di Micheline Presle e di Massimo Girotti (e il contributo di questo italiano ha assicurato particolarmente il successo al film che viene infatti presentato come una co-produzione franco-italiana).

Vi era molta aspettativa per *Le Blé en herbe* — tratto da una novella di Colette — e non è andata delusa, anche se l'accorta regia di Claude Autant-Lara è stata limitata da un soggetto più letterario che cinematografico; pur tuttavia, e nonostante una certa lentezza nello svolgimento, l'interpretazione di Edvige Feuillère e dei giovani protagonisti Pierre-Michel Beck e Nicole Berger ha dato eccellenti risultati.

Le Guérisseur di Yves Ciampi è sembrato il più debole dei quattro film francesi, perché in storie simili è facile, come è avvenuto in quest'opera, che un caso di coscienza o un problema di vita venga presentato, per piacere al gran pubblico, con tutte le caratteristiche d'un patetico melodramma.

Lo stesso Jean Marais che come *guérisseur* ha tentato invano di salvare Danièle Delorme da un morbo fatale, e il film da una brutta fine, è risultato invece molto più a posto come protagonista, accanto a Danny Robin, di *Julietta*, una fresca e piacente commedia di Marc Allegret che il pubblico ha mostrato di gradir molto, anche o forse perché non si discosta dagli intrecci tradizionali delle vicende d'amore.

Come spettacolo che mette in risalto un apprezzabile umorismo, un premio se lo sarebbe meritato anche *Genevieve*, di quell'Henri Cornelius che pochi anni addietro si era fatto notare per il suo, quanto mai divertente, *Passport to Pimplico*.

A dire la verità, però, un film ha primeggiato su tutti gli altri: *Pane, amore e fantasia*, soprattutto forse per il personaggio del maresciallo dei carabinieri portato sullo schermo da Vittorio De Sica; ma non bisogna dimenticare il quadro di vita strapaesana che Luigi Comencini ha saputo comporre con acuto spirito d'osservazione, nonché la sorprendente interpretazione di



Gun Wallgren e Hasse Ekman in un'inquadratura del film svedese *Cuore di cristallo*, di Molander.

Gina Lollobrigida, che ha avuto il consenso di tutti gli spettatori.

Non sorprenderà il fatto che né *Mizar* (nonostante la bella fotografia della ripresa subacquea) né *Musoduro* abbiano riportato altrettanto successo, ma era lecito attendersi una migliore accoglienza per il primo tentativo di Antonio Pietrangeli, *Il sole negli occhi*, che almeno nella prima parte denota una sincera rappresentazione d'ambiente e per tutta la sua durata un'interpretazione ottima.

Al pubblico di San Paolo è invece sfuggita la delicata espressione degli aspetti sociali del film e per i quali era forse necessaria un'approfondita conoscenza degli usi e costumi della vita di una o più categorie di persone in Italia.

Tutti coloro poi che si attendevano di scoprire nella produzione nordamericana un qualche indizio di originalità o di un promettente sviluppo, ci sono rimasti male. I saggi offerti dall'Argentina e dal Brasile, dal Messico o dal Venezuela dimostravano tutti quanti una buona preparazione tec-

nica, ma all'infuori di questa c'era da notare soltanto, e purtroppo, un'assoluta mancanza di buon gusto, un abuso di situazioni convenzionali, e soprattutto una fastidiosa recitazione enfatica. Difetti od esagerazioni che ancor più risaltavano nei confronti col film giapponese *La moglie*, che dava il senso esatto della vita com'è oggi laggiù, in un modo così interessante, e con tanta verità, che anche lo spettatore più ignaro si sentiva trasportato là in mezzo, e comprendeva tutto, pur essendo il dialogo incomprensibile e mancante persino del sussidio dei sottotitoli.

Il dramma di Ingmar Bergman, *Gycklarnas Afton* (La fine dei clowns), che in taluni aspetti dell'ambiente di un circo ci riporta un poco al ricordo del *Variété* di Murnau, è da menzionare specialmente perché ha diviso nettamente i pareri del pubblico: c'erano quelli che gli attribuivano uno scarso valore, e quelli invece — d'origine o di mentalità nordica e particolarmente tedesca — che lo esaltavano, anche troppo. L'altro film svedese, *Cuore di cristallo*, di Molander, riusciva poco convincente come presentazione o analisi psicologica dei personaggi, ma rimediava a questa lacuna con la intelligente ripresa del quadro d'ambiente e, in ogni modo, con la magnifica prestazione degli attori Hasse Ekman, Gun Wallgren e Margit Carlquist.

Ore e ore dei giorni e delle notti scorrevano veloci in tal vivace e vario carosello di film, e pure si è trovato il tempo anche per le conferenze stampa e per i ricevimenti più o meno ufficiali, fra i quali è parso il migliore quello degli italiani.

I brasiliani devono esser contenti di questo loro primo Festival del cinema organizzato come meglio non si poteva immaginare. Soprattutto resterà il ricordo di quell'atmosfera di comprensione, d'amicizia, per cui è stato possibile sentire veramente l'affinità, o ancor più quella fraternità di spirito che unisce, e deve unire tutti coloro che vivono nel cinema, e per il cinema lavorano, fiduciosi nel suo avvenire.

F. W. KOVAL



Hasse Ekman, con Harriet Andersson, nell'altro film presentato dalla Svezia, *La fine dei clowns*.

VESTIRE GLI IGNUDI

Regia: Marcello Pagliero - Soggetto: dall'omonimo dramma di Pirandello - Sceneggiatura: Ennio Flaiano, Marcello Pagliero, Attilio Riccio, Sandro De Feo - Fotografia: Enzo Serafin - Interpreti: Eleonora Rossi Drago (Ersilia Drei), Gabriele Ferzetti (Ludovico Nota), Frank Latimore (Franco Laspiga), Pierre Brasseur (Console Grotti), Luigi Gambardella (Cantavalle) - Produzione: Riccio, 1954.

MARCELLO PAGLIERO sembra essersi decisamente avviato sulla strada maestra delle riduzioni cinematografiche di *pièces* teatrali. Dopo Sartre (*La p... respectueuse*, 1952 realizzata in collaborazione con Charles Brabant) è ora la volta di Luigi Pirandello con questo *Vestire gli ignudi*.

Non si può certo asserire che lo spirito dello scrittore siciliano, così lucido, disperatamente legato ad un cerebralismo che rifugge dalla realtà così come noi siamo abituati ad sperimentarla superficialmente tutti i giorni, sia in sé molto cinematografico. In verità un mondo di idee è difficilmente traducibile in immagini e l'Autore di cui stiamo parlando è scrittore troppo razziocinante, per offrire spunti ad una storia, così come il cinematografo l'intende e pretende che essa sia. A riprova di ciò, può valere la considerazione della misera fine che il mondo pirandelliano ha fatto sullo schermo nelle numerose versioni che delle varie opere sono state date. A parte tale rilievo che ha valore generico, resta da sottolineare che Marcello Pagliero è regista forse non troppo portato ad una simile fatica. Per un temperamento come il suo era certamente più congeniale la vicenda della squaldrina timorata che non la dialettica serrata di *Vestire gli ignudi*.

Nella vicenda della istituttrice che, credendo di morire, narra al giornalista che la sta intervistando la storia della propria vita così come ella avrebbe desiderato che fosse, e poi, scampato il pericolo, si aggrappa a quella menzogna come all'unica cosa che le sia rimasta, esisteva un fondo tipicamente pirandelliano. Il commediografo invero aveva detto parecchi anni prima: « Abbiamo in noi senza poter sapere né conoscere né perché, né da chi la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà la quale di tratto in tratto, si scopre vana ed illusoria », e *Vestire gli ignudi* sembra la prosecuzione di questo discorso a più di dieci anni di distanza.

Di tale situazione, per così dire cristallizzata sulla scena, che cosa è rimasto nel film? Null'altro che la mera exteriorità del fatto: il che significa la banale vicenda di una piccola mentitrice che aveva cercato di illudersi che la realtà da lei stessa evocata potesse avere una qualche consistenza e che invece viene brutalmente riportata di fronte alla verità.

E' evidente che in questa maniera non si è tenuto fede ad un mondo poetico; tanto più che la stessa ambientazione esteriore è

stata sacrificata in omaggio alla necessità di confezionare una vicenda che *parlasse al cuore* (anzi che al cervello). Basta considerare lo stridente contrasto tra la povera camera d'affitto dello scrittore Nota, quale era stata vista da Pirandello (« E' un'ampia stanza d'affitto con vecchi mobili scompagnati, comperati di combinazione: alcuni più volgari di proprietà della signora Onoria; altri del romanziere. Nella parete di fondo un grande scaffale di libri; in quella a destra tra due finestre guarnite di vecchie tende ingiallite una scrivania alta da scrivervi in piedi... Nella parete a sinistra un divano d'antica foggia ricoperto di stoffa chiara a fiorami, con merletti appuntati sulla spalliera ed ai braccioli, forse per nascondere il sudicio; poltrone, seggiole imbottite, un tavolino con ninnoli; tutto nel riquadro d'un vecchio tappeto scolorito ») e la sontuosa abitazione dello stesso personaggio nel film di Pagliero. E, si noti, l'aver eliminato lo squallore ambientale non è semplice innovazione scenografica, in quanto tale squallore non è solo un simbolo della miseria morale in cui si agitano i personaggi, ma rappresenta pure un elemento — e non secondario — per la definizione di essa.

Lo stesso procedimento di "riadattamento" è stato praticato alla figura del Nota che nell'opera teatrale è nulla più che uno studioso dell'umana natura (filosofo più che scrittore) che segue interessato — ma con un profondo distacco — la vicenda che gli si svolge sotto gli occhi; mentre nel film egli diventa uno scrittore *à la page*, con villino in periferia, *fuori-serie* e rappresenta nella vita di Ersilia l'amore autentico.

D'altra parte non sono queste le sole libertà che Pagliero si sia preso con la commedia: dall'arbitraria riduzione della figura di Franco Laspiga (l'ufficiale di marina, tramutato — non si sa bene perché — in aviatore) a semplice comparsa priva di qualsiasi rilievo umano (è bene aggiungere che allo smorzamento del personaggio contribuisce notevolmente Frank Latimore che è riuscito ad accentuare in questo film quella inespressività che è sua tipica caratteristica); alla trasformazione dell'affittacamere Onoria in una governante della quale non sono ben chiari i rapporti con il padrone (una figura che rammenta la Judit Anderson di *La prima moglie*); all'inserzione dell'amante dello scrittore, personaggio perfettamente inutile, la cui unica funzione sembra essere quella di porgere una battuta su Ersilia ed il Nota che nell'originale era in bocca ad Onoria: « Bella coppia che avrebbero fatta! Lei che diceva le bugie, e lui che le scriveva ».

Solamente il console Grotti ed Ersilia rimangono vagamente fedeli allo spirito dell'opera; ma se il primo, coadiuvato dall'interpretazione come sempre sanguigna di Pierre Brasseur (il quale però continua a ripetersi con una costanza che finirà per stancare), la seconda, affidata ad Eleonora Rossi Drago, non risulta altrettanto convincente. La Rossi Drago è — intendiamoci — attrice non disprezzabile e forse sottovalutata,

ma la sua recitazione ha un tono prevalentemente sommessso, accorato; per questo se in certi momenti ella riesce ad essere in maniera abbastanza convincente Ersilia Drei, la donna che « non aveva mai potuto avere in vita una vestina decente dai tanti cani che le erano saltati addosso per ogni via », in altri punti, cioè quando la donna maltrattata reagisce, la sua interpretazione riesce per lo meno inadeguata.

Resta da ricordare che il film non è un ripensamento in termini filmici della commedia, ma piuttosto rappresenta l'adattamento della scarna trama per uno spettacolo che risente fortemente del gusto dei romanzi d'appendice.

Da notare che l'aver svincolato l'azione dalla prigionia della scena fissa, se ha permesso qualche sequenza formalmente interessante (il tentativo di prostituzione ripreso in campo lungo) nella maggior parte dei casi si limita a ben sciatte soluzioni: si consideri per esempio la banalità con cui sono introdotti per mezzo di *narratage* i fatti che si sono svolti nella villa del Console.

E' infine da segnalare il sonoro di Franco Mannino, affidato alle note di un pianoforte che segue gli sviluppi della vicenda con limitata invenzione e con inutile aggressività nei punti di maggior tensione.

MISCELLANEA

La mano dello straniero di Mario Soldati, nonostante l'impegno di un cast internazionale che ha riunito per l'occasione accanto alla nostra Alida Valli, l'inglese Trevor Howard e l'americano Richard Basehart, resta in definitiva un film di ben scarso interesse. Anzi, a voler essere giusti, lo *standard* produttivo di tanto genere poliziesco "made in USA", non è neppure sfiorato. E le ragioni di una siffatta insufficienza non sono nemmeno da addebitarsi totalmente alla regia di Soldati od alla prestazione dei suoi collaboratori (il fotografo Enzo Serafin ed il musicista Nino Rota) i quali, limitatamente al piano artigianale, hanno assolto onestamente al loro compito, ma sono invece da ricercarsi sopra tutto nella debole ed estremamente superficiale sceneggiatura che Giorgio Bassani e Guy Elmes hanno desunta da un soggetto che porta, per altro, la firma già singolarmente affermata anche in campo cinematografico di Graham Greene. A questo autore, come si ricorderà, il cinema è ricorso numerose volte e con risultati ben più consistenti. Potremmo qui ricordare *Idolo infranto* (*The Fallen Idol*, 1948) di Carol Reed — tratto dal racconto "Prima disillusione" — od ancora *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1948) dello stesso regista e ricavato dal racconto omonimo. Il richiamo, in questo caso, è sopra tutto d'obbligo per il primo film in quanto il giovane protagonista del film di Soldati (Roger, il figlio del maggiore inglese "rapito" che riesce a convincere la polizia ed a portarla sulle tracce del padre) ci ha ricordato d'appresso il ragazzo protagonista del film di Reed anche se gli interessi dei due registi sono nettamente contrastanti. In quel caso



l'inglese si impegnava in una delicata ed approfondita indagine psicologica mentre in questo, *Soldati*, mostra di accennare solamente di sfuggita alle reazioni di Roger e di servirsi del ragazzo solo come elemento motore del racconto. A *Il terzo uomo* ci si deve invece rifare per il meccanismo con cui è congegnata l'opera. E' chiaro però che *La mano dello straniero* resta nettamente inferiore a quelle riduzioni anche se in specie per *Il terzo uomo*, si trattava di opere non più che interessanti ed abbastanza impegnate su di un piano nobilmente commerciale.

Nel caso di *Soldati* il soggetto di Greene (pubblicato in parte sul numero del 22 novembre 1953 de "La Fiera Letteraria") è stato decisamente svilto da una sceneggiatura che, ricorrendo ai più facili luoghi comuni ed ignorando sistematicamente quelle suggestioni d'ambiente e di psicologia che costituiscono una delle maggiori caratteristiche dell'autore, lo ha pertanto reso considerevolmente improbabile, nonostante la chiara ricerca di effetti che dovrebbero conseguire una singolare *suspence*. La storia del maggiore Court, così come ci è stata presentata da Bassani e Elmes, che viene rapito da una banda di avventurieri con scopi evidentemente politici, perché sa ormai "troppe cose", ed il suo susseguente ritrovamento a bordo di una nave la cui nazionalità viene accuratamente tenuta celata forse in ossequio a "superiori ragioni", non ci ha assolutamente convinti. Tutto è affidato al caso o, se vogliamo, ad una congrua

(Sopra) Eleonora Rossi Drago e Pierre Brasseur in *Vestire gli ignudi*: riduzione cinematografica dell'omonima commedia pirandelliana. (Sotto) Jan Sterling e Rhonda Fleming in *Pony Express*.

serie di "incontri" fortuiti che concorrono al dipanarsi dell'intricata matassa. Forse un accenno potremmo dedicarlo alla Venezia che fa da sfondo all'azione. Non la solita e rituale città da "veduta turistica", né i

complicati effetti di inquadrature frutto di barocche ricerche, ma lo sciatto e quasi nebbioso paesaggio di una città semiaddormentata. Ma in fondo anche l'ambientazio-

(Continua in terza di copertina)





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIA ZAMBONI (Perugia). - « Non ho mai saputo — tu scrivi — per quali ragioni De Sica, dopo Stazione Termini abbia abbandonato la regia ». Intanto, abbandonata è una parola troppo impegnativa; di piuttosto "scartata", rammentandoti che oggi De Sica sta dirigendo L'oro di Napoli, il film tratto — con molte libertà rispetto alla linea originale — dal libro di Giuseppe Marotta (a proposito, Don Peppino, ho visto un brano dell'Oro su "Mercurio da France", appena qualche giorno fa). L'intervallo della recitazione, ossia il ritorno all'antico amore, suppongo sia stato per De Sica un modo come un altro per vivere, e per sopravvivere, in attesa della buona occasione da regista. Come tu sai la chance americana di "Miracolo sotto la pioggia" tratto dal racconto di Ben Hecht non funzionò; quindi Vittorio pensò bene di accettare l'invito di Ophüls ("Madame de..."), di Comencini (Pane, amore e fantasia) e di alcuni altri registi tra cui Paoletta per il quale animò, stupendamente, una sequenza di Gran varietà. Lo vedrai in Tempi nostri di Alessandro Blasetti, se già non l'hai veduto. E forse ti sarebbe piaciuto vederlo nella parte del vecchio attore nei Vitelloni, un ruolo, sia detto per la giustizia, che Achille Majeroni porta avanti benissimo. Mi si dice che l'occasione sia sfumata a causa delle alte richieste economiche avanzate da De Sica; sarà. In confidenza, io rivedo volentieri l'attore sullo schermo. Forse non posso approvare quel suo insistere sul "grottesco", di cui sembra compiacersi in Pane, amore e fantasia, ma non posso dimenticare che sin dai primi film con Camerini egli mi aveva convinto (una convinzione da spettatore acerbo, avevo ancora i pantaloni corti); e confesso che neppure in Finisce sempre così, un pauroso pasticcio musicale manipolato dal regista (?) Enrique Susini, egli m'era sembrato insopportabile. La conferma di queste mie favorevoli impressioni sul De Sica attore l'ho avuta la scorsa estate rivedendo il signor Max; non mostrano le rughe né il film né il protagonista, mentre soccombe invece, sotto il peso degli anni, l'inesperienza di Assia Noris. E passiamo all'altra tua domanda: « Mi piacerebbe sapere quali furono le prime pellicole di Luchino Visconti, oltre Ossessione ». E' presto det-

to: ha iniziato la sua attività in Francia come assistente di Jean Renoir in due film, Une Partie de Campagne (mai apparso in Italia) e Les Bas-fonds (arrivato da noi col titolo "Verso la vita"). La sua prima esperienza dunque, se le date sono esatte, risale al 1936. Poi Renoir venne in Italia con l'intenzione di girarvi una Tosca e in compagnia di Visconti passeggiò per Roma alla ricerca degli esterni; vicino a loro stava Giuseppe De Santis. Fu dato il primo giro di manovella, la macchina da presa inquadrò un drappello di uomini a cavallo, di notte, sotto il porticato di Palazzo Farnese, e lo seguì per tutta Roma sino a Castel Sant'Angelo. Una sequenza meravigliosa. Poi il film passò sotto le mani dell'assistente numero uno di Renoir, Carlo Koch, mentre il regista francese, sollecitato dagli eventi che precipitavano, lasciò l'Italia, Tosca, gli amici, e la Roma a lui cara, nel periodo intorno al 10 giugno 1940 (una data che significa qualcosa per tutti). Koch dunque continuò il film, e Luchino Visconti, che aveva collaborato alla sceneggiatura, lo aiutò. Poi venne Ossessione, il nome in testa, l'occasione per dimostrarsi regista eccezionale (e il resto aggiungilo tu). La sua età? Non è un mistero; è nato a Milano il 2 novembre 1906. Al progetto di film del pittore Dalì dedicheremo presto un articolo: la rivista La Parisienne ha pubblicato, in estenso, il soggetto.

U. M. (Roma). - Ho letto con attenzione il tuo saggio e m'è parso non trascurabile nel suo assunto; ossia stabilire un rapporto, o un contrasto, tra Ladri di biciclette e Stazione Termini per avviare un discorso su quella che si può definire "la strada sbagliata" di Vittorio De Sica. L'ho letto e mi ha interessato soprattutto perché trovo in te — cosa abbastanza rara, se devo attenermi all'indice della media cultura cinematografica di coloro che mi mandano gli articoli in visione — una singolare capacità di giudizio. Hai memoria: il che ti giova nel sottile gioco delle citazioni. Hai penetrazione: e sai stabilire i paralleli, sai scorgere le intenzioni. Ma, ahimè, non hai prosa: vedi, amico mio, un pezzo come quello che mi hai mandato, per "stare in piedi" dovrebbe essere tagliuzzato, ridotto in tante striscioline con su scritte le frasi isolate, e suc-

cessivamente ricomposto rispettando le regole, o per lo meno la consuetudine, del saggio critico. Non voglio entrare con te in polemica a proposito di alcune affermazioni: sarebbe un discorso che ci porterebbe troppo lontano e, in verità, poi, io son qui per rispondere, magari per conversare, ma non per discutere. Piuttosto, vorrei che tu pensassi a quanto ho detto sopra: e che cioè ti mettesti di buona voglia a rielaborare il saggio, forse legandolo ad un pretesto d'attualità (con L'oro di Napoli in fabbricazione, di spunti non te ne dovrebbero mancare). Appena confezionato, il prodotto dovrebbe essere inviato a noi, sia pure senza soverchie speranze. Chissà che il tuo desiderio di vedere lo scritto su Cinema non venga appagato. E un consiglio, per finire: periodi come quello che si legge all'inizio del tuo pezzo (mi spiego: comincia con « De Sica è riuscito a creare... » e termina con «...la caratteristica più esteriore e più abile dell'arte ») dovrebbero essere accuratamente evitati. Per la lunghezza, intendo: è di ventun righe dattiloscritte, ci hai fatto caso? Una curiosità: Stazione Termini è stato presentato in America col titolo Indiscretion of an American Wife.

SEBASTIANO BUSINELLO (Tangeri). - L'importo per l'abbonamento è stato passato all'Amministrazione. Le tue proposte non ci hanno lasciati impassibili; le tue rimostranze (blande, blandissime, è vero, ma giuste) sono oggetto di esame al microscopio. Abbiamo dato molte fotografie, anzi molti fotogrammi, dei film di De Santis perché in quel momento pensavamo fosse giusto far conoscere ai lettori i particolarissimi aspetti di un problema cinematografico, soprattutto dal lato formale; erano fotogrammi in funzione di un "discorso", e tu mi puoi insegnare che in materia cinematografica più ampia è la documentazione e meglio ci si intende. So che il tuo rimbrotto mira ad incolparci, non esplicitamente, di aver trascurato Senso di Visconti; ti possiamo rassicurare dicendo che anche a questo film dedicheremo un vasto fotodocumentario? Appena il montaggio sarà risolto, reso definitivo insomma, saremo lieti di presentare alcune sequenze del film. Avrai presto dei nuovi soggetti, canovacci di film in lavorazione. Devo ammettere che la tua curiosità mi commuove e, in confidenza, al di fuori del pretesto del lavoro giornalistico anch'io sono mosso nei riguardi del cinema da una smania simile alla tua. Fai male a dire che « Rossellini ed Antonioni, considerati dalla più autorevole critica francese come i possessori del miglior stile cinematografico in Europa, sono i più tartassati in Italia ». Ti sbagli, almeno per quanto riguarda Rossellini, al quale la critica, quella serena, non vede l'ora di rinnovare gli elogi già espressi al tempo di Paisà e di Germania anno zero (ho deliberatamente lasciato da parte Roma, città aperta perché la critica non gridò al miracolo; e mi ostino a dire che un gran torto i recensori non l'avevano). Il caso Antonioni è diverso: da noi, passato l'iniziale entusiasmo (ma moderato) per Cronaca di un amore, sono arrivate le riserve a La signora senza camelie (riserve acide!) e le bastonate a I vinti. Eppure — e qui t'avverto, è solo il postiglione che parla (questo postiglione che mette

il naso soprattutto dove non lo invitano) — eppure, dicevo, non è lontano il giorno in cui ad Antonioni si renderà il dovuto merito. Lo chiamano "gelido", "glaciale", "distante", solo perché ha misura, solo perché i suoi personaggi arrivano "asciugati", sullo schermo, e tuttavia persisto nel giudicarli personaggi pieni, discutibili ma non disprezzabili. Classificano i film di Michelangelo tra le buone-intenzioni-mal-realizzate: e io continuo a sperare nel momento in cui s'accorgeranno che rinunciando al calore tenorile, da teatro d'opera, Antonioni (sebbene a volte troppo sorvegliato) ha fissato una società nei suoi più "veri" momenti, con l'intervento di una controllatissima fantasia e sempre con l'occhio rivolto ad un risultato che non è soltanto formale (come alcuni vorrebbero farci credere) ma anche e soprattutto umano. Ferma restando, durante questa mia difesa di Antonioni, una precisazione: che vedrei volentieri l'episodio italiano de I vinti avviato verso il più vicino ed efficiente forno da macero.

IL POSTIGLIONE

ERRATA-CORRIGE

N. 129

Nella III pagina di copertina, prima colonna, riga 25, leggere "intervento costrittivo del governo fascista", e non "intervento costruttore".

N. 130

A pag. 161 è stata omessa la firma dell'autore dell'articolo ROBERTO PAOLELLA.

A pag. 181, terza colonna leggere "Operazione Apfelkern" e non "Apfelkepn".

A pag. 180, terza colonna, ultima riga della critica di Tempi nostri, leggere "inteso" anziché "intenso".

N. 131

A pag. 187, didascalia della foto in alto, leggere "David Lean" anziché "David Jean"; "Charles Laughton" anziché "Harles Laughton" e "Hobson's Choice" anziché "Hobson's Hoice".

A pag. 188, didascalia delle foto, leggere "Il forestiero di Ronald Neame", anziché di "J. Bryan".

A pag. 190, terza colonna, riga 66, leggere "uomo di mare", anziché "uomo di cuore".

A pag. 197, prima colonna, ultima riga del primo capoverso, leggere "vedemmo" anziché "vedremo".

A pag. 198, terza colonna, riga 26, leggere "Bosustov", anziché "Rosustov".

ne si perde nell'inutilità di una storia che non ha che pochissimi punti d'appoggio. Una siffatta improbabilità nuoce pur anche nell'interpretazione che risulta alquanto distaccata, per cui, se si esclude la prestazione "scolastica" ma pur sempre vivace del piccolo Richard O'Sullivan, (il suo è, in definitiva, l'unico personaggio degno di tal nome), il film di Soldati si arena definitivamente in una noiosa sciattezza.

A proposito del piccolo O'Sullivan vorremmo rilevare un malvezzo che sta da un po' di tempo prendendo largo respiro nel nostro doppiaggio. Anche a questo ragazzino infatti è stata assegnata una dizione "romanesca" che non può non irritare. La medesima situazione si è verificata, tanto per citare i casi più recenti, per l'Andrusco di *Il piccolo fuggitivo* (*The Little Fugitive*, 1953) e per il ragazzino che raccoglie bottiglie vuote ne *La spiaggia*, di modo che non è lecito parlare di casi isolati, ma piuttosto di un sistema che ci auguriamo sia al più presto eliminato.

Pure a Venezia, almeno nella parte iniziale, è ambientata l'ultima fatica di Mario Costa, *Pietà per chi cade*. Tratto da un soggetto di Anton Giulio Majano e Domenico Meccoli ("La barriera"), il film di Costa ripete per l'ennesima volta i casi di un reduce che ritrova la moglie legata ad un altro uomo. Attorno a questo "triangolo" di antica data, tutto il ciarpame di un repertorio melodrammatico e patetico degno del più vieto romanzo d'appendice. E' evidente che gli interessi della produzione miravano sopra tutto ad un bis del fortunato esperimento (sul piano della cassetta) di *Perdonami*, diretto dallo stesso Costa. Ma il già basso livello è stato in questo caso superato ed è pertanto facile osservare come gli spettatori, almeno nelle prime visioni, sorridano e bisbigolino proprio in quei punti che dovrebbero essere di maggior tensione. Un sintomo questo invero ben grave. Ma in fondo non è che la logica conseguenza di un indirizzo produttivo che, alla lunga, doveva necessariamente cadere in quegli stessi tranelli che gli erano troppe volte serviti per ottenere un facile e pingue guadagno. Alla banalità della trama va poi aggiunta la sciatta ed anonima interpretazione (Nazzari, Lualdi, Baarova, Gray, Serato, nei ruoli principali). Motivi questi sufficienti a denunciare il grigiore e la estrema trascuratezza con cui il film è stato realizzato.

Le notti del Decamerone (*Nights of Decamerone*, 1953) di Hugo Fregonese è uno degli esempi più tipici dell'ineffabilità hollywoodiana. Traducendo in immagini la nona e la decima novella della seconda giornata (rispettivamente quelle di Barnabò da Genova e di Riccardo e Bartolomea) e la nona della terza giornata (Giulietta da Nerbona), i produttori ne hanno data, ovviamente, una "interpretazione" del tutto personale. Un misto di "mille e una notte" e di "avventure cavalleresche" che con la novellistica toscana del trecento non ha che una parentela lontanissima e superficialissima. Il malizioso ser Boccaccio è stato pertanto ridotto al grado di uno dei tanti e comuni novellieri di "Esquire", mentre i suoi personaggi, acquistata una nuova fisionomia tutta leccata e bamboleggiante, cercano, inutilmente, di destreggiarsi in una ambientazione buffamente ricostruita che

avrebbe, al contrario, grosse ambizioni artistiche. Anche Joan Fontaine e Louis Jourdan, che danno vita ai personaggi di Fiammetta e di Boccaccio e poi dei vari protagonisti delle novelle rievocate, sono completamente fuori posto. Lei, sempre ricca di grazia, ma notevolmente sfiorita e lui, ad onta del "bel fisico", legnoso ed inutilmente smargiasso.

Pony Express o Sterminio indiano (*Pony Express*, 1953) di Jerry Hopper, nonostante la presenza di personaggi ormai divenuti leggendari quali Buffalo Bill e Wild Bill Hickook e la sicura prestazione di attori misurati quali Charlton Heston e Forrest Tucker, non è che un comune prodotto western. Il film, che è ricavato da un romanzo di Frank Gruber, vuole essere la epica celebrazione di un fatto accaduto verso la seconda metà del secolo scorso e che fu di importanza storica per gli Stati Uniti: l'istituzione di un servizio postale "rapido" tra la California e gli altri Stati dell'Unione. Sino allora questo delicato compito veniva assolto dalle diligenze che impiegavano una quindicina di giorni a coprire l'intero percorso, mentre con l'istituzione del "pony express" (cioè di una staffetta formata da abili cavalieri) il servizio poteva essere sbrigato in "appena" dieci giorni. L'innovazione portava quindi ad una vera e propria "rivoluzione" nel campo delle comunicazioni e la sua importanza, ovviamente, andava oltre le apparenze. Con il "pony express" si ponevano infatti le basi per un legame sempre più efficiente tra la California e l'Unione a tutto detrimento dei molti "separatisti" che avevano avuto, fino allora, buon gioco sfruttando appunto le precarie condizioni di collegamento. Il film di Hopper si è però disperso in un racconto di comune fattura che sfrutta l'avvenimento a solo ed esclusivo vantaggio di una narrazione ricca di drammaticissime vicende dalle quali non viene naturalmente estromesso il convenzionale romanzetto d'amore tra Buffalo Bill ed una *cow-girl* (Jan Sterling). Il fatto sociale, se tale può dirsi, è visto molto alla lontana e non rimane quindi da annotare che taluni ariosi esterni in parte valorizzati anche da un buon technicolor.

Dal solito western alla altrettanto solita India "cinematografica" il passo è molto breve: si tratta infatti di appuntamenti ormai fissi per certe produzioni hollywoodiane. *La carica dei Kyber* (*King of the Kyber Rifles*, 1953) diretto in cinemascopo da Henry King, non è che la monotona ripetizione di fatti e situazioni già largamente sfruttati dalla narrativa cinematografica. Ma se in alcuni dei casi precedenti, a tutto vantaggio degli effetti spettacolari, metteva conto di rilevare la sostenuta vena emotiva e la efficace interpretazione [si potrebbe ricordare *I lancieri del Bengala* (*Life of a Bengala Lancer*, 1934) di Henry Hathaway] in questo film di King non è rintracciabile che la stanca mano della regia ed il tono soporifero del racconto. I casi del capitano Alan King — il soggetto è di Harry Kleiner che lo ha desunto da un romanzo di Talbot Mundy — ripetono quelli del retto ufficiale inglese in colonia che, nonostante ogni difficoltà, riesce infine a far trionfare la bandiera di Sua Maestà britannica ed a convolare a giuste nozze con la figlia del generale comandante il distaccamento. Materia quin-

di stantia anche se, ne *La carica dei Kyber*, può rammentarsi l'introduzione di una variante: quella riguardante il protagonista che, essendo un sangue misto, è tenuto in disparte dagli stessi suoi commilitoni. Questo elemento, che sul piano psicologico avrebbe dovuto dare nobiltà all'opera, in effetti non consegue simili risultati in quanto esso è stato sfruttato solamente in superficie e sopra tutto è servito per contrastare maggiormente la relazione sentimentale tra l'ufficiale e la ragazza inglese.

La presenza del cinemascopo, se si escludono alcuni esterni singolarmente ariosi, ma che per altro rientrano nella più elementare utilizzazione del procedimento, non è assolutamente degna di rilievo. Anche la stereofonia, che si manifesta solo in pochi istanti e comunque con risultati imprecisi per la estrema confusione con cui "provengono" i suoni, non consegue alcun effetto di suggestione.

Tirando dunque le somme su questi primi quattro esempi di produzione in cinemascopo se ne può agevolmente dedurre che solamente in un caso, quello per altro modesto di *Tempeste sotto i mari* (*Beneath the 12-Mile Reef*), di Robert D. Webbe presentato anche al recente Festival di Cannes, il nuovo sistema del prof. Chretien ha conseguito risultati di un certo rilievo. Per i restanti si tratta, anche a causa dei soggetti scadenti o inadatti, di superficiali esperimenti attuati dalla produzione interessata al cinemascopo solo con lo specifico intendimento di conquistarsi una solida egemonia commerciale.

Le figlie dello scapolo (*The Bachelor's Daughters*, 1946) di Andrew L. Stone potrebbe definirsi un "remake" di *Come sposare un milionario* (*How to marry a millionaire*, 1953) di Jean Negulesco se la sua lontana data di nascita non ci spingesse a pensare proprio il contrario. Non sappiamo infatti con sicurezza se tra i due film vi sia una fonte in comune, ma ciò non ostante, e pur tenendo conto delle dovute varianti con cui viene sviluppata l'azione, non vediamo come potrebbe essere altrimenti data la singolare identità della trovata che serve di spunto ai due film. Anche in quello di Stone infatti assistiamo alle vicende, garbate e talora spiritose, di quattro commesse di un grande magazzino le quali — come le loro compagne del film di Negulesco — pensano di consorziarsi per conquistare una sicura posizione matrimoniale: ossia trovare quattro milionari e farne i rispettivi mariti. Le ragazze (Claire Trevor, Ann Dvorak, Jane Wyatt e Gail Russell) affittano quindi una ricca casa arredandone, con mobili presi in affitto da una agenzia teatrale, solamente il salone di ricevimento. Le commesse per dare maggiore autenticità alla loro "illusoria" posizione, si procurano anche una madre (Billie Burke) ed un padre (Adolph Menjou) fittizi. Questa la situazione che, in sé e con le conseguenze che ne derivano, diversifica i due film citati. Naturalmente sarà proprio quel padre d'occasione, sulle prime burbero e scontroso, ma in definitiva dal cuore d'oro, a risolvere favorevolmente i casi delle sue "figlie". Il film è piuttosto modesto, ma il complesso degli attori, per primo quell'impareggiabile "gentiluomo" di Menjou, riesce a riscattarne le pause e la moderata fantasia.

Charles Laughton in Hobson's Choice di David Lean.

