

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

141 LIRE
200

TERZA SERIE 10-25 SETTEMBRE 1954



olivetti

*Le lettere d'ogni giorno
le scritture domestiche
le copie di documenti
saranno ordine e chiarezza
su questa portatile
discreta leggera agevole
alla mano meno esperta.
Su questa portatile
che vi accompagna ovunque
in casa come in viaggio
scriverete le parole
che vi uniscono
al mondo degli amici
e a quello del vostro lavoro.*

Lettera 22

Peso: Kg. 3,7 - Garanzia: un anno

Prezzo per contanti:

modello L lire **38.800**

modello LL lire **41.000**

Per l'acquisto
anche a pagamento rateale
rivolgersi con fiducia
a uno dei numerosi negozi
che espongono la Lettera 22



Tra i registi francesi, Claude Autant-Lara si è specializzato nelle riduzioni di opere letterarie: il suo ultimo film è ispirato a *Le rouge et le noir* di Stendhal ed avrà per titolo italiano *L'uomo e il diavolo*. Protagonisti Danielle Darrieux e Gérard Philipe, uniti nella foto della nostra copertina.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO

Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII

Terza serie

FASCICOLO 141

Anno VII - 1954

10-25 Settembre

Questo numero contiene:

Cinema gira 506

GIULIO CESARE CASTELLO
Venezia ha bisogno del bisturi - I film della XV Mostra 509

MORANDO MORANDINI
Ivanov e Milestone non troppo loquaci 533

JACQUES FLAUD
Contro i protezionismi 534

GIOVANNI CALENDOLI
Un Festival con poche attrici 535

LOTTE H. EISNER
Istruttiva ma incompletissima: la retrospettiva tedesca 539

GEORGES SADOUL
Rivelazioni e scoperte al Festival di Karlovy Vary 543

LO DUCA
Prospettive reali del cinema 1954 547

GIULIANO VASSALLI
La parola ai giuristi 550

CHARLES FORD
Von Harbou, Loos, May: tre perdite per il cinema tedesco 551

ANNA GAROFALO
Aiutare e non condannare 554

G. BURATTI, L. ARANCIO
I giovani e il cinema 554

*
Parlano i direttori: Davide Lajolo, Nino Badano (risposte a un'inchiesta) 555

*
Chi è? dei critici italiani 555

Lettere 556

M. M.
Compromessi sul neorealismo negli incontri di Varese 557

SERGIO DE SANTIS
Biblioteca 558

SCAPINO
La colonna infame 559

GIANCARLO TESI
Il VII Congresso della F.I.C.C.: invito al dialogo 562

QUINDICI GIORNI

VICE
I film 564

CLAUDIO BERTIERI
Fuori programma 566

GIORGIO TRENTIN
Formato ridotto 567

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 568

m. m.
Taccuino segreto del Lido terza di copertina

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 813, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapiere, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. Gli abbonamenti si ricevono presso l'Amministrazione della Casa Editrice «CINEMA» o mediante versamento sul C/C/P N°: 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio



ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Scuola elementare (da un soggetto di Lattuada, che ha sceneggiato il film con la collaborazione di Proserpio e Margadonna; Titanus), regista Alberto Lattuada, operatore Leonida Barboni, interpreti Riccardo Billi e Mario Riva (rispettivamente nei ruoli di un maestro e di un bidello), Lyse Bourdin e un gruppo di ragazzi prescelti in seguito a un concorso: Armando Renzani, Roberto Marzano, Giancarlo Salvatori, Gianluigi Bianchi, Nello Piccheri, Pierluigi e Gianfranco Bettiol, Giorgio Badia, Ugo Catenazzo, Luciano Pazzaglia; La vecchia signora (riedizione in Ferraniacolor del film di Amleto Palermi del 1931; soggetto di Giuseppe Barattolo, sceneggiatura di Emma Gramatica, Michele Galdieri, Piero Ballerini e Barattolo; prod. Barattolo Film), regista e protagonista Emma Gramatica, operatore Mario Albertelli, altri interpreti Peppino De Filippo, Camillo Pilotto, Amedeo Trilli, Umberto Sacripante, Leonardo Severini, Pacot, Maresa Gallo, Eloisa Cianni, Mariemma Barbi, Marisa Vernati, Maurizio Arena, Nais Lago, Lea Migliorini, Nino Marchesini; La vedova nera (dal romanzo "La vedova" di Susan York; prod. Giorgio Venturini), regista Lewis Milestone, operatore Arturo Gallea, interpreti Anna Maria Ferrero, Massimo Serato, Patricia Roc, Leonardo Botta; La cortigiana di Babilonia (in Ferraniacolor; Pantheon Film); regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Gabor Pogany, interpreti Rhonda Fleming, Lea Padovani, Pedro Armendariz, Fausto Tozzi; L'ombra (dalla commedia di Niccodemi; Edo Film), regista Giorgio Bianchi, operatore Tonini Delli Colli, interpreti Marta Toren, Pierre Cressoy, Gianna Maria Canale, Paolo Stoppa, Filippo Scelzo, Emma Baron; Napoli, terra d'amore (da un soggetto di Fernando Barbieri e Giovanni Addessi, sceneggiatura di Brancacci, Puccini, Capuano e Mastrocinque; Trionfalcine), regista Camillo Mastrocinque, operatore Alvaro Mancori, interpreti Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Lucien Gallas, Bruna Corrà, Beniamino Maggio; Il

chise Brizzi, interpreti Miriam Bru, Franco Interlenghi, Roger Pigaut, Marisa Merlini, Paolo Poli, Jacques Castelot, Louis Seigner, Aldo Silvani; Lacrime d'amore (da un soggetto di Michele Galdieri; prod. Fortunato Misiano per la Romana Film), regista Pino Mercanti, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Achille Togliani, Bianca Fusari, Katelyna Ranieri, Rita Rosa, Enrico Glori, con la partecipazione di Umberto Spadaro.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Helen of Troy ("Elena di Troja"; Warnercolor-Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; Divisione Folgore (Esdra Comp. Ctn.) di Duilio Coletti; Land of the Pharaohs ("La terra dei Faraoni"; Warnercolor-Cinemascope; Continental-Warner Bros.) di Howard Hawks; Questi fantasmi (Titanus-San Ferdinando Film) di Eduardo De Filippo; Le ragazze di San Frediano (Lux Film) di Valerio Zurlini; Pane, amore e gelosia (Titanus) di Luigi Comencini; La donna del fiume (Eastmancolor; Excelsa Film-Carlo Ponti) di Mario Soldati; La peccatrice (Ferraniacolor; Venturini) di Gianni Vernuccio; Siluri umani (De Laurentiis) di Antonio Leonviola; Rigoletto (Ferraniacolor; prod. Granata) di Flavio Calzavara; Le avventure di Giacomo Casanova (Eastmancolor; Orso-Iris Film) di Steno; Proibito (Technicolor; Documento Film-U.G.C.-Cormoran Film) di Mario Monicelli; Uomini ombra (Filmcostellazione) di Francesco De Robertis; Summertime ("Tempo d'estate";

nicolor; Documento Film-Franco-London Film) di Carmine Gallone "L'uomo e il diavolo"... è il titolo che ha assunto — nella versione italiana — il film di Claude Autant-Lara Le rouge et le noir, tratto dal romanzo di Stendhal e prodotto in compartecipazione italo-francese, dalla Documento Film e dalla Franco London Film. Il film, le cui riprese sono state effettuate interamente in Francia e che verrà distribuito in Italia dalla CEI-Incom, è interpretato da Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Antonella Lualdi, Anna Maria Sandri, Mirko Ellis, Balpetré, Jean Martignelli, André Brunot e Jean Mercure. Realizzato in Eastmancolor per proiezione anche su schermo panoramico, il film è stato sceneggiato da Jean Aurenche e Pierre Bost.

Léo Joannon...

...seguirà personalmente il doppiaggio in lingua italiana del suo film Le défroqué ("Lo spretato") col quale egli — secondo quanto ha testualmente dichiarato — ha inteso soprattutto "affermare la serenità e la gioia della vita cristiana". Gli interpreti principali sono Pierre Fresnay, Pierre Trabaud e lo stesso regista.

Dei 14.880 locali...

...di pubblico spettacolo esistenti in Italia nel corso della stagione 1952-53, il 68,7 per cento è rappresentato da cinematografi, il 10,8 per cento da teatri, il 19,3 per cento da locali in cui si svolgono spettacoli prevalentemente cinematografici e l'1,2 per cento da locali adibiti in prevalenza a spettacoli teatrali. La

CINEMA GIÀ

Cardinale Lambertini (dalla popolare commedia di Alfredo Testoni, già portata sullo schermo nel 1934 da Parsifal Bassi, con Ermete Zacconi; Italica-Vox Film), regista Giorgio Pastina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Gino Cervi, Nadia Gray, Virna Lisi, Arnoldo Foà, Sergio Tofano, Tino Buazzelli, Carlo Romano, Paolo Carlini; Gli amori di Manon Lescaut (un'ennesima riduzione, stavolta in Eastmancolor, del celebre romanzo dell'Abate Prevost; coproduzione italo-francese: Rizzoli Film-Royal Film-Francinez), regista Mario Costa, operatore An-

Eastmancolor; prod. Ilya Lopert; dalla commedia di Laurents The Time of the Cuckoo) di David Lean.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: I Moschettieri della Regina (ex D'Artagnan e i tre Moschettieri; Eastmancolor; Thetis Film) di Mauro Bolognini; Camilla (Vides) di Luciano Emmer; Sinfonia d'amore (Technicolor; Cines-Rovere) di Glauco Pellegrini; Napoli è sempre Napoli (Momi-Caiano) di Armando Fizzarotti; Il barcaiolo di Amalfi (Siro Film) di Mino Roli; Ripudiata (Jonia Film) di Giorgio W. Chili; Casta diva (Tech-

data di prima apertura del 57 per cento di tali locali è posteriore al 1946, mentre il 34,9 per cento di essi risalgono ad epoca anteriore al 1938 o sconosciuta, e l'8,1 per cento fra il '38 e il '45. Dalle cifre, che si basano su un censimento effettuato dalla Società Italiana Autori ed Editori, risulta inoltre che il numero delle sale dell'Italia settentrionale è quattro volte superiore a quello dell'Italia meridionale, e otto volte a quello delle isole.

I Presidenti...

...dell'AGIS e dell'ANICA, dr. Edmondo Incisa e avv. Eitel Monaco, sono stati ricevuti dall'on. Vanoni, Ministro del Bilancio, e dall'on. Ermini, Sottosegretario allo Spettacolo, i quali hanno annunciato la costituzione dell'Unione Nazionale fra le Associazioni dello Spettacolo ("U.N.A.S."): essa rappresenta e inquadra tutte le organizzazioni industriali dello spettacolo in Italia, organizzate in undici associazioni di categoria, comprendenti 16.000 aziende ed oltre 120 mila lavoratori, che assicurano un movimento di più di 150 miliardi di incassi. La nuova Unione sindacale fra AGIS ed ANICA si propone di potenziare le attività dello spettacolo e in particolare nel settore cinematografico, sul piano economico come su quello sociale e culturale.

Silvana Pampanini...

...appena rientrata in Italia al termine della lavorazione del film La principessa delle Canarie di Paolo Moffa, realizzato nelle Isole Baleari, è subito ripartita per Parigi, per prendere parte al nuovo film a colori di Abel Gance, La Tour de Nesle, dal romanzo di Dumas, accanto a Pierre Brasseur.

Due produttori americani...

...sono giunti recentemente a Roma. Il primo, Herman King, ha infatti intenzione di realizzare in Ita-



lia per la "King Brothers" un film su Annibale in Eastmancolor, il cui soggetto e la cui sceneggiatura sono opera di Philip Jordans, mentre per il ruolo del protagonista si fanno già i nomi di Gary Cooper e di Burt Lancaster; l'altro, Maurice Bergman, per incarico della Universal-International, è venuto in Italia in cerca di un'attrice cui affidare il ruolo di Maria Maddalena nel film i Galilei in Technicolor e in Cinemascope, attualmente in fase di preparazione ad Hollywood: fra le attrici prese in esame finora sono May Britt, Elena Kleus, Luisa Boni, Lyla Rocco e Maria Piazzai.

Pietro Germi...

...sarà probabilmente il regista di un nuovo film ambientato in Sicilia: Condotta di paese, di cui sarà forse protagonista Montgomery Clift, accanto a Saro Urzi. L'attore italiano, intervistato a Venezia durante la Mostra del cinema, ha anche annunciato che nella prossima stagione teatrale metterà in scena una rivista, cui prenderà parte come attore e come regista Vittorio De Sica e in qualità di "soubrette" Gina Lollobrigida.

In questi giorni...

...dovrebbe aver inizio il nuovo film di Alessandro Blasetti, dal titolo Peccato che sia una canaglia, tratto dal racconto di Moravia "Il fanatico", e sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza ed Enrico Flajano. Il film, prodotto dalla Documento, narra la storia di un giovane conducente di tassi, vittima di una bellissima ladra che egli finirà per sposare. I protagonisti saranno Marcello Mastroianni e Sophia Loren, con la partecipazione di Vittorio De Sica.

Negli ultimi mesi...

...numerosi titoli — corrispondenti ad altrettanti progetti di nuovi film di più o meno prossima realizzazione — sono stati depositati presso il competente Ufficio dell'AN.I.C.A. Eccone un elenco aggiornato, piuttosto eloquente per ciò che si riferisce alle preferenze ed ai propositi dei produttori: La più bella storia, il figlio scambiato, Arditi del mare, Femmina del mare, Il fabbro del convento, Vent'anni dopo, La Regina Margot, Ben Hur, La suora bianca, La carica dei Seicento, Il segno della Croce e Giuditta e Oloferne (Dino De Laurentiis); Tre giorni d'amore, Maria Antonietta e Paolina Bonaparte (Rizzoli Film); Orlando furioso, L'uomo che ride e La Monaca di Monza (Carlo Ponti); Ettore Fieramosca, La Gerusalemme liberata, I Crociati e Follie per la rivista (Mario Costa); La cavalcata delle Walkirie e La più bella donna del mondo (G.E.S.I.); Due occhi per la maestra, Gina l'italiana (o Luigino l'italiano), Rubare un tram non costituisce reato (o Egli rubò un tram) e L'angelo della carta bollata (Paolo Frasca); Vita, amori ed opere di Trilussa, Roma di Trilussa, Trilussa a Roma, Trilussa, il poeta e l'uomo (Fono Roma); Van Gogh e Vita di Van Gogh (G. Amato); Un giorno al Commissariato e Un giorno in Commissariato (Alberta Morandini); Proibito e La carne e il diavolo (Documento Film); Carmela pazza per amore e La Baronessa di Carini (Sperimento Film); Madame Bovary e Il terremoto di Messina (Athena Cinematografica); Le vacanze del Sor Clemente e La prima lezione (Titanus S.p.a.); Salamò (Roma Film) e La favorita dello Sceicco (Carlo Infascelli); Folies Bergère e La figlia dello Sceicco (Cine Italia); L'ultima scugnizza e Canto... amore e frenesia (Sud Film); Noi siamo le colonne (Giulio Moreno); I fidanzati (Antonio Racioppi-Sergio Giordani); L'amour, toujours l'amour (Iris Film); Il vetturale del Moncenisio (P.A.M.); I paladini di Francia (Venturini); Teatro alla Scala (Gustavo Mito - Arpad De Riso - Mario Pisu); La vita



Mondanità veneziana: (Nella pagina precedente: sopra) Lea Padovani e Gina Lollobrigida; (in basso) le tre attrici giapponesi, scritturate da Gallone per il film italo-giapponese Madama Butterfly, insieme con Lesaffre, interprete de L'air de Paris. (In questa pagina: sopra) A sinistra, Kerima; a destra, Lucia Bosé; (in basso) il regista Gyilenberg spiega il suo Som i drömmar.

del Colonnello Lawrence (Dulio Coletti); La disfida di Barletta (Jolly Film); Carcere (Giovanni Addessi); Io sono la Primula Rossa (Royal Film); Boris Godunov (Selecta Film); Il medico delle pazze (Orso Film); Bleu Prussia (Attialia Mulargia); Il clandestino (D'Andrea Goffredo); Nanà (Lux Film); Compagnia Schwarz (Boero Agrimonti); Un romano a New York o Un italiano in America (Alberto Sordi e Stefano Vanzina); e — per finire in allegria — Funiculi funiculà (Luigi Patti) e Pane, burro e marmellata (I.C.S.).

FRANCIA

"Angoscioso"...

...è stato testualmente definito dallo stesso Henry-Georges Clouzot il film Les veuves ("Le vedove") che egli sta dirigendo in questi giorni a Etang La Ville, nei pressi di Marly, a circa trenta chilometri da Parigi, in un castello trasformato in collegio per l'occasione. La sceneggiatura del film, tratto da un romanzo di Pierre Boileaux e Thomas Narcejac, è opera dello stesso regista e di Jérôme Geronimi, ma vi hanno collaborato — per alcuni mesi, durante una laboriosa preparazione — anche René Masson e Frédéric Grandel. Gli interpreti principali sono Simone Signoret, Vera Clouzot, Charles Vanel, Paul Meurisse, Larquey, Souplex e Brochard.

"Pantomimes"...

...è il titolo del nuovo film di Paul Paviot, in Italia quasi sconosciuto, autore fra l'altro di alcune curiose parodie cinematografiche: Terreur en Oklahoma, Chicago Digest e Torticola contre Frankensberg (rivolte essenzialmente ai "generi" di maggior successo del cinema hollywoodiano). Si tratta di un film in Eastmancolor (le cui riprese vengono effettuate dall'operatore Ghislain Cloquet), imperniato sul personaggio di un mimo, "Btp", il quale narra in silenzio, con la sola magia dei gesti, le piccole vicende quotidiane degli uomini. L'interprete dell'inusitato esperimento, privo di commen-

to parlato e accompagnato solo dalla musica di Edgar Bischoff, è Marcel Marceau, il quale — subito dopo questo film — ne interpreterà un altro dello stesso genere. Le Pierrot de Montmartre, ispirato ai disegni di Willette.

Renée Carl...

...una delle più popolari attrici del cinema muto francese, si è spenta recentemente a Parigi. Dopo essere apparsa giovanissima sulle scene dell'antica "Bodinière" in varie pantomime, e del vecchio "Théâtre des Arts", aveva debuttato nel cinema presso Gaumont, nei filmetti comici di Roméo Bozetti, prendendo poi parte — come principale "stella" della casa — a numerosi film di tutti i registi che vi lavoravano, principalmente a quelli di

Louis Feuillade, nella cui serie intitolata a Fantomas ella sosteneva regolarmente il ruolo di "Lady Beltham" che la rese celebre. Durante la grande guerra fu anche produttrice del "Im Quand même", e nel dopoguerra interpretò e diresse Un cri dans l'Abîme. Nel corso della sua lunga carriera prese parte a circa trecento pellicole. L'ultima sua apparizione sullo schermo fu nel 1936 in Pepé le Moko di Du-vivier.

GRAN BRETAGNA

Da un romanzo...

...di Nicholas Monsarrat, verrà tratto un film in Technicolor attualmente in preparazione: The Story of Ester Costello, che sarà realizzato negli studios londinesi. Pren-





derd parte al film un eccezionale terzetto di attori: Joan Crawford, Charles Boyer e Jean Simmons, che dal 1950 non aveva più interpretato un film in Inghilterra.

Vari film sovietici...

...tutti a colori, illustranti gli aspetti scientifici, sociali ed economici delle più importanti regioni della Russia, sono stati proiettati a un pubblico di circa novecento persone della delegazione dell'URSS al Congresso Internazionale degli orientalisti, riunitosi recentemente a Londra. La televisione britannica inoltre metterà in onda prossimamente due cortometraggi girati nell'estate

scorsa da Kenneth Wright, capo del dipartimento programmi musicali della BBC, recatosi in Russia su invito del Ministero della Cultura Sovietica: un documentario comprendente varie riprese effettuate a Mosca, Tiflis, Leningrado e sulla costa del Mar Nero, e un altro, dal titolo Ragazzi dell'URSS.

U. R. S. S.

Trentamila...

...sarebbero i locali cinematografici esistenti nell'Unione Sovietica, il paese che possiede quindi il maggior numero di cinematografi del mondo. Il primato del maggior nu-

mero di spettatori spetta invece agli Stati Uniti d'America, che con 17.000 cinematografi, raccolte 3 miliardi 300 milioni di spettatori, mentre la Unione Sovietica ne avrebbe solo 1 miliardo 100 milioni. Tali cifre risultanti da un quadro statistico di confronti internazionali, (che ha un valore solo indicativo in quanto non si riferisce ad uno stesso anno, ma a vari anni dal 1949 al 1953), vengono fornite dalla Società Italiana Autori ed Editori. Dalla medesima statistica risulta inoltre che in Italia vi sono 10.228 cinematografi (più altre 2.870 sale in cui si svolgono anche spettacoli teatrali) e 768 milioni di spettatori; in Francia 13.202 cinematografi (mancano le cifre sugli spettatori); nella Germania occidentale 5.100 cinema e 660 milioni di spettatori; in Spagna 4.752 cinema e 300 milioni di spettatori; in Gran Bretagna 4.542 cinema e 1 miliardo 284 milioni di spettatori; in Canada 4.312 cinema e 263 milioni di spettatori; in Giappone 3.734 cinema e 800 milioni di spettatori; nell'Unione Indiana 3.000 cinema e 720 milioni di spettatori; in Svezia 2.583 cinema e 50 milioni di spettatori; seguono poi l'Ungheria, il Belgio, l'Australia, il Brasile, la Jugoslavia, l'Austria ed altri paesi che possiedono tutti meno di mille locali cinematografici.

SPAGNA

Luis Garcia-Berlanga...

...sta preparando un nuovo film, con la collaborazione di Muñoz Suay e Cesare Zavattini: i tre stanno infatti percorrendo in automobile la Spagna in cerca di luoghi e personaggi inediti, negli ambienti più popolari e assai raramente apparsi nella produzione corrente. Il viaggio — effettuato già per oltre la metà — prevede un percorso di circa seimila chilometri. Si tratta di un film in sei o sette episodi, tutti ispirati alla vita reale del paese (qualcosa di simile al progettato Italia mia, che doveva essere diretto prima da De Sica e poi da Rossellini), e quindi di un'esperienza che — secondo quanto ha dichiarato lo stesso Berlanga — è del tutto insolita per la cinematografia spagnola. Il titolo non è ancora stato stabilito.

U. S. A.

Eugène Pallette...

...uno dei più simpaticamente noti fra i caratteristi del cinema americano, è morto improvvisamente all'età di 65 anni. Proveniente dal teatro, era apparso sullo schermo fin dal 1916: uno dei suoi primi film fu anzi Intolerance di Griffith (nell'episodio della strage degli Ugonotti). Specializzatosi in ruoli di padre bonario e per lo più danaroso, era divenuto una specie di istituzione nelle varie "edizioni" di famiglie impossibili care alla "Sophisticated Comedy": da My Man Godfrey (1936) a Topper (1937), da One Undred Men and a Girl (1937), a Mr. Smith Goes to Washington (1939), da First Love (1939) a The Lady Eve (1941), per citare solo le più memorabili fra le sue numerosissime caratterizzazioni. Da diverso tempo era assente dallo schermo appunto per ragioni di salute.

Marisa Pavan...

...la sorella della Pierangeli, apparirà accanto alla Magnani — nel ruolo di sua figlia — nel film The Rose Tattoo, dal dramma di Tennessee Williams, che Daniel Mann sta per dirigere. Il protagonista maschile sarà, come è noto, Burt Lancaster. "Entusiasta" dell'attrice italiana si è dichiarato Mr. Nathanson, cui si deve la scelta dei vari interpreti: egli l'ha anzi definita "la donna più dinamica" da lui incontrata. Dal momento che Anna Magnani si trova ad Hollywood fin dalla fine di agosto, si prevede che il primo giro di manovella verrà dato nei prossimi mesi. The Rose Tattoo è prodotto da Hal Wallis per la Paramount, nei cui studios si svolgerà la lavorazione.

A Parigi, Londra e Berlino...

...saranno girati gli esterni del film Backfire, attualmente in preparazione, di cui sarà protagonista Gary Cooper. Accanto a lui saranno tre attrici di diversa nazionalità: l'americana Ava Gardner, la tedesca Marie Shelle e la francese Michèle Morgan.

Il parto di una bufala...

...in una scena di un paio di minuti, ha determinato il divieto di un documentario di Walt Disney, La prateria che sparisce, da parte dell'Ufficio di censura dello Stato di New York, quello cui si dovette a suo tempo il divieto — poi revocato — del film di Rossellini Il miracolo. La scena incriminata — passata senza scandalo sotto gli occhi della M.P.A.A. nonché della "Decency League" — pare contenga infatti, secondo i censori, "elementi osceni e contrari al buon gusto", e sarà probabilmente tagliata.

CONGO BELGA

Nell'Africa Equatoriale...

...e precisamente a Brazzaville (Congo Belga) si è iniziata la lavorazione del film Tam Tam Mamy, diretto da Gian Gaspare Napolitano, che ne ha tratto il soggetto dal suo libro "La Mariposa". Per le riprese delle prime scene di caccia grossa (al bufalo e all'elefante) si sono recati nella località predetta i primi componenti la troupe tecnica, e cioè, oltre al regista, l'organizzatore Baccio Bandini, l'aiuto regista Giovanni Loy, lo scenografo - costumista Cecchi, lo scenotecnico Contardi, l'operatore Edoardo Ziellini, e il sig. Natteau della Franco-London Film produttrice del film in compartecipazione con l'italiana Documento Film. Prenderanno parte alle riprese in Technicolor, insieme agli attori Pedro Armendariz, Charles Vanel, Marcello Mastroianni, Kerima e Michel Auclair, oltre settemila indigeni nelle scene di massa.

(Sopra) L'ex indossatrice Ivy Nicholson interroga la sfinge intorno al proprio avvenire; (sotto), a sinistra, Isa Miranda, come Gigolette, e, a destra, Gloria Swanson, come sorella del Pandit Nehru (insieme con un altro invitato travestito da Jacques Fath), al "Celebrity Party".



Venezia ha bisogno del bisturi

di GIULIO CESARE CASTELLO

Alle consuete curiosità, destinate dall'annuale appuntamento veneziano, una, stavolta, se ne era aggiunta: quella relativa alle peculiarità della nuova gestione, affidata, come si sa, ad Ottavio Croze, già direttore della Mostra in tempi calamitosi, dal 1935 al 1942. Croze non ha smentito la sua fama di persona affabile e garbata, desiderosa di aprire un "colloquio" il più ampio possibile e di smussare le angolosità della situazione. La sua ospitalità è stata improntata ad una discrezione signorile, ha mirato a stabilire un'atmosfera di cordialità democratica e svincolata dalla soggezione alle forme. Né la positività del suo apporto si è limitata ad una simile influenza "atmosferica". Essa è stata avvertibile, ad esempio, in talune particolarità marginali, ma non trascurabili, quali la scelta rigorosa dei documentari da abbinare ai film in concorso. Mentre per il passato tra le opere degne, premiate dalla apposita giuria, altre se ne erano inserite, di assai meno pregevoli, solo perché firmate dai soliti "amici di famiglia", quest'anno il pubblico del Lido ha potuto effettivamente assistere alla proiezione di tutti o quasi i cortometraggi più significativi. Sembreranno sciocchezze, ma in realtà denotano una tendenza apprezzabile al "risanamento" del costume. E già che si sta parlando di documentari aggiungiamo di aver con piacere appreso dalla voce di Croze come egli non abbia alcuna intenzione di far trasferire a Roma la manifestazione, anzi come ne stia studiando un ridimensionamento su basi che ci sembrano assai giudiziose (preselezione dei film più meritevoli, da includere nei programmi della Mostra d'Arte, prolungamento di questa per alcuni giorni, allo scopo di proiettare il "grosso" dei documentari). A Roma — per particolari motivi "tecnici" — è possibile che si trasferisca la Mostra del Film per Ragazzi. Tali motivi non mancano di plausibilità; comunque ci riserviamo di commentarli qualora il provvedimento venga resa ufficialmente noto. I fatti hanno dato pure smentita ad un'altra voce, secondo la quale il nuovo direttore avrebbe avuto intenzione di non dar seguito alle rassegne retrospettive, che costituiscono una parte essenziale della manifestazione veneziana. Quest'anno abbiamo infatti avuto una rassegna tedesca, su cui altri riferisce in questo stesso fascicolo, e che ha fatto seguito alle rassegne italiane e francesi. Purtroppo essa è stata preparata con una certa frettolosità e con un inspiegabile criterio "autarchico", da parte della Cineteca Tedesca, di modo che è risultata monca e poco più che indicativa, pur offrendo spettacoli, se isolatamente considerati, di interesse ragguardevole. Per l'anno prossimo Croze ha già gettato le basi, con il Museum of Modern Art di New York, per una rassegna del cinema statunitense, e non resta che compiacersi dell'iniziativa ed augurarsi che tale rassegna abbia l'ampiezza desiderabile.

Una delle innovazioni più appariscenti introdotte dalla nuova direzione è stata quella della soppressione delle proiezioni pomeridiane per il film in concorso. Ciò allo scopo di porre in partenza tutti i film sulla stessa linea e di evitare i malcontenti da parte di chi, essendo stato assegnato al programma pomeridiano, si sarebbe inevitabilmente lagnato come per un arbitrario declassamento. Il nuovo sistema, se non ha

evitato da una parte il moltiplicarsi delle proiezioni (quelle fuori concorso sono risultate talvolta, come vedremo, di essenziale interesse, ma in altri casi sono apparse quali zeppe da evitarsi), ha portato ad un sensibile appesantimento dei programmi serali, appesantimento che ha finito per nuocere agli stessi concorrenti cui si presumeva invece di giovare. Se in genere il primo film è stato proiettato a sala completa (ma ciò è avvenuto solo perché si è praticato, a torto, un assiduo spreccio degli orari stabiliti), non altrettanto si è verificato per il secondo, che più di una volta è terminato alla presenza delle sole autorità e *vedettes* e di quei pochi fanatici (tra i quali non ci vergogniamo di essere annoverati), i quali, stringendo i denti, sono disposti ad arrivare fino al termine della proiezione di un film, per scadente ch'esso sia, anche quando questo comporti una ininterrotta presenza in sala dalle 21 alle 2 del mattino. Quattro, cinque ore di proiezione sono palesemente troppe, a lungo andare le facoltà discriminative si ottendono, è difficile che un'opera possa sembrare apprezzabile alla quinta ora consecutiva di proiezione. Per rimediare non ci sono che due strade, da seguire contemporaneamente: diminuire il numero dei film (quest'anno si è già fatto un piccolo passo in tale direzione, ammettendo in concorso solo ventisette film; ancora troppi, tuttavia, se si pensa che l'immaturissima Argentina ne ha presentati due; che gli Stati Uniti ne hanno potuto introdurre, e con scarso costrutto, ben cinque, a dispetto dei regolamenti; che nel complesso delle opere ammesse se ne poteva contare ben più di un terzo assolutamente sprovvisto dei requisiti minimi per apparire ad una mostra d'arte; ed infine che il numero delle nazioni presenti era abbastanza esiguo: 13) ed estrarre a sorte l'ordine delle proiezioni, fermo restando magari il diritto d'ogni nazione ad avere una sua serata. Potrebbe così capitare, e non sarebbe spiacevole, che la Mostra, anzi che aperta da un mediocre *thriller* e chiusa da una sconcia *brochure* turistica, ambedue americani, venisse inaugurata, poniamo, da un film svedese e conclusa da uno brasiliano. Sono chimere, forse, dati i tempi, ma la buona volontà, espressa in proposito da Croze, può costituire un incentivo a sperare. Egli ci ha confessato come già quest'anno il programma degli spettacoli fosse stato studiato con criteri più razionali (l'inaugurazione era stata riservata al Giappone) e come il disegno abbia dovuto essere abbandonato in seguito al ritardo con cui sono pervenute le copie di molti film. Ora, anche questo è un inconveniente cui è opportuno porre rimedio. Se no, accadrà come stavolta che, avendo ammesso in gara il ritardatario *Giulietta e Romeo*, si è dovuto fare altrettanto per lo scadente *La Quintala* (lasciando magari fuori dell'uscio il meno energicamente sostenuto *Ra'yu*). Insomma, i problemi di fondo sussistono, né Croze, che assunse la carica piuttosto tardi, si è mai illuso di poterli risolvere fin dal primo anno. Ci auguriamo solo che egli desista dal proposito di ritirarsi, convinti come siamo che, se la burocrazia si deciderà a lasciargli mano completamente libera, i progressi saranno presto avvertibili.

Senza gli impacci della burocrazia e della politica è assai probabile che la Russia e le altre nazioni dell'Europa orientale

sarebbero quest'anno state presenti, a dispetto anche del famoso art. 4 del regolamento, di cui è pur auspicabile la soppressione o la modifica. Siamo convinti che certe gaffes che si commettono a Roma la direzione della Mostra è ben in grado di evitarle. Come è doveroso ed urgente fare, se si vuol arrestare la decadenza di Venezia. E' inutile nascondersi che quest'anno essa, come avevamo avvertito un mese fa, ha offerto un panorama interessante, ma monco, lacunosissimo. Non si può riconfermare un primato mondiale senza raggiungere la più ampia rappresentatività, senza cioè ospitare regolarmente quelle cinque o sei nazioni cinematograficamente importanti, che quest'anno si sono astenute. Il primato non solo cronologico ma morale di Venezia si è affermato con l'ospitalità concessa, in pieno periodo fascista, ai film sovietici, spesso sensibilmente colorati dalla così detta "propaganda". Esso potrà essere riconfermato, quando la direzione della Mostra sarà stata messa in grado di ristabilire al Lido quella sorta di porto franco che vi si instaurò venti e più anni or sono, porto franco che sarebbe in grado di accogliere anche le opere dei paesi diplomaticamente non rappresentati in Italia, quali la Cina o la Germania orientale. L'ospitalità, resa più aperta da un lato, deve essere circoscritta dall'altro. Occorre ripristinare una rigorosa commissione di selezione, dotata di poteri assoluti, ed evitar di accettare presso che a scatola chiusa i prodotti inviati dai singoli governi. Se per avventura una nazione non dispone, per un anno, di opere idonee per una mostra d'arte, ebbene si astenga. Quattro o cinque per lo meno sono le nazioni di cui quest'anno avremmo potuto vantaggiosamente fare a meno. Tutt'al più si potranno riservare le proiezioni del pomeriggio a quelle nazioni che, non disponendo di film tali da venir accolti dalla commissione, desiderano tuttavia essere presenti, a titolo di documentazione e limitatamente ad una sola opera ciascuna. Analogo criterio restrittivo va applicato alle nazioni di più vasto respiro produttivo, propense ad inzeppare le loro rappresentanze con opere di mera portata commerciale: inutile fare esempi, il discorso qui abbozzato verrà chiarito più oltre, in sede di resoconto critico. Varrebbe la pena di tentare la formula di una Mostra unicamente per *inviti*, inviti a singoli film, e non a nazioni, da diramarsi previa consultazione tra la direzione ed esperti di provata competenza ed indipendenza, scelti nei singoli paesi. Una formula del genere consentirebbe anche di controbattere efficacemente la deliberazione ormai ben nota della Federazione Internazionale dei Produttori, tendente a stabilire un'alternanza tra Venezia e Cannes

e motivata dalla constatata decadenza delle due manifestazioni, decadenza dovuta ad un insano superaffollamento. Se tale formula fosse stata applicata quest'anno, al posto di talune opere accolte in concorso ne avremmo vedute altre, presentate invece quasi alla macchia (*Martin Luther* al posto di *Three Coins in the Fountain*, *Ra'yu* al posto di *El rio y la muerte*, e così via), o rimaste nei paesi d'origine. Non ci nascondiamo, s'intende, le difficoltà inerenti all'instaurazione di un siffatto sistema "rivoluzionario", ma riteniamo sia giunto il momento di far uso del bisturi. Senza esitare a spostare le date della manifestazione, qualora si constati che quelle attuali cozzano contro certe esigenze stagionali della produzione (il calendario della Mostra ha dovuto essere modificato all'ultima ora perché le copie di vari film non erano ancora pervenute, e fino all'ultimo si è stati incerti sull'effettiva presenza di questo o quel film; altre opere sono rimaste escluse dalla competizione perché giunte a termini scaduti). Croze ci ha dichiarato che la prospettiva di poter organizzare una mostra indipendente dai vincoli posti dai governi e dalle grandi case di produzione sarebbe tale da allettarlo a rinunciare ai propositi di ritiro. Lo prendiamo in parola. Certi che, in tale eventualità, egli avrebbe l'appoggio compatto di tutto il mondo della cultura cinematografica.

Qualsiasi riforma di struttura sarebbe tuttavia destinata a rimanere inoperante qualora essa non coinvolgesse una riforma del sistema secondo cui viene composta la giuria e vengono assegnati i premi. Quest'anno ci aveva allarmati il ritorno alla formula dei premi a motivazione fissa, che eravamo, anni fa, riusciti a far sopprimere dalla precedente direzione. Era così riapparso, accanto ad altri premi assurdamente vincolanti, il contraddittorio premio per la miglior regia. Per fortuna la giuria ha dato prova di buonsenso, abolendo le motivazioni fisse e considerando tutti i premi, eccettuate le due coppe Volpi per gli attori, come altrettante ricompense a motivazione libera. Norma, è ovvio, che deve essere riconfermata, limitando al massimo il numero complessivo dei premi e proporzionandolo al numero dei film ammessi in competizione (premiare un quarto dei film in gara, come è avvenuto stavolta, significa già dar prova di larghezza; occorre stringere piuttosto che allentare i freni, stabilendo comunque, accanto al Leone d'Oro di San Marco, un numero elastico di premi a disposizione della giuria, fino ad un massimo, che potrà essere di cinque, sette, a seconda dei casi, ivi comprese le coppe Volpi, che nulla vieta di conservare).

Riguardo alla composizione della giuria, quest'anno, come avevamo notato un mese fa, è stato compiuto un primo progresso, con l'istituzione della giuria internazionale formata da esperti. Ma, a parte il fatto che non proprio tutti i presunti esperti lo erano effettivamente, la scelta è avvenuta in definitiva secondo un criterio di dosaggio "politico" non troppo obiettivo. Ciò è risultato evidente non tanto in un primo tempo, quanto all'ultima ora, allorché ai sette nomi inizialmente annunciati in via ufficiosa altri due se ne sono aggiunti, quello di un critico francese di fisionomia "conservatrice" e quello di un critico (o ex-critico?) italiano di aperta provenienza vaticanesca, il quale andò ad aggiungersi al già previsto rappresentante dell'Azione Cattolica. Che, nella situazione attuale, le correnti strettamente confessionali abbiano diritto di farsi rappresentare in giuria non discutiamo (anche se a loro disposizione esiste a parte il premio dell'O.C.I.C.), ma che esse debbano pesare oltre misura non riteniamo giustificato, specie quando si constati come nella composizione della giuria siano state deliberatamente ignorate altre correnti culturali. E' chiaro che qui non si fa questione tanto o soltanto di persone, ma di metodi. Perché la giuria abbia prestigio per imporsi occorre che sia largamente rappresentativa delle più varie correnti e dei più vari paesi (tra questi occorre tuttavia stabilire un turno, una giuria tanto meglio funziona quanto meno numerosa sia); e che di tali correnti e di tali paesi vengano designate le figure meglio qualificate, in base al criterio dell'appartenenza al mondo della "cultura cinematografica". A queste condizioni la composizione della giuria di quest'anno è in





(Nella pagina precedente) Alida Valli e Massimo Girotti in *Senso* di Luchino Visconti (Italia), che la giuria ha scandalosamente ignorato; (sopra) Susan Shentall e Laurence Harvey, protagonisti di *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani (Gran Bretagna-Italia), che ha meritatamente ricevuto il Leone d'Oro di San Marco.

buona misura venuta meno; e tuttavia vogliamo considerare l'accettazione del principio dell'internazionalità come un progresso, un punto di partenza, secondo quanto dicevamo nel nostro scorso editoriale. Se il buonsenso stia per prevalere potremo constatare presto, forse, qualora ci si decida ad accogliere un altro saggio suggerimento e ad annunziare la composizione della giuria per il 1955 all'atto stesso della diramazione degli inviti, cioè tra qualche mese, come si conviene ad una manifestazione che voglia rafforzare il proprio prestigio nell'ambito internazionale.

Tale giuria dovrà esser posta nelle condizioni di poter deliberare con assoluta tranquillità, senza timore di urtare suscettibilità politiche o di orgoglio nazionale e industriale. L'affermazione potrà sembrar superflua nella sua ovvietà; eppure nel palmarès di quest'anno sono apparse, ancora una volta, avvertibili le tracce di siffatte preoccupazioni. Non crediamo di arrischiare ipotesi temerarie sostenendo che il premio per l'interpretazione maschile è andato a Jean Gabin anzi che a Marlon Brando, piú che in grazia di un intimo convincimento da parte dei giurati, in omaggio al desiderio di non lasciare la Francia a mani vuote. Questo sarebbe stato comunque il minore dei mali: il riconoscimento ad un attore fresco, giovane, nuovo come Brando avrebbe forse assunto piú vivace significato che non la ritardata consacrazione di Gabin, ma l'eccellenza di quest'ultimo, specie in *Touchez pas au grisbi*, lo aveva reso piú che meritevole di un premio. Piú fastidiosamente evidente il criterio distributivo è affiorato nel premio a disposizione regalato ad *Executive Suite* per il suo complesso d'interpreti. Efficientissimo, non discutiamo, ma posto al servizio di un film mercantilmente spettacolare, che non valeva davvero la pena di menzionare, e che si è voluto invece premiare per evitare le ire della M.P.A.A., alla quale non poteva evidentemente bastare il premio a *On the Waterfront*, frutto di una produzione semi-indipendente. Accanto a questi meno clamorosi atti di conformismo e a qualche atto di moderato coraggio — la non assegnazione d'un altro dei premi supplementari a disposizione e della Coppa Volpi per la migliore attrice,

per la quale in effetti nessuna candidata con tutti i titoli in regola si era profilata (a noi, tuttavia, non sarebbe dispiaciuto se la scelta fosse caduta su Susan Shentall, "non attrice" di aurorale trasparenza) — la giuria ha poi commesso uno sproposito marchiano, tale da infirmare da solo l'attendibilità di un verdetto, che pur equamente riconosce il primato di *Giulietta e Romeo*, l'elevatissimo livello della produzione giapponese, i solidi numeri di *On the Waterfront*: essa ha cioè conferito uno dei riconoscimenti piú alti a *La strada*, opera insolita e a tratti poetica, ma decisamente sbagliata e che la stessa giuria non ha potuto se non definire "tentativo", ed ha completamente ignorato *Senso*. Tale "dimenticanza", susseguente ad una serie di manovre e di gaffes che hanno avuto per oggetto il film di Visconti, ha assunto un sapore particolarmente sgradevole. Noi siamo del parere che *Senso* debba considerarsi opera strutturalmente imperfetta, siamo del parere che il gran premio sia sacrosantamente andato al film di Castellani, in quanto piú omogeneo, piú equilibrato. Ma ci sembra che il primo film da menzionare dopo il vincitore dovesse essere *Senso*, per il suo miracoloso splendore decorativo e per le molte altre sue virtù, che piú sotto cercheremo di illustrare. Ammettiamo che altri potesse, in buona fede, preferirgli questo o quel film giapponese e magari *On the Waterfront*, sebbene la cosa possa suonar strana. Non ammettiamo che un film, il quale onora come pochi il nostro cinema, sia stato escluso dalla premiazione. Si tratta di un'assenza che fa vergogna a chi l'ha provocata. (Come, per altro verso, fa vergogna ai suoi inscenatori la chiassata, di cui sono stati protagonisti, a suon di fischietti « prefabbricati », gli intellettuali e i critici di estrema sinistra, durante la cerimonia della premiazione). Se la giuria ha prestato orecchio a suggestioni estranee è venuta meno ai propri doveri ed ai propri diritti; se invece ha effettivamente deciso secondo coscienza — ed è piú che possibile, a giudicare dai pareri di questo o quel suo componente con cui abbiamo avuto occasione di scambiare idee — ha preso una solenne cantonata, che purtroppo rimarrà iscritta nella storia di Venezia, accanto a molte altre. In ogni caso, si è squalificata.

I film della XV^a Mostra

Alla vigilia dell'apertura della Mostra avevamo indicato i suoi presumibili punti di forza nella rappresentanza italiana, in quella giapponese e, sul piano industriale, in quella americana. I fatti non ci hanno smentiti, anche se il complesso statunitense è risultato in pratica assai più modesto del prevedibile. Una circostanza bizzarra è piuttosto da rilevare: della rappresentanza italiana ufficiale hanno fatto parte le due opere meno riuscite, *La romana* e *La strada*, mentre, per varie ragioni, non tutte simpatiche, ne sono rimaste escluse le due di gran lunga più significative: *Giulietta e Romeo* e *Senso* (anche il problema della commissione di selezione, dei criteri per la sua composizione, dei mezzi per salvaguardare la sua indipendenza rientra nel discorso generale, concernente la via da seguire per salvare Venezia).

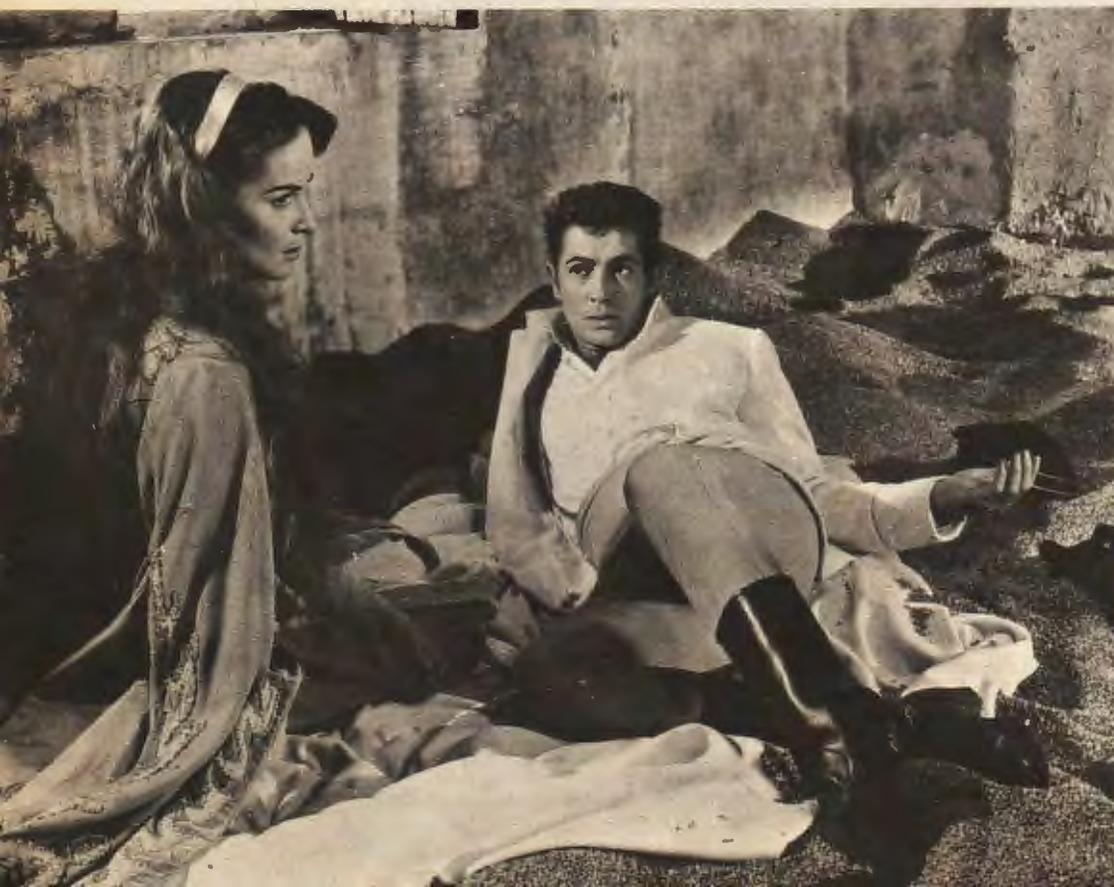
Il caso di GIULIETTA E ROMEO - ROMEO AND JULIET di Renato Castellani è del tutto particolare: si tratta infatti di una coproduzione sulla quale le due nazioni interessate, Gran Bretagna ed Italia, vantano eguali diritti. A noi in questa sede le questioni finanziarie interessano fino ad un certo punto. E fino ad un certo punto interessa che la gran maggioranza degli interpreti sia, per ovvie ragioni, inglese. Italiano vogliamo considerare il film, perché italiano è il suo unico autore (scenarista e regista) e perché italiana è la chiave in cui egli ha interpretato il testo shakespeariano. Come è noto, in origine Castellani aveva addirittura pensato di basarsi non sulla tragedia, ma sulla novellistica italiana da cui prese le mosse, per il tramite del francese Boisteau, quell'Arthur Brooke che fornì a Shakespeare, con i propri versi, la materia prima per l'ispirazione: i suoi autori furono, in origine, i Luigi Da Porto, i Masuccio Salernitano, i Matteo Bandello. In un secondo tempo Castellani giunse alla conclusione che non vi era motivo di ignorare Shakespeare e la struttura "definitiva" che egli aveva dato alla storia dei due amanti di Verona, ma non per questo deve considerarsi inutile la prima fase del lavoro che il regista aveva

compiuto tenendo sott'occhio i testi novellistici. D'altro canto, egli intese accostarsi a Shakespeare con un rispetto non feticcistico, pronto a concedersi tutte quelle libertà che avessero potuto parer opportune, ai fini dell'espressione di un determinato contenuto, caro a Castellani, il quale nelle dichiarazioni preliminari amò insistere sulla perfetta consequenzialità del suo passaggio dagli eroi popolari e neorealistici della sua trilogia postbellica a quelli più illustri della tragedia shakespeariana. Con l'insistere nel presentare *Giulietta e Romeo*, se non come un film, a modo suo, neorealistico, come una sorta di prosecuzione del discorso iniziato con *Sotto il sole di Roma*, *E' primavera...*, *Due soldi di speranza* Castellani dava prova di una certa civetteria polemica. E tuttavia non barava. Ci siamo infatti accorti, dinnanzi al film, di come esso infrangesse sovente le barriere della tradizione scenica, e non soltanto perché i suoi protagonisti non erano troppo lontani dall'età da Shakespeare prevista per i suoi eroi (circostanza comunque non inedita), ma perché la loro vicenda veniva sottratta ai vincoli della convenzione o del decorativismo fine a se stesso, immersa in un'atmosfera più solare, più calda. E' evidente che il richiamo di Castellani ai propri film precedenti vuol avere un significato polemico, ma esso va interpretato con giudizio. Non è che il regista abbia voluto ridurre Shakespeare alla misura di Castellani, soltanto ha posto l'accento, nell'interpretare Shakespeare, su quegli aspetti che meglio combaciavano con la propria sensibilità quale era andata manifestandosi nelle opere precedenti. Con le sue dichiarazioni Castellani aveva forse inteso anche smentire quanti preconizzavano un suo ritorno ai gelidi formalismi di *Un colpo di pistola* da cui era partito. Ed in effetti *Giulietta e Romeo* è film dotato di ben altra carica umana che non quella squisita esercitazione compositiva, realizzata nello spirito de *l'art pour l'art*, ma può essere meglio compreso qualora si faccia riferimento agli esordi di Castellani, il quale ha, con questa sua opera, fuso in armonia

di forme i vari ed apparentemente contraddittori aspetti delle sue esperienze. Il precedente di *Un colpo di pistola* consente di accogliere senza eccessivo stupore la squisita euritmia formale di *Giulietta e Romeo*. Certo, il tempo ha insegnato varie cose a Castellani: ad evitare le gratuite suggestioni barocchistiche di uno Sternberg (*Zazà*), a valersi dei personaggi — anche se consacrati da una tradizione — non come di pedine eleganti e futili, ma come di creature umane, della cui psicologia più segreta andare alla ricerca, magari a costo di abbattere i *tabu* tradizionalistici e di prestare ad essi personaggi qualcosa delle proprie private inclinazioni. In questo senso Romeo e Giulietta sono qui diventati figli di Castellani, come *Ciro o Carmela*, in quanto il regista, pur non discostandosi né dalla traccia, né, sostanzialmente, dalla lettera shakespeariana, ha liberamente ricostruito il loro cammino psicologico. Egli ha immaginato una Giulietta dolce sì, ma infantilmente volitiva, una Giulietta forte, padrona del proprio destino, e un Romeo entusiasta ed avventuroso, prima che sospirato. Da questo ridimensionamento psicologico derivano certe innovazioni apportate da Castellani, su qualcuna delle quali può essere lecito il dissenso o il dubbio: il suo Romeo irruento e irreflessivo uccide, infatti, Paride non in regolare duello, ma con una improvvisa e poco cavalleresca legnata, menata brandendo un candelabro. Lì per lì confesso di aver trovato il particolare *shocking*, poi ho riflettuto che forse esso trovava la propria giustificazione nella luce particolare sotto cui il regista aveva veduto il suo eroe.

Il lavoro compiuto da Castellani sul testo di Shakespeare ha avuto caratteristiche di minutissimo mosaico: nel film si ritrova gran parte di tale testo, ma non nella sua originaria successione, bensì in una successione nuova, derivante non soltanto da tagli e da interpolazioni, ma sopra tutto dalla ridistribuzione dei frammenti in cui Castellani ha composto questa o quella scena. Non mi riferisco tanto a casi come quello dello scontro iniziale fra Capuleti e Montecchi, in cui il regista, sciogliendosi dai vincoli della convenzione teatrale, ha movimentato l'azione, spezzandola e seguendola attraverso un mutare di luoghi, ma a casi come quello della scena relativa alla presunta morte di Giulietta. Sul grido angosciato della nutrice, per il tramite di una rapida inquadratura "corale", con un affannato accorrere di donne dal cortile, Castellani ha staccato collegando la figura giacente di Giulietta con quella di Romeo, che, colto da irrequietezza quasi presaga, si rizza dal suo giaciglio mantovano. Il rimanente della scena di cui sopra, con il "compianto" dei genitori Capuleti, è trasferito poco oltre e si svolge non più nella camera da letto, ma nella cripta. Esempi di questo genere potrebbero moltiplicarsi. Ed è attraverso una elaboratissima fatica di scenarista, intento ad una nuova sorta di gioco di pazienza, che Castellani ha gettato le basi per il suo film. Sceneggiatura "di ferro", quale si conveniva ad un rischioso esperimento del genere. Da cui sono state espunte non soltanto quasi tutte le divagazioni marginali in chiave semifarsesca (vedi il rilievo modesto conferito nel film alle figure dei servi), ma anche personaggi quale lo speciale di Mantova da cui Romeo ottiene il veleno, soppressione, questa, che ha comportato una variazione circa il modo del suicidio del protagonista. Ma la rinuncia più vistosa è stata senza dubbio quella relativa al personaggio di Mercutio, che figura sì nel film, ma appena abbozzato e privato di tutti i suoi attributi più peculiari. In omaggio a un criterio di attendibilità storica, in conformità con la scrupolosa ambientazione italiana e quattrocentesca, Castellani ha rinunciato alle fantasie alate di quel perso-

(Sotto) Ancora la Valli e Granger in *Senso*; (nella pagina seguente) due inquadrature di *Giulietta e Romeo*, da cui traspare l'estremo rigore figurativo del film.



naggio, alla regina Mab e agli altri suoi estri suggeriti dall'eufuismo elisabettiano. Tale decisione, se ha forse giovato al rigore della narrazione, alla sua elegante asciuttezza, non è stata priva di conseguenze depauperatrici, il filone poetico recato da Mercurio nella tragedia essendo ricchissimo e d'altro canto la sua amicizia con Romeo, il suo contrasto psicologico con lui costituendo elementi non trascurabili del quadro. A simili rigori hanno fatto riscontro episodiche concessioni: il lavoro di interpolazione è stato svolto con un gusto e una discrezione, che non dovrebbero troppo urtare neppure un intransigente cultore di Shakespeare, ma ciò non impedisce che Castellani abbia, per esempio, sentito discutibilmente il bisogno di fornire una giustificazione anche visiva del contrattempo per cui il frate inviato da padre Lorenzo a Romeo esule non giunge a destinazione, determinando involontariamente il precipitare della situazione. La scena in cui il frate rimane rinchiuso nella stanza dell'appestato è forse l'unica cosa di mediocre gusto che io abbia rilevata nel film. Si tratta, infatti, forse, del solo caso in cui Castellani ha ceduto a una equivoca tentazione di realismo ad oltranza.

Altra volta — scena del ballo — il regista ha peccato in senso contrario, facendo comparire Romeo privo di maschera. A un'altra celebre scena, poi — quella del balcone — ha forse nuociuto la poco felice posizione di Romeo, sulla scala. In genere, comunque, le interpolazioni hanno avuto carattere più che altro descrittivo, ed è talvolta grazie ad esse che il film ha raggiunto con maggiore autonomia e limpidezza il proprio clima poetico: alludo specialmente alla straordinaria scena del matrimonio, dove il passaggio dal semicerchio dei monaci, intenti al canto di celesti note gregoriane, ai due amanti, la cui comunione in un purissimo bacio avviene attraverso una grata, determina un clima di misteriosa suggestione, di rispondenza immediata tra cielo e terra. Sensazioni che si riproducono, ad esempio, durante lo svolgersi del funerale di Giulietta, nel quale lo splendore del gioco cromatico è temperato dal prevalere di un'assorta ieraticità. Sempre evidente, del resto, è questo mutevole equilibrio tra la squisitezza decorativa e la castigatezza di una narrazione realisticamente orientata. Per trovare un giu-



sto punto di fusione Castellani si è, anzi tutto, creato una sua geografia ideale, che qualcuno ha trovato discutibile e che a me è, invece, sembrata estremamente e funzionalmente *souple*, una geografia che consente di accostare Venezia e Verona, Siena e San Quirico d'Orcia e le mura di Montagnana, in un itinerario che ha una sua coerenza, anzi tutto, narrativa, e poi anche stilistica, se si pensa al lento incrostarsi di stili sul volto delle nostre antiche città. Entro tale geografia si sono inserite con discrezione le parti ricostruite, in maggioranza d'interno, improntate ad una rinascimentale semplicità e luminosità, anche se taluni interni possono ricordare il rigore austero di un Vermeer, rivissuto tuttavia attraverso la sensibilità e il gusto coloristico di un latino. Gusto da alluminatore, che si è estrinsecato in una prodigiosa tavolozza (operatore Krasker), intenta a individuare, scena per scena, la nota dominante, approntata in genere dai costumi (Léonor Fini), pazientemente studiati al fine di creare una particolare coerenza nell'interno d'ogni singola sequenza: vedi la policromia giallo-verde-rossa relativa al mercato, il gioco dei rossi più vivi durante il ballo, l'incorporea spiritualità dell'avorio delle tonache nelle scene conventuali, e via dicendo. Di volta in volta è affiorata così la lezione di un Piero della Francesca o di un Vittore Carpaccio, più ancora che di un Angelico da un la-



to o di un Mantegna dall'altro, poli estremi di un discorso decorativo alieno da ogni impaccio archeologico. Là dove Olivier (*Enrico V*, esempio fulgido tra tutti di film shakespeariano, con cui l'opera di Castellani è in grado di reggere, non troppo da lontano, il confronto) aveva puntato su programmatici valori di spettacolo, inteso anche nel senso di vitalizzante convenzione, che dalla scena partiva e alla scena finiva col ritornare, Castellani ha aspirato a sciogliere lo spettacolo (appena avviato dall'apparizione, ristretta al solo inizio, di John Gielgud-prologo) in immagini di vita, elaborate con un realismo, s'intende, filtrato attraverso la molteplicità dei richiami decorativi. Dove Olivier aveva mirato a una stilizzazione, Castellani ha mirato a una umanizzazione: a tale stregua è dato apprezzare a pieno il contributo della sua inedita Giulietta, Susan Shentall, certi cui gesti di adolescente volontarietà, certi cui sorrisi di una fragrante castità costituiscono una rivelazione incantevole. Di fronte al miracolo di una simile autenticità di vibrazioni mi sembrano destinate a perdere di valore tutte le riserve più o meno grette di certi schizzinosi cultori di una cristallizzata tradizione britannica. Perfino il più sperimentato e pur baldo Laurence Harvey (*Romeo*) ha perduto in questo confronto, dove l'istinto ha prevalso sull'educazione. Senza negare con ciò che il contributo suo, come della pittoresca Flora Robson (nutrice), di Sebastian Cabot (*Capuleto*), di Mervyn Johns (frate Lorenzo), abbia positivamente influito sulla fisionomia dell'opera. Che nella storia del film shakespeariano rappresenta una posizione nuova e, se si vuole, spregiudicata. La posizione di un regista che ha cercato in Shakespeare sopra tutto se stesso e non si è lasciato intimidire da presunti tabù.

Nella storia del film a colori *Giulietta e Romeo* rimarrà come un'opera-chiave, e altrettanto è lecito dire di *SENSO* di Luchino Visconti, il quale ritrae il proprio altissimo prestigio sopra tutto da una superiore consapevolezza decorativa, posta al servizio di una rievocazione ambientale di ampiezza e densità singolari. La Venezia absburgica, di una dorata opulenza (vedi la sequenza d'apertura durante lo spettacolo alla Fenice), e la Venezia minore e popolare (quel risveglio, nell'alba, in cui i due

protagonisti, al termine del loro notturno vagare, s'imbattono negli scaricatori di frutta e verdura); la verde campagna con il suo lene, collinoso incanto e la stessa campagna percorsa dai fremiti accesi della battaglia; e, ancora, l'aristocratica e luminosa serenità della villa patrizia e la ottocentesca densità di taluni altri interni (vedi l'ultimo ritiro di Franz, così fitto di suppellettili puntigliosamente accostate a suscitare un'atmosfera ambientale), tutta questa ricca varietà di luoghi si è composta nel film in una raffinata unità, in cui il rigore formale si traduce in un impegno realistico di storicizzazione. Nella determinazione di un simile clima il *technicolor* ha esercitato una funzione essenziale, dominato con una maestria tale da aver scarsi riscontri (fra i pochi nei rileverò certa pesantezza nel trattamento delle carnagioni, durante la sequenza iniziale). Grazie sopra tutto ad Aldo (sequenze della battaglia, squillanti nella loro ispirazione a un *Fattori*; sequenze della villa, in cui ricorre deliberatamente — il bacio — il ricordo di un *Hayez*), ma anche al suo ben degno continuatore *Krasker* (vedi sopra tutto la sequenza della Fenice, con la felice contrapposizione dello scintillio della sala gremita a quel palcoscenico, dominato da tonalità programmaticamente melodrammatiche, le quali annunciano la chiave del racconto). Un vasto patrimonio di immagini (dagherrotipi, dipinti della scuola italiana, romantica e postromantica — il realismo, appunto, di *Fattori* —, della scuola tedesca) è stato messo a contributo per la ricostruzione di una società, di un ambiente; tali da poter legittimamente accogliere e giustificare i protagonisti e le loro psicologie. A un siffatto impegno decorativo, in senso tutto intimo, si sono adeguati i costumisti *Escoffier* e *Tosi*, allorché hanno conferito alla linea e ai toni cromatici dei costumi da loro ideati una stretta complementarietà rispetto agli ambienti (si veda come la serie di quelli indossati dalla Valli tenda non a fare stacco rispetto alla cornice, ma a diventare parte integrante di essa).

Entro tale cornice romantica Visconti ha inserito la propria esigenza di realismo. Un realismo, come sempre, polemico, il quale per questa volta ha voluto valersi di una impostazione narrativa "melodrammatica". L'apertura del film, sulla rappresen-

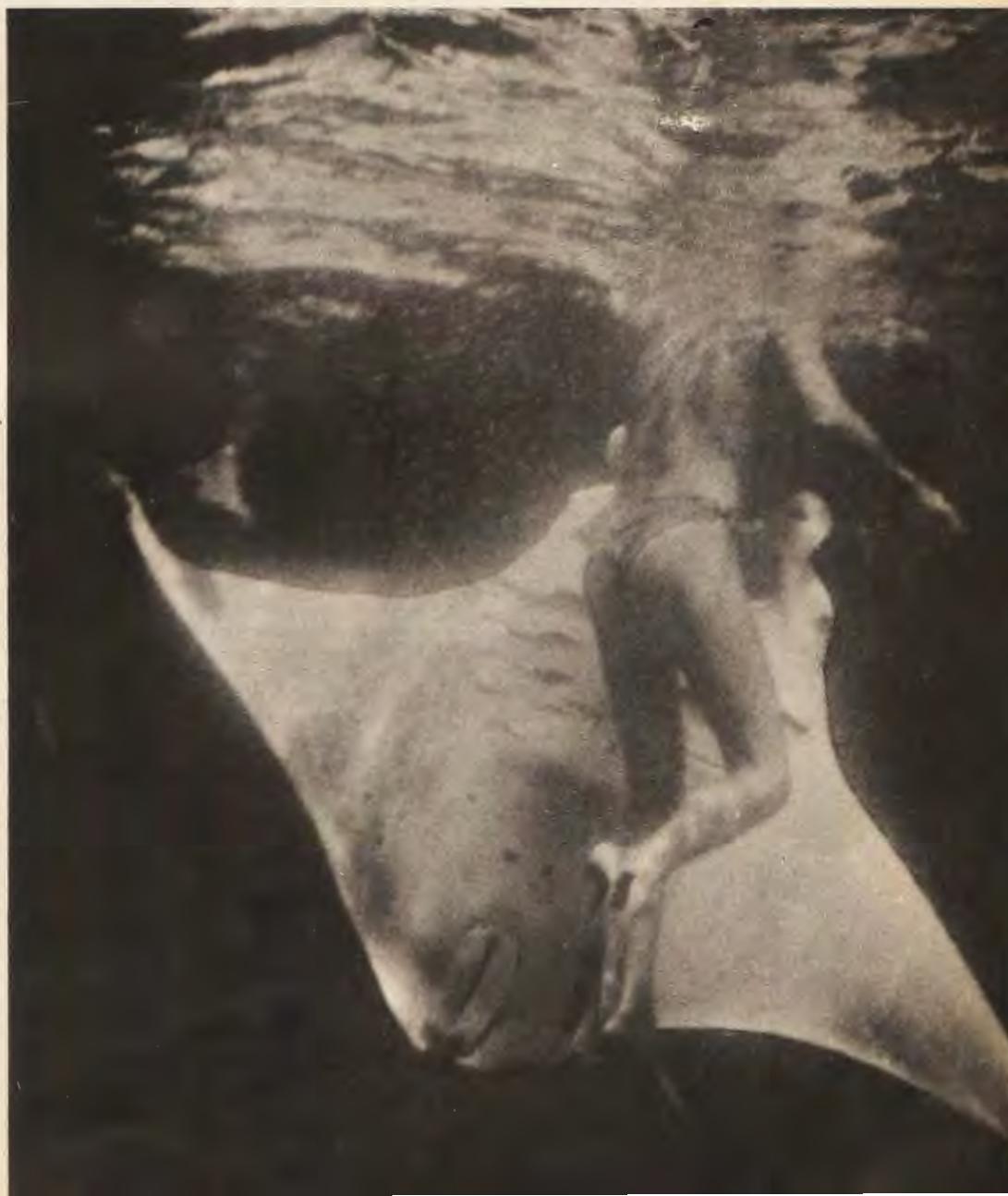
tazione del *Trovatore*, è l'annuncio di una chiave coerentemente seguita (a questa stregua si giustifica la scelta dei turgidi impasti della *VII Sinfonia* di Bruckner per il commento musicale). Melodramma non nel senso di convenzione fittiziamente spettacolare, ma nel senso di dimensione romanticamente ingigantita dei personaggi con le loro psicologie e dei fatti che da queste derivano o contro cui esse cozzano, personaggi e psicologie e fatti interpretati, tuttavia, insisto, secondo il metro di una indagine realistica. Nel ricorrere a un racconto di Camillo Boito di cui conservò il titolo *Visconti* intravide in esso aperture che quel testo non prevedeva, ma poteva consentir di cogliere a uno spirito avvezzo alla riflessione storicistica. In quella squalida vicenda d'amore — di lussuria, meglio che d'amore —, una storia dominata da un distacco gelido e impersonale di narratore, accortissimo nel suggerire, attraverso tale distacco, il cinismo che accomuna i suoi eroi "maledetti", *Visconti* colse richiami imprevedibili, echi di un mondo che si dibatte in un crepuscolo talvolta cruento. Il tenente *Franz Mahler* dell'esercito imperiale, superficiale e sensuale e pavido bellimbusto, che finisce vittima della stessa spregevole determinazione con cui sfrutta l'attrazione per lui della contessa *Livia Serpieri*, conservò nello scenario le medesime caratteristiche attribuitegli da Boito, ma in più accolse una segreta inquietudine per il cui tramite il regista intese dotarlo di un valore emblematico. Egli, nel disegno realistico-allegorico di *Senso*, rappresenta l'autocoscienza di questo mondo d'aristocrazia egemonica che avverte l'imminenza della propria fine e prova una sorta di voluttà nel contemplare e rendere più pietosa la propria dissoluzione. Giova dire che, a dispetto di taluni accenni preparatori, la "confessione" liberatrice che *Franz* compie, sotto la spinta dell'alcool, risulta nel film solo in parte attendibile; si avverte come il regista abbia inteso caricare il personaggio di significati che forse esso non era in grado di sopportare interamente. Pure la figura di *Franz* appare egualmente affascinante e completa nella sua perversità, grazie anche a una interpretazione di *Farley Granger*, davvero stupenda nel capillare rifrangersi sul suo volto d'ogni minimo riflesso psicologico, ruotante intorno a quel complesso di giovanilità vanitosa e di disperazione consapevole e impotente. Assai più diseguale — ora di una compostezza eloquente (la scena in carrozza), ora di una opacità un po' assente, ora di una esasperazione fittizia — mi è sembrata la prova di *Alida Valli*, il cui personaggio ha subito più sostanziali modifiche nel trapasso dalla pagina allo schermo. All'integrale cinismo della creatura di Boito, che tutto sacrificava alla improvvisa passione dei sensi, è subentrata qui una più complessa progressione psicologica, dai fervori patriottici dell'inizio, attraverso il prorompere della passione e l'accecata (forse in misura eccessiva) dedizione all'avidò e fatuo amante, fino alla ribellione esasperata e disperata, che conduce *Livia* allo stesso porto cui l'aveva condotta Boito: quello della denuncia per diserzione che costerà la vita all'amante. Ed è questo finale — la mirabile fucilazione, vista dall'alto, in campo lunghissimo, con quel cupo diradarsi dello spazzo, dopo che questo si era frettolosamente popolato di bianche divise illuminate dalle torce per un'esecuzione militarmente sommaria — che suggella l'intento polemico del regista; il suo *Franz* — come, del resto, il *Remigio* di Boito — muore da vile quale era vissuto. (Vale tuttavia la pena di notare come, nel riassunto del soggetto a suo tempo diramato dalla casa produttrice, l'ufficiale, sia durante un estremo incontro con la donna — che non abbiamo ritrovato nel film —, sia di fronte al plotone



(Nella pagina precedente) Da La strada di Federico Fellini cui è stato assegnato un Leone d'argento; (sopra) Renato Tontini-Sonzogno e Gina Lollobrigida-Adriana-ne La romana di Luigi Zampa; (sotto) da Sesto Continente di Folco Quilici.

d' esecuzione, assumesse un atteggiamento di dignità, conforme alle tradizioni della sua casta.) Livia rappresenta l'altare di una coscienza, forse più vaga di quella di Franz, ma embrionalmente più costruttiva: al cinismo dell'amante essa può opporre dapprima una sua fierezza entusiastica. Ma questa è troppo labile e aliena da approfondimento, per poter reggere agli urti delle private passioni. Comunque, il personaggio di Livia costituisce, nella sua contraddittorietà, una sorta di ponte tra quello, lucidamente "negativo", di Franz e quello, alacramente positivo, di Roberto Ussoni, il marchese cugino della protagonista, emblema dello sforzo di unità popolare sotto il segno della lotta di indipendenza, sforzo che si urtò contro la volontà piemontese di compiere l'impresa risorgimentale affidandosi alle forze "regolari" ed evitando il più possibile le incognite di movimenti popolari armati, tali da poter sfuggire a un pieno controllo. Ussoni, abbandonato a se stesso con i suoi volontari durante la battaglia di Custoza dalle truppe di La Marmora, rappresenta un po' le contraddizioni che caratterizzarono il compimento dell'unità nazionale. Ma questo suo significato, se pur chiaro, non si inserisce funzionalmente nella struttura del racconto. La stessa sorte del personaggio rimane incerta, per lo spettatore. Poiché *Senso*, concepito come un film di proporzioni inusitate, dovette essere ricondotto, a sceneggiatura ultimata, entro i limiti di un normale racconto, in omaggio ad esigenze commerciali. E lo fu non grazie a un integrale ridimensionamento, ma a prezzo di sacrifici che non hanno potuto non pesare sulla fisionomia dell'opera. Né Ussoni è il solo personaggio che rimane un poco sospeso; altrettanto può dirsi del marito di Livia, esponente dell'aristocrazia veneta ligia agli Asburgo, o di Laura, la cameriera, la cui funzione ambigua non è attualmente ben chiara e il cui carattere mal fido verrà precisato da una scena che, soppressa in un primo montaggio, sarà reintegrata prima della presentazione del film al pubblico normale. Altre scene-chiave, previste dalla sce-

neggiatura, non furono tuttavia mai girate, ed è quindi difficile che *Senso* possa conseguire mai piena armonia. Io sono tuttavia convinto ch'esso potrebbe avvicinarsi, qualora venissero sveltite certe scene e distese certe altre. Mi spiego: un singolare difetto del film, imputabile senza dubbio alla presenza in qualità di dialoghista di un drammaturgo lontano da tal genere di interessi come Tennessee Williams, è dato dalla fumosa letterarietà di certi dialoghi a due (quello che si svolge durante la passeggiata notturna all'inizio; oppure quello durante la scena dell'ubriachezza, dove pesa sopra tutto il monologo di Franz, di fronte alla cui offensiva provocatorietà la reazione di Livia tarda troppo a giungere). Qualche sforbiciatura a tali scene consentirebbe probabilmente di allargare i tempi, poniamo, della battaglia, al cui concitato splendore figurativo non fa riscontro una eguale compiutezza narrativa. Essa è infatti suddivisa in due brevi sequenze, collegate dalla scena in cui, alla villa, lo smarrimento di Livia si contrappone all'euforia dei patrioti ansiososi di prendere le armi. Durante la prima sequenza la vittoria delle armi italiane sembra certa, un empito gioioso pervade le immagini; la seconda è, invece, dominata dal pesante ritmo del ripiegamento da un campo di disfatta. Storicamente esatto è il rovesciamento impreveduto della situazione, ma narrativamente incomprensibile è il suo verificarsi: si avverte come uno iato, una strozzatura. Il discorso potrebbe essere allargato, del resto, a tutto il rapporto tra l'aspetto corale del film ed il suo aspetto psicologico; probabilmente un più diffuso indugiare sulla cornice



avrebbe consentito al regista di meglio chiarire ogni significato riposto dei suoi personaggi, rendendo più evidenti i vincoli reciproci tra essi e l'ambiente circostante. Abbandonando la via più spiccia seguita da Boito, andando alla ricerca di più sottili giustificazioni psicologiche e sociali, non accontentandosi di un sia pur forbito cinismo, Visconti ha scelto, come è sua abitudine, la via più impervia. Ad un esteriore e pur suggestionante naturalismo egli ha preferito un realismo "totale", da sperimentarsi per la prima volta in sede di racconto storico. Per questo, pur con i limiti chiariti di natura strutturale e psicologica, il suo film ha un'importanza incalcolabile, nella storia del nostro cinema, al quale addita nuove vie. Le vie suggerite dalle smaglianti visioni corali di *Senso* e dai complessi significati che esse presuppongono, significati i quali conferiscono all'amore "maledetto" di Livia e Franz una portata assai più ampia di quella rivestita dall'analogo amore dei protagonisti di *Ossessione*, cui per certi aspetti il film attuale riconduce, sostituendo all'affocato naturalismo di quell'opera un tormentato romanticismo realistico, culminante nella mirabile scena notturna d'amore nella villa, giocata su una capillare ricerca di stati d'animo in divenire, tradotta in meditatissimi rapporti di piani tra i personaggi. L'importanza di *Senso* apparirà forse più chiara col tempo, ad onta dei suoi innegabili difetti, dovuti in buona misura alle remore che esteriori esigenze hanno esercitato su una concezione legittimamente ed ambiziosamente vasta.

Succede che talvolta un artista sia indotto, da una errata operazione autocritica, a sopravvalutare certe proprie inclinazioni ed a sottovalutarne certe altre. E' accaduto a Federico Fellini che, mentre si faceva apprezzare per una sua caustica e pur affettuosa inclinazione all'indagine di un costume, specie provinciale, dichiarava di attribuire a tali suoi tentativi un peso non essenziale, riservandosi di esprimere tutto se stesso in un film lungamente vagheggiato, frutto di errabondi ripensamenti autobiografici (ben presenti, tuttavia, anche nelle opere precedenti), in un film di un realismo lirico e fantasioso, accentrato intorno alle vicende di due singolari creature, due saltimbanchi chiusi in una loro, per ciascuno diversa, solitudine, e le cui solitudini unite non riescono a determinare che una solitudine più grande. Questo film è LA STRADA, storia di Zampanò, un



gigante forzuto, dall'istinto del bruto, e di Gelsomina, una povera di spirito (in un senso non soltanto evangelico), la quale diventa un giorno sua proprietà. Il racconto riguarda gli sforzi di Gelsomina, creatura elementare, dalle reazioni infantili e spesso poetiche, per inserirsi docilmente nella natura, per entrare in colloquio con quell'omaccione che la respinge con la sua scontroosità, con la sua ottusa animalità. La rivelazione circa la possibilità di un umano colloquio, sul filo quasi di una lucida, saggia follia, verrà un giorno a Gelsomina dal Matto, un funambolo bizzarro, che le spiegherà la funzione d'ogni piccola cosa su questa terra, nel disegno di Dio, e quindi la funzione anche di lei, Gelsomina. Ma il Matto è odiato da Zampanò e finirà vittima della sua brutalità. E Gelsomina, ormai ricaduta, dopo il barlume di fiducia che le era nato, oltre ai margini di una più solitaria e più autentica follia, fuggirà e morirà lontana dal suo uomo che non l'ha compresa in vita, che comprenderà quel ch'essa aveva rappresentato solo molti anni dopo, quando ne apprenderà, casualmente, la fine ed un empito di lacrime gli urgerà negli occhi, primo segno di umanità, tardivamente risvegliato in quell'essere rozzo dal ricordo di una creatura tenera, indifesa e ansiosa di sorridere al mondo per averne risposta. In questo singolare finale, in questo pianto disperato, quasi di bestia ferita, che atterra Zampanò sulla livida sponda del mare, risiede l'acme del film, il suo tratto più umanamente e poeticamente compiuto (esso trarrebbe tuttavia vantaggio dall'eliminazione delle zeppe che lo precedono, da una più diretta legatura, cioè, tra la rivelazione avuta da Zampanò ed il prorompere della sua commozione). Ma Fellini non è riuscito a contrastare (malgrado la presenza-freno di Flajano tra gli sceneggiatori) la propria pericolosa tendenza ad un lirismo degenerante troppo spesso in liricismo, ad un idoleggiamento della propria malinconia, ad un perpetuo intenerimento su se stesso, ad un vagheggiamento della lagrima patetica un po' troppo compiaciuto, anche se originato da un sentimento sincero. *La strada* è un film che nasce da un'esigenza autentica, presto adulterata da scorie di una deteriore lette-

ratura. Già nella scena d'esordio, in quelle esibizionistiche smancerie della madre di Gelsomina, si avverte il ricordo inopportuno e mal assimilato della madre del protagonista di *Due soldi di speranza*. La descrizione della vita dei due saltimbanchi, del loro girovagare attraverso i paesi, attraverso il ricorrente ciclo della natura, è fitta di aperture rivelatrici, con saporiti tratti di un realismo umoresco e picaresco (vedi il pranzo di matrimonio o la figura della donna che divora in piedi la pasta sciutta). Senonché tale realismo non sempre riesce a fondersi con certi scarti lungo i sentieri di una fantasia geniale ma intemperante (vedi per esempio l'episodio del bimbo ammalato, che può ricordare il clima un po' rarefatto dell'episodio *Agenzia matrimoniale* in *L'amore in città* — a qualcun altro farà venire in mente *Le grand Meaulnes* di Alain Fournier —, e che nel contesto si inserisce un po' brusco e sopra tutto rimane inopinatamente sospeso a mezz'aria). I pericoli erano già tutti inerenti nel personaggio stesso di Gelsomina, in rischioso bilico tra poesia e retorica, con frequenti aperture verso la prima, che sono invece il più delle volte negate al Matto, vincolato a certi schemi letterarieggianti. Forse a Fellini è mancato il coraggio per un più deciso svincolamento da legami realistici, per una più decisa evasione in climi rarefatti di favola. O, per converso, gli è mancato quell'assiduo controllo dell'ironia — ed anche dell'autoironia — che era stato provvidenziale nelle sue opere precedenti. Qui, come in una ganga metallifera, pietre preziose e scorie sono confuse, e le seconde tendono ad elidere la vivezza delle prime. In una stessa sequenza può capitare di incontrare un'intuizione delicatamente poetica, quale quella per cui Gelsomina, sollecitata a suonare la tromba per le ospitali suore del convento, esce improvvisamente a modulare, per la prima volta, il motivo del Matto, da cui era rimasta sconsolatamente separata, accanto ad invenzioni decisamente deteriori: come quel personaggio di suora vacuamente bamboleggiante, o quell'ingiustificato proposito espresso da Zampanò di rubare gli argenti della cappella, trovata che, se può avere una sua funzione di tramite narrativo (rende





(Nella pagina precedente: in alto) Marco Ferreri in *Donne* e soldati di Antonio Marchi e Luigi Malerba; (in basso) Paolo Stoppa, protagonista di *Prima di sera* di Piero Tellini, film presentati fuori concorso. (sopra) Un'inquadratura di Shichi nin no samurai di Akira Kurosawa (Giappone), leone d'argento; (in basso) due inquadrature di Sansho Dayu di Kenji Mizoguchi (Giappone), altro leone d'argento.

possibile la "confessione" di Gelsomina), fa il paio, quanto a gusto, con il furto dell'angelo ne *I vitelloni*. Preoccupato di travasare nel film lungamente vagheggiato tutto se stesso Fellini ha finito col versarvi anche la parte piú caduca: certi chaplinismi aleggianti qua e là, certe dolciastre leziosità, certo messianesimo un po' scoperto, traducendosi in una sorta di cristianesimo curiosamente quasi panteistico.

Con Fellini aveva condiviso l'ansiosa attesa di questa occasione quell'intelligente, estrosa attrice che è Giulietta Masina. Troppo intelligente, forse, e troppo estrosa per potersi calare credibilmente nelle vesti di Gelsomina. Questo era forse proprio il caso in cui il regista avrebbe dovuto an-

dare alla ricerca della sua protagonista per istrada, allo scopo di scegliere una creatura inerme di fronte alle suggestioni del personaggio e da poter plasmare a piacimento. La Masina ha inevitabilmente sovrapposto ad esso il proprio congeniale intellettualismo, la sua interpretazione è stata tutta "critica", mai abbandonata, assiduamente sorvegliata da lampi incongrui di furberia, affidata spesso ad un limitato repertorio di soluzioni mimiche che, divertenti o addirittura toccanti la prima volta che vengono impiegate, risultano, a lungo andare, leziose e stucchevoli. Lo Zampanò di Anthony Quinn ha sofferto del difetto opposto, è rimasto cristallizzato in una fissità poco significativa (aggravata da

un doppiaggio di Arnoldo Foà, che non legha, perché palesemente troppo "civile") se pur poderosa, fin quando si è sgelato nel pianto finale, affidato ad alcuni primi piani degni di un grande attore.

Anche Luigi Zampa ha sbagliato i propri calcoli quando ha pensato, per *LA ROMANA*, di potersi trincerare dietro una presunta "fedeltà" ossequiosa nei confronti di Alberto Moravia, autore del romanzo d'origine. Tale fedeltà era a priori problematica, sia per l'estrema densità dei fatti, se non proprio delle figure, che affollano quell'opera, sia per i problemi di censura che essa coinvolgeva dal punto di vista morale, sol per la circostanza d'esser la storia di una prostituta (si pensi al sapore che as-





lini appeso ad una parete).

A tale sostanziale carenza non supplisce la saldezza dell'impianto psicologico: il racconto procede senza che sia troppo approfondito il legame tra sequenza e sequenza, affidato a vistose cuciture al filo bianco dovute all'intervento della voce fuori campo. In tal modo, risulta abbastanza oscuro lo stesso temperamento di Adriana, la sua pigra carnalità, la sua disponibilità potenziale per il "mestiere", disponibilità resa operante solo dalle circostanze e dalla stringente influenza materna e posta in contrasto con la sua assillante aspirazione ad una vita regolare e familiare. Potrebbe anche nascere nello spettatore il sospetto che Adriana sia ben altrimenti pronta per la prostituzione, allorché si imbarca con tanta disinvoltura sulla macchina di Gino, senza che tale moto sia stato minimamente preparato. Con tutti i suoi errori di impostazione e la sua sommarietà, la prima parte del film raggiunge, tuttavia, grazie anche ad una costante nitidezza tecnica (pregevole in particolare la fotografia di Serafin, con i suoi caratteristici toni grigi), un minimo di valore illustrativo. Lo scrupolo nei confronti del testo d'origine risulta anche troppo palese, i dialoghi vengono spesso riprodotti nella loro testualità, ma, come in genere accade, il loro accento, nella colonna sonora, risulta torpido, si avverte una perdita di mordente, una indebita patinatura letteraria, che fa suonare a vuoto le espressioni dei personaggi. Tale difetto — e con esso gli altri — si fa comunque più grave nella seconda parte, allorché, entrati nell'ombra la madre (la sottile Pina Piovani) e Gino (un Franco Fabrizi abbastanza aderente), subentrano in primo piano il già esaminato Astarita, Sonzogno, qui inspiegabilmente visto non come un individuo dalla fredda violenza, ma come un vero bestione dai tardivi riflessi, e Mino, lo studente cospiratore, che non riesce ad abbandonarsi liberamente all'amore e che si ucciderà tormentato dal rimorso di aver tradito, perché l'atavico richiamo della sua classe sociale lo ha sospinto suo malgrado verso la parte degli oppressori. Se l'alterazione delle caratteristiche di Sonzogno non è priva di conseguenze, il troppo generico sviluppo in sede di sceneggiatura concesso al personaggio di Mino e la sua erronea attribuzione sono stati assolutamente pregiudizievoli. I pensieri, le aspirazioni, le inquietudini, i complessi anche sessuali di questo personaggio, umano ed interessante, erano rimasti a mezz'aria nella sceneggiatura, resi anche più confusi dall'annebbiamento della figura del suo antagonista Astarita; l'assegnazione della parte a Gélín ha fatto il resto: avremmo potuto credere, forse, al Gélín di otto anni fa, non a quello, ormai segnato, ormai "uomo", di oggi, quando invece il personaggio di Mino è comprensibile solo in quanto si tratti di un ragazzo, schiacciato da un compito superiore alle sue forze. L'attore ha aggravato l'inconveniente con una sua irrisolutiva e monotona fissità, così che l'ultima parte del film è dominata da una presenza, la quale non si spiega nelle sue segrete ragioni, che lo spettatore non ha evidentemente il dovere di presupporre grazie ad una preventiva lettura del libro.

Insomma, stavolta a Zampa è venuto meno quello che gli aveva consentito di evocare, in *Processo alla città*, un mondo vivo nelle sue contraddizioni e nella varietà dei suoi aspetti: una sceneggiatura efficiente. Alle manchevolezze di un'opera franata alle basi ha cercato di supplire con un impegno puntiglioso e generoso, agevolato da una singolare aderenza fisica, Gina Lollobrigida che, senza raggiungere la pittoresca felicità di *Pane amore e fantasia* (le sue inclinazioni la orientano evidentemente verso tale direzione popolare-sca), ha dimostrato, assai meglio che ne *La*

provinciale, di poter pervenire ad una apprezzabile progressione psicologica anche in senso drammatico, a dispetto di un copione ingrato che le ha imposto perfino un retorico monologo in primo piano ai piedi del cadavere di Mino. A conti fatti, l'elemento più positivo del film è risultata proprio la protagonista.

La rappresentanza italiana è stata completata da SESTO CONTINENTE, un lungo documentario in *technicolor*, di Folco Quilici, relativo ad una spedizione scientifica-sportiva nel mar Rosso, dagli obiettivi essenzialmente subacquei. Nelle riprese subacquee va appunto ricercato il meglio dell'opera: alcune fra esse sono eseguite con singolare perizia ed offrono visioni piuttosto insolite della fauna sottomarina e delle sue reazioni di fronte all'intervento, pacifico od ostile che sia, dell'uomo. Particolarmente notevoli appaiono le lotte con la murena, con il pescecane, con la manta, ma anche la contemplazione, meno drammatica, più decorativa, di sciami di pesci tropicali multicolori non manca di determinare un suo gradevole effetto. Il film ha, come è naturale, un intento genericamente divulgativo e documenta più che altro l'aspetto sportivo della spedizione, mentre a quello scientifico verrà dedicata una serie apposita di cortometraggi. I difetti dell'opera risiedono in certa prolissità, in certo disordine con cui viene presentato il materiale (disordine inerente anche alla accessibile divulgatività cui si è mirato), in una diseguale resa del colore, assai più pregevole nelle riprese sottomarine che in quelle di superficie, in qualche intemperanza del commento musicale del Nicolosi (certi bizzarri cori femminili) e di quello parlato del Napolitano, tendente ad indulgere ai richiami di un gusto corvivamente immaginifico. A questo proposito occorre tuttavia osservare che gli *speakers* hanno provveduto ad articolare vivacemente la dizione: in particolare Arnoldo Foà ha confermato le sue eleganti virtù in questo campo.

Un paio di film italiani hanno figurato pure nelle proiezioni non ufficiali. Come *PRIMA DI SERA*, un filmetto ideato, sceneggiato e diretto da Piero Tellini, che nel primo dopoguerra si aprì un giusto credito come scenarista. Questa sua storiella sembra nata all'insegna di certo zavattinismo minore: riguarda un modesto agente di assicurazioni, cui per errore viene venduto un potente veleno al posto di un sonnifero. Radic, polizia, ogni mezzo vengono mobilitati per rintracciarlo ed evitare il peggio. Ma proprio quel giorno egli era stato assalito da contorti propositi di "evasione", dalla vita coniugale come da quella professionale, e non aveva versato certo denaro della società e si era concesso una gita in campagna con una provocante signorinella. L'assenza del protagonista dalla città complica le ricerche e dà adito a situazioni movimentate. Senonché queste appaiono gustose ed accettabili più che altro all'inizio, fin che il racconto ha una sua plausibilità. Poi, quando l'inventiva dello scenarista si fa sempre meno probabile, sempre più "eccezionale", quando l'agente di assicurazioni viene preso da un panico del tutto gratuito (egli si convince di essere ricercato dalla polizia a causa del complesso di colpa che lo tormenta, ma tale convinzione non poggia su presupposti accettabili) e commette atti pazzeschi e farseschi, il film mostra la corda, pur serbando sempre una sua piacevolezza ed un suo nitore realizzativo. Paolo Stoppa, per la prima volta protagonista di un film, dà vita al personaggio con una ricca finezza di notazioni, mentre Lyla Rocco esplica un richiamo sessuale non trascurabile.

Registi esordienti, l'uno proveniente dalla critica e dal documentarismo, l'altro dalla critica, dallo scenarismo e dall'aiuto regia, sono pure Antonio Marchi e Luigi Malerba, autori di *DONNE E SOLDATI*, un

sumono nel libro episodi come il ritorno a casa di Adriana, la protagonista, con il primo amante "reddizio", sotto gli occhi della madre, e figure come quella di tale amante, commesso viaggiatore, ripugnante nella meticolosa sua tendenza a pesare il piacere sulla ideale bilancia di un getto dare ed avere; episodi e figure ovviamente scomparsi o modificati in fase di sceneggiatura. Ma essa è stata resa anche più problematica dall'intrusione di altre preoccupazioni censorie, che vennero ad aggiungersi a quelle preventivate: onde l'amarrezza del finale venne attenuata con la attribuzione a Mino, lo studente, del figlio che nel romanzo Adriana avvertiva come creatura di Sonzogno, il criminale; onde la figura di Astarita venne resa imprecisa e sotto certi lati incomprensibile, essendo stata vagamente definita pezzo grosso del Fascio anzi che dirigente dell'OVRA. Non voglio con questo attribuire integralmente alla censura la responsabilità di un fallimento cui il film sarebbe andato incontro - ritengo - egualmente. Certo però essa, con i suoi interventi, ha aggravato la situazione: ché non è dato capire quali siano esattamente la posizione ed i poteri di Astarita, tanto che un moto psicologicamente esatto come quello per cui il violento Sonzogno non reagisce di fronte agli schiaffi subiti da quell'uomo ben più debole di lui, ma autoritario per investitura, è risultato, riprodotto sullo schermo, incomprensibile e ridicolo. L'indefinitezza del personaggio di Astarita, cui peraltro Raymond Pellegrin ha conferito una sua patetica enigmatica, è valsa ad accentuare irrimediabilmente una tara di scenario: e precisamente la totale assenza di un ambiente, di una società, di un'epoca intorno ai protagonisti. Il film, come il romanzo, si intitola *La romana*. Ma in esso non esistono, malgrado una programmatica insistenza sull'immagine di piazza Navona, né Roma, né tanto meno quella Roma, dei tempi della guerra d'Africa, una Roma fascista ed imperiale, dove peraltro potevano esistere giovani cospiratori in preda ad amletici dubbi. Così come è raccontata, la storia potrebbe svolgersi in qualsiasi luogo ed in qualsiasi epoca. Né la colpa di tutto ciò va attribuita a piccole gaffes riscontrabili in un'insegna pubblicitaria o in analoghi particolari anacronistici; di ben altro si tratta, di mancanza di una dimensione atmosferica del racconto, di un sottofondo sociale, di una storicizzazione dei personaggi (non basta certo a tal fine qualche ritratto di Musso-

film prodotto in assoluta indipendenza e non senza vivaci e polemiche ed un tantino ambiziose idee. Il soggetto, dello stesso Malerba, che è poi la cosa migliore, riguarda l'assedio da cui è stretto, ad opera di un'orda di lanzichenecci, in epoca rinascimentale, il castello di Torrechiara con il borgo annesso. Gli assediati resistono, la guerra più fredda che calda si trascina attraverso il volger delle stagioni. Il pingue signore di Torrechiara costringe alla fame i sudditi per alimentare le cucine proprie. Intervengono allora alcune donne della rocca ad allacciare rapporto amichevole con i lanzi della piana ed a riceverne profumati rifornimenti per le mense. La congiura si allarga, le maglie dell'assedio si allentano, si fraternizza. I due comandanti delle opposte schiere, che la pensano altrimenti (ma con l'andar del tempo ogni risorsa mangereccia è finita anche per il sire di Torrechiara), si scontreranno in poco epica e singolar tenzone. E finiranno goffamente affogati in uno stagno. La fusione — che sembra non priva di qualche fondamento storico — tra gli invasori e gli invasori sarà un festoso fatto compiuto. La simpatica ispirazione reca le tracce del ricordo, non sempre giovevole, della *Kermesse eroica* di Feyder e, per altro verso, quelle di certa tradizione letteraria emiliana (non si dimentichi che gli autori sono parmensi e che da quelle parti il ricordo di Tassoni è ancora operante, perfino nelle tradizionali beffe studentesche). Le finalità appaiono tuttavia diverse: messa in disparte ogni ambizione decorativistica, Marchi e Malerba hanno mirato ad esprimere un messaggio pacifista in forme realistiche. Un po' per colpa della modestia dei mezzi disponibili, un po' per colpa della limitata esperienza dei registi, un po' (molto), infine, per colpa della mancanza totale d'attori degni di questo nome (non abbiamo qui che labili presenze, tutt'al più pittoresche come quella del rotondo Ferreri nei panni del signore di Torrechiara), tale realismo è rimasto intenzionale, si è tradotto in una nudità un po' inerte, un po' squallida. Ma è questo uno dei casi in cui le buone e spiritose intenzioni possono essere gradite ed invitare ad attendere gli autori alla seconda prova con qualche fiducia.

La cinematografia giapponese ha ancora una volta confermato la sua attuale supremazia, anche se nessuna delle opere presentate a Venezia raggiungeva la purezza di un *Gembaku No Ko* (I bambini di Hiroshima) o la finitezza di un *O'Haru*. Dei tre film in concorso il più ambizioso era *SHICHI NIN NO SAMURAI* di Akira



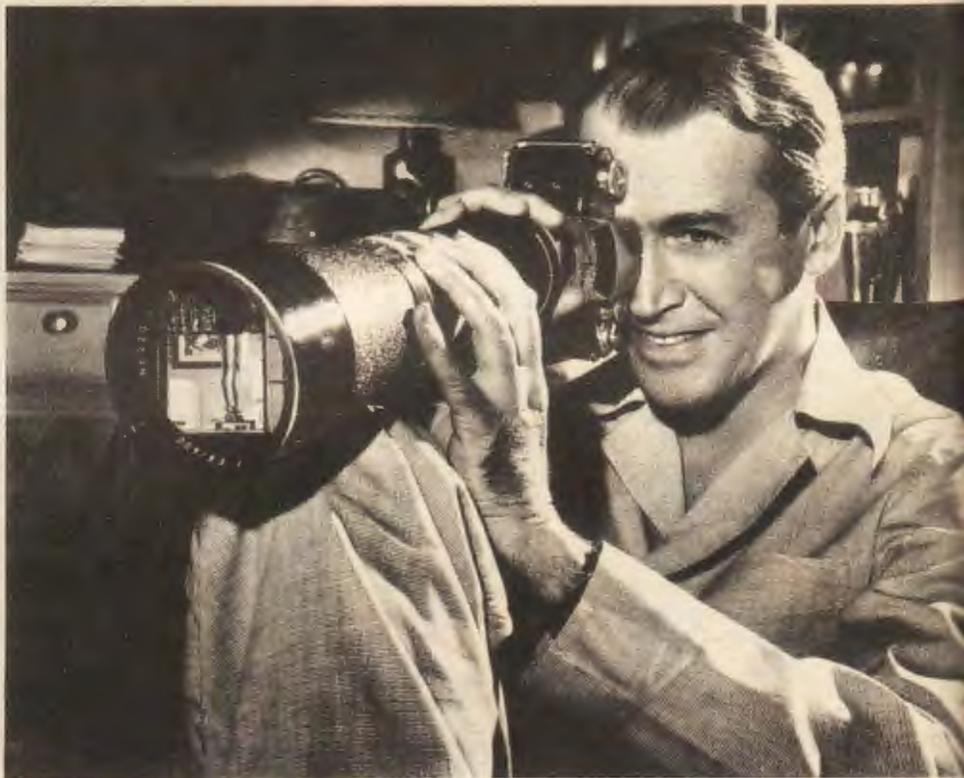
(Nella pagina precedente) *Da Osaka no yado* di Heinosuke Gosho (Giappone); (sopra) *Ancora da Osaka no yado*; (sotto) due inquadrature di *Konjiki Yasha* di Koji Shima (Giappone), film a colori già premiato al Festival asiatico e presentato a Venezia fuori concorso.



Kurosawa, opera dalle proporzioni e dallo spiegamento di mezzi inusitati, la quale vuole fornire un quadro ampio e movimentato di quel Giappone medioevale, devastato dalle lotte intestine, cui tanto di frequente i cineasti di tale paese ricorrono come ad uno sfondo fitto di suggestioni, spesso sulla scia di antiche cronache e leggende. Lo spunto di *Shichi nin no samurai* è geniale e pittoresco: nel quadro di un paese stremato ed impoverito dalle guerre, che hanno lasciato come retaggio il pullulare di bande brigantesche, un piccolo villaggio agricolo, minacciato da vicino da una banda, pensa al modo di allestire una difesa. Il più giovane ed il più vecchio dei suoi abitanti si trovano d'accordo sulla via da seguire: assoldare dei samurai, gli orgogliosi soldati di ventura, che le conseguenze della guerra hanno spesso lasciato in condizioni non meno misere dei comuni mortali, inducendoli al compromesso, all'oblio dei pregiudizi di casta. Una deputazione del villaggio si pone in cerca dei sa-

Mifune (il bandito di *Rashomon*) ha conferito una vitalità impressionante, nella sua perpetua irrequietezza ed esuberanza, fatta di risate e di grida gutturali e stridenti, di balzi animaleschi, di imprese singolari. Con l'ingresso di questo personaggio, il quale, mediante la propria invadenza, riesce ad imporsi al gruppo dei veri samurai, che lo accettano al loro fianco, il film subisce uno scarto: da un lato Kikuchiyo costituisce un elemento di vitalizzazione per il racconto, generosamente alimentato dalla sua vena picaresca, dall'altro le divagazioni umoresche da lui introdotte stabiliscono un curioso contrasto con la dolente epicità dell'esordio. Da questo momento fino all'ultima sequenza il film non riacquisterà più la propria nitidezza di accento. Assumerà un tono equivoco come di *pastiche*, non risulterà ben chiaro dal contesto se Kurosawa si proponga di fare dell'epica o soltanto del divertito colore, sia pure di qualità sopraffina, ovvero dell'una e dell'altro insieme. Nella diffusa narrazio-

morale semplice e alta, che meglio si sarebbe sprigionata da un film mantenuto su una tonalità più costante, ma che comunque testimonia della coerenza morale nella tematica dei film nipponici, una tematica di pietà, di fratellanza, di comprensione, la quale accomuna le opere realistiche di ispirazione attuale (Kindai-Geki) a quelle di rievocazione del passato (Jidai-Geki). In *Shichi nin no samurai* la morale, pur facendo qualche contrasto con lo spirito prevalentemente eroicomico del film, non ha il sapore d'appiccaticcio che aveva in *Rashomon*. E si collega con la morale di SANSHO DAYU, il film di Kenji Mizoguchi, con cui quest'ultimo, pur senza raggiungere l'estro magico dei suoi momenti più alti, ha confermato di essere il maggior rappresentante del Jidai-Geki ed uno fra i maggiori registi del mondo. In fondo, a stabilire la differenza tra Kurosawa e Mizoguchi basterebbe l'esame della musica dei loro due film, dovuta egualmente a Fumio Hayasaka. La musica di



(A sinistra) Jean Peters e Rossano Brazzi in *Three Coins in the Fountain* di Jean Negulesco (U.S.A.); (a destra) James Stewart, protagonista di *Rear Window* di Hitchcock (U.S.A.).

murai, e li incontra — isolati, randagi quasi, assai dissimili da quelli che, stretti in tracotanti schiere, impressionavano l'ambizioso villico di *Ugetsu Monogatari*, e pur sempre boriosi —; e ne ha dapprima sdegnose ripulse, fin che un vecchio guerriero, fattosi ammirare nell'astuta cattura di un ladro, cede all'offerta dei contadini (un'offerta che si limita al pane quotidiano), si prodiga in un'opera di persuasione e riesce a raccogliere intorno a sé altri cinque colleghi, superandone le diffidenze. Tutta questa parte è narrata da Kurosawa con un ago evidente, con una pregnante, spesso scintillante facoltà di definire i personaggi (mirabile tra tutti il saggio samurai Kambei: attore Takashi Shimura) entro un clima evocato con tratti magistrali (vedi quell'inizio, con l'orda brigantesca a cavallo che s'affaccia sul villaggio inerme e poi sparisce turbinosa, avendo rimandato a stagione più pingue e propizia la scorre-ria). Entra quindi in scena il personaggio più bizzarro del film, il falso samurai Kikuchiyo, un ex-contadino cui i briganti hanno distrutto la famiglia e che, impadronitosi della spada e dei documenti d'un guerriero, si spaccia per tale. Una figura enigmatica cui lo straordinario Toshiro

ne del modo come il villaggio si appresta a difesa, delle scaramucce, delle scorrerie, della battaglia decisiva, in capo alla quale i banditi sono sterminati, ma quattro dei samurai hanno lasciato la vita, si insinua più evidente il ricordo del cinema *western*, cui pare Kurosawa abbia del resto voluto richiamarsi di proposito. Una spesso miracolosa, sempre virtuosistica, perizia di stile coinvolge insistenze, prolissità di racconto, non eliminate neppure dalla abbondante potatura che il film ha subito per la presentazione veneziana. Esso scorre come un fiume in piena, trascinando con sé abbondanza di scorie. Per distendersi in un ritmo nuovamente solenne alla fine, allorché i guerrieri onorano i loro morti, tra i quali è Kikuchiyo, sul cui tumulo viene piantata la spada, riconoscimento del suo valore che lo ha reso degno della qualifica di samurai. Il brivido epico si scioglie in un palpito d'elegia. Un canto si leva dai campi dove i contadini, liberati dall'incubo, hanno iniziato la piantagione del riso: «Sono essi, quei contadini — dice Kambei — che hanno vinto i banditi. I samurai passano sulla terra come il vento. Ma la terra rimane per sempre. E anche i contadini vivono per sempre con la loro terra». Una

Shichi nin no samurai è un impasto sofisticato e sconcertante di sottili armonie orientali e di vistosi movimenti — quasi di danza frenetica, a volte —, tipicamente occidentali. Essenziale come risulta quale elemento conduttore del racconto, ne sottolinea le caratteristiche intime di adulterazione, e mi fa meraviglia che la giuria l'abbia menzionata con tanto rispetto, prendendo per autentico quello che autentico non è. La musica di *Sansho Dayu* è assai meno appariscente, d'accordo, appaga assai meno le banali esigenze dell'orecchio occidentale, ma, pur senza raggiungere la purezza di altre partiture relative a film nipponici, ha risonanze ben più profonde, sembra risalire da lontananze remote, dalle antiche fonti di una civiltà. Con *Sansho Dayu* Mizoguchi è tornato da un lato alla morale positiva di *Ugetsu*, senza trascurare dall'altro certa pittura di costume quale quella in cui eccelse in *O'Haru*. Egli è risalito ancora più lontano di Kurosawa, fino al secolo XI, ed ha raccontato le vicende della famiglia d'un governatore saggio che, in anticipo sui tempi, si era opposto alle spoliazioni dei contadini impoveriti dalla carestia, si era opposto all'inumanità di un sistema schiavistico, ed aveva pagato



(Sopra, a sinistra) June Allyson e William Holden in *Executive Suite* di Wise (U.S.A.); (a destra) Robert Francis ed Humphrey Bogart in *The Caine Mutiny* di Dmytryk (U.S.A.); (in basso) a sinistra, Niall Mac Ginnis, protagonista di *Martin Luther* di Irving Pichel (Germania Occ.-U.S.A.), presentato fuori concorso; a destra, Marlon Brando e Lee J. Cobb in *On the Waterfront* di Kazan (U.S.A.)

con l'esilio la sua coraggiosa opposizione. In cammino per raggiungerlo, sua moglie e i suoi due figli vengono traditi e consegnati ai mercanti di schiavi che infestano il paese, preda del caos e del feudalesimo più abietto. Vendita la madre ad una lontana casa di meretricio, i due figli si trovano a subire i sadici metodi dei dipendenti del crudele intendente Sansho, proprietà del quale sono divenuti. Il figlio maggiore, Zushio, finirà per lasciarsi contaminare da quel clima di violenza; ma la sorella Anju lo richiamerà ai principi cui è stato educato, lo farà fuggire, e poi si lascerà annegare in uno stagno, per tema di essere raggiunta dagli inseguitori ed indotta a tradirlo. Zushio raggiungerà la capitale e, riconosciuto grazie ad un talismano lasciategli dal padre, verrà elevato alla dignità già ricoperta da quest'ultimo, ormai defunto in esilio. E si varrà del proprio potere per liberare gli schiavi, sollevando la rabbiosa reazione dell'intendente Sansho. Compiuto il suo gesto rivoluzionario, rassegnerà le dimissioni ed andrà alla mesta ricerca della vecchia madre, che ritroverà sulla spiaggia dell'isola di Sado, cieca ed immobilizzata, ma sempre memore del figlio, il ricordo del quale ricorre nella nenia dolce-

amara, il cui lene risuonare fa sì che Zushio si accosti a quella miserabile creatura semispenta. Il soggetto del film è tipico di certo gusto giapponese per l'intrigo fitto e melodrammatico, per la affannosa convergenza dei casi, in vista di una determinata pittura sociale e di una determinata morale. Che è indubbiamente sincera e congeniale al regista: morale di illuminata tolleranza e di quasi cristiana rassegnazione, non disgiunta da costruttivo, talvolta impetuoso, fervore. Zushio scopre i valori della fratellanza umana, già cari a suo padre, così come i protagonisti di *Ugetsu Monogatari* avevano scoperto la vanità delle illusioni e delle ambizioni, la brutalità della guerra, la santità del lavoro e della famiglia. Purtroppo a simili conclusioni *Sansho Dayu* arriva attraverso un racconto un po' inzeppato di fatti e di fattacci, di coincidenze e di effetti. Ma il tono, pur senza conseguire la filigranacea omogeneità di *O'Haru* o l'estro graffiante della sfilata dei samurai in *Ugetsu* o l'incanto stregante delle scene di sortilegio nello stesso film, è di una nobiltà assidua, di una autenticità derivante da una intima aderenza alle fonti tradizionali della cultura del paese. E se nei passi di concitazione vi è sempre una

sostenuta pregnanza di ritmo, se nei passi descrittivi vi è sempre una raffinata consapevolezza dei valori d'ambiente, quando si tenta la corda dell'elegia il tono si eleva, purissimo, fino al canto. Così avviene in quella sequenza iniziale d'esodo, in quell'itinerario tra i boschi, con il bimbo che a balzi precede il resto del gruppetto; o ancora nelle scene relative al viaggio del padre governatore cacciato in esilio, con quella figura nobilmente e malinconicamente emergente sulla sella della cavalcatura, mentre intorno una folla si stringe tumultuante ed affettuosa; oppure nella quieta cupezza di quel suicidio della fanciulla nel migliore fermo dello stagno, suicidio compiuto con la serenità dei giusti; o infine nell'incontro finale tra madre e figlio, così pudico, così alieno da lenocini retorici: solo quella canzone, un nome ripetuto più volte in un susurro, e la visione di quel mare, di quella spiaggia su cui un pescatore è intento ai suoi umili lavori.

Il terzo film giapponese in concorso era un *Kindai-Geki*, un dramma d'ambiente contemporaneo, una sottile, affettuosa pittura di costume: *OSAKA NO YADO* di Heinosuke Gosho. Questo regista, di non possente respiro, ma di fine intuito psico-





un ciclo della sua esistenza si è chiuso, la fiducia nell'esistenza è rinata in lui (il suo ritorno è un premio per aver smascherato un superiore disonesto), il suo discorso d'addio, rivolto agli amici di Osaka, della locanda, è un'esortazione a lottare contro la malasorte. Il film ha il ritmo assorto che gli deriva, oltre che dalla consuetudine giapponese, dalla tecnica divisionistica: è realizzato e fotografato con una raffinatezza non inferiore a quella, pur strabiliante, dei Jindai-Geki ed interpretato con variegata delicatezza: citare nomi sarebbe far torto a qualcuno.

Di un estremo interesse ho poi trovato il film che il Giappone ha offerto fuori concorso: KONJIKI YASHA di Koji Shima. E' difficile esprimere un giudizio non tanto sul film in sé quanto sulla sua esatta posizione nel quadro della produzione giapponese, da noi ancora imperfettamente conosciuta. Il film ha vinto il primo premio al Festival asiatico di Tokyo; alcuni critici di casa nostra non hanno comunque esitato a relegarlo tra i prodotti di pretto gusto commerciale, influenzati da Hollywood. Di fronte alla sua squisitezza decorativa qualcuno ha fatto il nome di Ophüls (io forse a tal proposito farei piuttosto quello del miglior Mamoulian). Che *Konjiki Yasha* abbia le carte in regola per un grosso successo commerciale, forse anche in occidente, non discuto: esse derivano dal retorico convenzionalismo "pompiere" di un soggetto basato su un romanzo fine-ottocentesco di chiara impostazione feuilletonistica (curioso a dirsi, l'autore della riduzione, Kawaguchi, è lo stesso di *Ugetsu Monogatari*). Del soggetto non è certo il caso di tentare una qualsiasi difesa: basti dire che narra di Miya, una fanciulla di modeste condizioni che, fidanzata ad uno studente povero, viene destinata dai genitori ad un ricco signore. Essa prima rifiuta, poi finisce per decidersi allorché le vien assicurato che nella sua nuova condizione sarà in grado di garantire allo studente un viaggio di perfezionamento in Europa, che altrimenti egli non potrebbe permettersi. Naturalmente il giovane crede ch'ella si sia "venduta" per avidità (oh, ombra di Margherita Gautier) e, esacerbato e deluso, si converte al culto dell'oro, divenendo in breve il più temuto usuraio della città, insensibile alle implorazioni di sventurate creature. Una di queste — una donna —, esasperata dalla sua crudeltà, finirà per dare fuoco alla casa di lui. Di

fronte alle ceneri della quale Miya, cui l'errato matrimonio aveva riservato una esistenza infelice, lo raggiungerà per implorarne il perdono e riuscirà, non senza fatica, a riacquistare la sua fiducia. La materia è quella che è, intrisa di effettacci e di scoperto moralismo ed a riscattarla non sarebbe valsa neanche la finezza degli interpreti, prima fra tutti la fresca Fujiko Yamamoto (Miya), se non fosse intervenuta una sapienza registica d'eccezione. Il film è a colori, e come già in *Jigoku Mon*, ma su diverso registro, l'*eastman-color* (operatore Takahashi) è volto qui a risultati di una morbidezza sbalorditiva. Che — si badi — non è tuttavia fine a se stessa, ma mira ad una assidua definizione ambientale (si vedano certi interni: la modesta casa di Miya, così quietamente borghese; la lussuosa casa del marito, con quel fulgore di chimoni nel banchetto durante il quale Miya è costretta a subire l'oltraggiosa presenza di un gruppo di geisha ed a suonare per loro) e psicologica (essenziale è il legame tra personaggi e natura: si pensi alla scena sulla spiaggia fra i due protagonisti, con la sua aperta passionalità; oppure alla discrezione di certi altri esterni dove predomina una mestizia autunnale: quel bosco, quegli alberi ingialliti, quello stagno). Insomma, a me pare che i valori formali di quest'opera siano tali da riscattarne abbondantemente le tare d'origine: anche perché si tratta appunto di valori formali e non formalistici, cioè di mezzi attraverso cui una materia deteriore si traduce in armonia visiva ed in frequente plausibilità di delicati moti psicologici.

Gli Stati Uniti si sono presentati con forze massicce e non senza l'alibi di firme accreditate. Ma i risultati debbono considerarsi insoddisfacenti. Mettiamo pure da parte il risibile ed ignobile *THREE COINS IN THE FOUNTAIN* dove Jean Negulesco sciorina una serie di cartoline illustrate in *cinemascope* pessimamente colorate, allo scopo di sdipanare i più assortiti luoghi comuni relativi al "paese dei maccheroni". Il raccontino, un sottoprodotto scadente di *Vacanze romane*, espone le vicende sentimentali di tre americane scocciatrici, le quali si concludono matrimonialmente al cospetto del fontanon di Trevi: vittime un attempato romanziere statunitense, un interprete italiano ed un succedaneo di Rudy Crespi. Per rendersi conto del gusto che ha presieduto a questo

logico e di nobile impegno morale, ha riconfermato il suo gusto per le vicende materiate di piccoli fatti e folte di personaggi i cui casi si intersecano in un minuto mosaico, gusto che avevamo apprezzato in *Entotsu no mieru basho* (Là dove sorgono le ciminiere), presentato nel 1953 a Berlino. Qui il punto focale dell'azione è in un albergo di Osaka, entro il quale quasi tutta la vicenda, con aristotelica concentrazione, si svolge. Arduo sarebbe riassumere la trama di un'opera che risulta da una somma di fitte notazioni, volte ad interpretare con patetica comprensione il peso di una condizione umana, derivante dalle devastazioni morali della guerra e del dopoguerra. Un giovane assicuratore trasferito d'ufficio a causa della sua attività sindacale progressista e colto da sfiducia; un suo collega più deciso a lottare ad oltranza; un dongiovanni da strapazzo; un vecchio ubriacone; un'anziana padrona d'albergo godereccia e faccendiera e pronta a tramutare il suo locale in una casa d'appuntamenti; le sue tre dipendenti, variamente colpite dalla vita, variamente oppresse da pesi e responsabilità; una bella geisha infelicemente innamorata; una povera ragazza costretta a piccoli traffici per sopravvivere con la sua famiglia: tali sono le figure principali che popolano il quadro. Come in tanti altri film giapponesi c'è qui la volontà di rappresentare ambienti e situazioni tipiche del Giappone postbellico, occupato ed impoverito (il romanzo su cui *Osaka no Yado* si basa è del 1925, ma l'azione è stata attualizzata), dove le donne sono spinte dalla necessità al traffico disonesto, al furto, alla prostituzione; dove gente facilmente arricchita non si perita di sfruttare i meno fortunati e più onesti; dove la corruzione serpeggia tra i funzionari, tra gli impiegati, insomma tra la piccola borghesia proletarizzata. Goshō si è accontentato di accennare climi, psicologie, situazioni, non ha spinto la sua indagine a fondo, ha allineato notazioni spesso fini con una sorta di "cecovismo", permeato da un vago simbolismo (la ragazza, figlia di un suo vecchio collega, che il protagonista incontra la mattina andando in ufficio e che è destinata a rimanere per lui il vago emblema di una felicità inafferrabile), e da un moralismo ovvio ma sincero. Il racconto si chiude con il ritorno del giovane impiegato a Tokyo:

(In alto) Lil Dagover in *Königliche Hoheit* di Harald Braun (Germania Occ.); (sotto) Sabina Egerth e Peter Feldt, i piccoli protagonisti di *Pünktchen und Anton* di Engel, Austria.





film basta dare un'occhiata alle scenografie: chi l'avrebbe mai detto che dietro gli usci dei palazzi di Roma si nascondessero atrocità simili, di fronte alle quali i peggiori eccessi del liberty fanno figura di classiche armonie.

Le ciambelle di Alfred Hitchcock si somigliano assai tra loro, da un quarto di secolo a questa parte. Ma alcune hanno il buco ed altre no. REAR WINDOW è decisamente priva di buco. Per un film giallo esser noioso e prevedibile è il peggior difetto. Eppure Hitchcock non aveva nascosto le sue ambizioni: immaginato un fotoreporter immobilizzato da una frattura in una poltrona, lo aveva posto a vivere in una stanza veramente strategica, dalla cui finestra si godeva, grazie alla compiacenza di una minuziosa, ammirevole scenografia, una piena visuale nell'interno di tutti i numerosi appartamenti circostanti. Dal suo posto di vedetta il protagonista (un gradevole James Stewart, cui tien bordone la bella e disinvolta Grace Kelly) si bea dello spettacolo delle intimità altrui. E non nego che per un quarto d'ora il giochetto offra occasione di spasso. Invece Hitchcock vi ha insistito per quasi due ore con un effetto di inevitabile monotonia, non alleviato dalla scoperta che il giornalista fa di un tale che sembra aver tagliato a pezzi la moglie ed averla portata fuori di casa a bocconi con una valigia. Da questo momento tutto diventa scontato: l'incredulità del poliziotto, la pervicacia del nostro eroe, la fondatezza delle sue deduzioni, il valido aiuto della bionda fidanzata. Non bastano una facile emozioncella finale (la lotta con l'assassino in cui il poveraccio immobilizzato si difende a colpi di flash) e qualche amenità del dialogo per giustificare tante improbabilità e tanta povertà di fantasia.

Una buona occasione sprecata deve considerarsi EXECUTIVE SUITE di Robert Wise, il cui spunto avrebbe potuto aprire la via ad una serrata indagine di costume. Muore un grosso capitano d'industria, un fabbricante di mobili (la breve sequenza iniziale, tutta soggettiva, in cui di questo tipo non si vedono che le mani, fino al momento in cui stramazza morto d'un colpo, sul marciapiede, non manca di scaltra efficacia), e subito si scatena tra i molti vicepresidenti la lotta per la successione alla presidenza del consiglio d'amministra-

zione. Il gioco sembrerà ad un certo momento fatto per un ambizioso intrigante, ma in *extremis* prevarrà l'elemento più giovane e più "sano", il direttore del reparto progetti. Ma perché prevalga è tutt'altro che chiaro, se si pensa che egli riesce a convincere quelli che gli negavano il credito con un discorso di questo genere: « Il mio antagonista sostiene che bisogna realizzare forti dividendi e per far questo occorre continuare a produrre mobili scadenti, impiegando materiali di basso costo e tenendo bassi i prezzi di vendita. Io invece sostengo che occorre produrre mobili di classe, a prezzi bassi ». Tutti si persuadono, a questa apodittica affermazione, e lo eleggono, sciogliendo le precedenti riserve. Del resto, in tutto il film si parla molto e si conclude poco. E ché la vittoria spettasse al più "sano" e dinamico ed avanzato di idee era fin troppo ovvio fin dal primo istante: come nel caso del film di Hitchcock, se pur in diverso modo, una gran perdita di tempo, per arrivare, nel più mediocre dei modi, ad una conclusione già evidente in partenza. Ad un certo momento, una frase ci aveva fatto sperare nell'inizio di quell'indagine non superficiale di un mondo, in cui uno spunto tanto inedito autorizzava a credere: quella dell'operaia che si informa, allarmata, presso il vicepresidente "democratico" sulle eventualità di "crisi" che la morte del principale potrebbe arrecare. La cosa invece rimane lì, la "camera" si rinchioda in una stanza e non ne esce più. Era in aria un problema che poteva coinvolgere interessi collettivi, reazioni sociali ed umane non banali, che poteva invogliare ad una critica di un ambiente, ad un esame dei rapporti tra dirigenti e masse lavoratrici. E invece tutto si è ridotto allo scontro di alcuni fatterelli personali. La formula è, peggiorata, quella di *Grand Hôtel*, di *Pranzo alle otto*: tutte stelle. Ed ognuna, dobbiamo ammettere, al suo posto, anche se non sempre impegnata dalla parte. L'irrequietezza susseguita ed arrivistica di Fredric March, la passionalità *refoulée* di Barbara Stanwyck, la losca avidità di Louis Calhern, ed anche la pacatezza di Holden, la saggezza di Pidgeon sono comunque da ricordarsi.

Ancora in tema di occasioni perdute: THE CAINE MUTINY di Edward Dmytryk. Il romanzo omonimo di Herman Wouk non è soltanto un best-seller, è an-

che un'opera sagacemente costruita, con una acuta definizione di psicologie, un'opera che, se pure non basata su un fatto realmente avvenuto, ha dietro di sé una esperienza diretta della vita al servizio della Marina americana, durante la guerra. E' un romanzo affine a *Da qui all'eternità*, meno ambizioso, meno elucubrante, ma più vivo. Ed altrettanto avrebbe potuto essere del film. E' avvenuto il contrario. Certo era difficile sfrondare una materia così vasta senza depauperarla nei suoi motivi più vitali. Perché l'azione del secondo Maryk e del giovane ufficiale Keith, i quali in pieno tifone cooperarono alla destituzione, sul dragamine *Caine*, del comandante Queeg, gravemente sospetto di paranoia, risultasse compiutamente chiarita nei suoi precedenti non avrebbero dovuto venir omessi certi illuminanti particolari (come la sospensione dell'uso dell'acqua per tre giorni in piena calura, decisa da Queeg, per una delle sue meschine ritorsioni, o come la storia delle bottiglie di whisky andate a fondo, e tanti altri ancora), e certi non meno illuminanti personaggi (il timoniere Stillwell, che, oggetto della assidua persecuzione del capitano, costituisce una delle chiavi di volta della situazione). Accettata la necessità inevitabile di ricondurre la vicenda a nuove proporzioni, si trattava di non saltare anelli indispensabili della catena. Non giurerei che questo sia avvenuto e che ogni cosa possa risultare chiara per chi non abbia letto il romanzo. Con tutto ciò non nego che l'aver soppressa la parte iniziale, riguardante il periodo trascorso in Accademia dal giovane Keith, e quella finale, riguardante il suo ritorno sul *Caine* dopo il processo e la sua assunzione del comando, preludio alla restituzione alla vita borghese, abbia costituito un atto giudizioso (ma bisognava avere il coraggio di rinunciare al personaggio di May Wynn, la ragazza di Keith, rimasto nel film a mezz'aria e per di più affidato ad una esordiente inadeguata). Wouk, nel ridurre il suo romanzo per le scene, era stato anche più drastico: aveva concentrato tutto nella sequenza del processo, e pare con buoni risultati. Anche qui il processo è il pezzo forte del racconto, per merito di una scaltra tecnica registica e di una ammirevole semplicità di Bogart, nel suggerire il progressivo passaggio di Queeg dalla sicurezza allo smarrimento: il momento di silenzio, an-

(In alto) *Da L'or des Pharaons* di Marco de Gastyne (Francia); (sotto) Peter Finch e Alec Guinness in *Father Brown* di Robert Hamer (Gran Bretagna).





(sopra) A sinistra Arletty e Jean Gabin, premio per la migliore interpretazione maschile, in *L'air de Paris* di Marcel Carné (Francia); a destra Gabin e Lino Ventura in *Touchez pas au grisbi* di Jacques Becker (Francia); in basso, Barbro Björkdahl in *Som i drömmar* di Carl Gyllenberg (Svezia). (nella pagina seguente) In alto, a sinistra, Papagheorghiou e Foundas in *Magic City* di N. Coundouros (Grecia), presentato fuori concorso; a destra, Dinko Dinev in *Pessen za choveka* di Borislav Charaliev (Bulgaria); nel centro, una scena di *El beso de Judas* di R. Gil (Spagna).

goscioso per il comandante, imbarazzato per i giudici, che si determina, allorché Queeg, incapace di trovare validi argomenti, lascia vagare lo sguardo vitreo, agitando convulsamente nella mano le famose palline d'acciaio, costituisce l'acme del film, il punto in cui i vari elementi del suo meccanismo hanno trovato una efficace fusione. A parte ciò, restano da registrare alcuni exploits tecnici (la sequenza del tifone; le riprese della portaerei, con un vivace gioco cromatico) ed un efficiente standard interpretativo. A questo proposito, è curioso a notarsi come Bogart, davvero eccellente, non fosse a priori l'interprete consigliabile, lui avvezzo a parti di *tough guy*, per la figura di un ammalato di nervi (sulla scena la stessa parte è andata a Lloyd Nolan, così come, più saggiamente, è stata affidata a John Hodiak la parte, qui affidata a Van Johnson, del secondo Maryk, questo semplice e retto uomo di mare, ufficiale di complemento che aspira alla carriera di effettivo e la compromette definitivamente per seguire l'impulso dettato dal proprio senso di responsabilità). Subito dopo Bogart, la menzione va a José Ferrer, un lucidissimo avv. Greenwald, il difensore degli ammutinati. Né va dimenticato l'esordiente Robert Francis (Keith). Meno compiutamente definita dallo scenario, la figura di Keefer, il letterato, sotterraneo istigatore dell'ammutinamento, che vilmente abbandona i colleghi più coerenti alla loro sorte, prima e durante il processo, non ha ricevuto da Fred Mac Murray sostanziale arricchimento.

Quello che è affiorato, nel trapasso dalla pagina allo schermo, è il fondo conformistico di un racconto, per larga parte animato da spirito di spregiudicata critica nei confronti della Marina. Gli ammutinati vengono assolti, essendo stata provata l'anormalità psichica del comandante. Ma è appena chiuso il processo che lo stesso loro difensore, nella lucidità dell'ebbrezza, chiarisce il proprio autentico pensiero, additando negli ufficiali di carriera come Queeg gli autentici custodi della sicurezza dell'America, i veri artefici della sua salvezza. Nel romanzo questo brusco voltafaccia perde parte del suo sapore conformistico, essendo stato preparato attraverso una elaborata illuminazione della figura dell'ebreo Greenwald, e risulta, in qualche misura, una manifestazione del desiderio che il romanziere ha di ascoltare pure "la ragione degli altri". Nel film, andati dispersi i precedenti psicologici, la repentinità dei trapassi può indurre lo spettatore a supporre di trovarsi di fronte

ad una posticcia zeppa inserita dagli esponenti del maccarthismo hollywoodiano, dai quali, tutto sommato, l'opera di Dmytryk può essere accettata senza sforzo.

Dal quintetto statunitense si è distaccato ON THE WATERFRONT, frutto della collaborazione tra un vivace produttore semi-indipendente, Sam Spiegel, ed un regista diseguale, ma tra i più interessanti ed, entro certi limiti, *engagés*: Elia Kazan. *On the Waterfront* ha le sue origini in una serie di reportages giornalistici e si riferisce ad un aspetto di quella America amara, cui periodicamente attinge la parte del cinema di Hollywood meno ligia alle formule. Il soggetto è legato infatti all'esistenza di una organizzazione gangsteristica, quella dei fratelli Anastasia, la quale aveva in mano i sindacati portuali e non consentiva di lavorare a chi non fosse disposto a corrispondere i tributi richiesti ed a subire le angherie più arbitrarie, organizzazione che attirò su di sé l'attenzione di una commissione d'inchiesta (1952). E' appunto l'intervento di quest'ultima a far scattare la molla che dà l'avvio al soggetto del film: un testimone pericoloso viene soppresso dalla banda, e di questo delitto è strumento inconscio Terry, il fratello dell'aiutante del capo, un ex pugilatore, un giovanotto apatico e torpido nella lentezza dei suoi riflessi, in una coscienza morale soltanto sopita. Un personaggio originale, senza dubbio, e intorno alla sua crisi morale tutto il film ruota. Di fronte al silenzio dell'omertà che copre le responsabilità per il delitto la prima a ribellarsi è Edie, la sorella dell'ucciso. Poi è la volta di un prete, che stringe intorno a sé un primo, sparuto gruppetto di lavoratori. E' quindi il turno di uno scaricatore, che testimonia contro la banda e da essa viene eliminato. Questa successione di circostanze, ma sopra tutto l'amore di Edie, il trepido sforzo di lei per sciogliere le nebbie del suo cervello, la sua congenita inerzia, valgono a determinare a poco a poco in Terry una reazione, un barlume di giudizio morale. Il rimorso si fa strada nella sua coscienza, e, dopo che il suo ravvedimento sarà costato la vita anche a suo fratello, ennesima vittima della *gang*, Terry verrà persuaso dal prete a testimoniare, farà fronte all'ostilità degli scaricatori impauriti, subirà le violenze della banda e finalmente si accorgerà di aver, con il suo coraggio, abbattuto il regime della corruzione e della violenza, allorché la massa degli scaricatori si rifiuterà di obbedire agli ordini del capo e di recarsi al lavoro se per primo non sarà chiamato a lavorare lui, Terry, ormai definitivamente uscito dal

limbo dell'inerzia indifferente ed ottusa. E' impossibile negare al film di Kazan la suggestione che gli deriva dal realismo della sua ambientazione (vedi, per esempio, il grigiore metallico della fotografia di Boris Kaufman, con la cui asciuttezza fa contrasto, purtroppo, certo fragoroso pompierismo del commento musicale di Leonard Bernstein), dalla nervosità del suo stile, con cui Kazan ha ritrovato i propri estri migliori. Sotto questo aspetto *On the Waterfront* si ricollega alle più alte tradizioni del film di *gangsters*, inteso quale film di aspra e realistica documentazione e denuncia. Se la pittura della banda e dei suoi metodi non manca di precedenti, pur nei suoi tratti secchi e sugosi, lo sfondo del porto si anima di una presenza inedita e viva, nel nebbioso, invernale umidore delle sue banchine. Certo, come film realistico *On the Waterfront* soffre per i limiti insiti in tutte le opere di tal genere prodotte, sia pur con qualche indipendenza, nell'ambito della produzione hollywoodiana. Si evita di gettare lo sguardo troppo oltre, durante l'inchiesta si intravede di spalle un importante individuo che assiste agli interrogatori per il tramite della televisione: quell'individuo è il pezzo grosso che regge le fila dell'organizzazione criminale. Ma Kazan si accontenta di accennare fuggolmente alla sua esistenza, e si ritrae subito da lui, come impaurito. (Qualche al-





tro film di Hollywood si è spinto, a on del vero, lievemente più oltre, in tale direzione. Ma forse i tempi erano meno duri). E la conclusione, con quel Terry, da viso sfigurato dai colpi e intriso di sangue che faticosamente si rialza per dare il segno della riscossa, oltre a risultare qualche poco granghignolesco e retorico (una punta di enfasi retorica si era talvolta insinuata anche nella figura del sacerdote) fino a che punto è sincero, con il suo ottimismo integrale e "conclusivo"? E' veramente esaurito il ciclo degli abusi sulle banchine di New York? Insomma, come tante altre volte in casi consimili è accaduto di notare, il coraggio dell'assunto è chiaramente circoscritto, il denso realismo dello stile è temperato da una cautela nella concezione. Ma più che per il suo messaggio "sociale", più che per l'esemplare realizzazione di certe aperture ambientali o di certi scorci di violenza *On the Waterfront* rimarrà memorabile per un carattere compiutamente illuminato: quello di Terry. A questo proposito le tappe rivelatrici sono i tre colloqui con Edie, la scena in cui Terry assiste, di malavoglia, alla riunione promossa dal prete, il colloquio nel tassi col fratello, quando questi, partito dal proposito di persuadere Terry ad uniformarsi ai voleri del capo, finisce con il consegnargli una rivoltella per la sua difesa personale, cedendo di fronte all'ostinata e chiusa volontà di ribellione di lui. Al di là di certi — pur non sgradevoli — particolari letterari (l'amore per i colombi: un facile simbolismo), il carattere di Terry si rivela lembo per lembo, nella progressione dei tre dialoghi con Edie, e ciò grazie, da un lato, a certe battute composte di frasi liquide, smozzicate, spesso evasive, di un'aderenza e di un'eloquenza sorprendenti, dall'altro alla impressionante potenza di una interpretazione con cui Marlon Brando ha superato, con stupefacente semplicità di mezzi, quanto da lui fatto finora, confermando di essere oggi, senza possibilità di paragone, il maggior interprete dello schermo americano. Dai lineamenti resi tumidi e grèvi dal trucco la scintilla della coscienza si sprigiona lentissimamente, attraverso un impercettibile progredire attraverso le remore della svagatezza abulica, della assente pigrizia. E l'opera maieutica nei confronti di Terry è svolta da Edie con una delicatezza melanconica, ma fiduciosa, che l'inedita Eve Marie Saint ha interpretato con discrezione esemplare.

In una visione privata è apparso *MARTIN LUTHER* di Irving Pichel, film che Louis de Rochemont ha prodotto in collaborazione con le Chiese luterane d'America e di Germania. Si tratta, come è facile comprendere, di un film biografico, dicia-



mo così, "di propaganda". Ma la discrezione e la serietà con cui tale propaganda è svolta sono davvero ammirevoli e dovrebbero valer d'esempio ai cattolici di casa nostra, intenti spesso ad infantili *otia* agiografici. *Martin Luther* è un saggio davvero accettabile di film storico: il suo scenario è stato steso dopo un minuto lavoro di ricerca e di documentazione, anche presso studiosi di fede diversa, ed è informato a una austerità propriamente luterana, a un disdegno delle facili occasioni di spettacolo. Senza tendere a una rielaborazione artistica della materia, per la quale egli non avrebbe posseduto respiro sufficiente, il compianto Pichel (di cui non va dimenticata l'attività di studioso, svolta accanto a quella registica) ha puntato con pregevoli risultati a una piana divulgatività di esposizione, poggiante sulla scrupolosità di una ricostruzione storica non immemore di taluni modelli figurativi e resa più attendibile dalla circostanza che le riprese sono state effettuate in Germania, sfruttando le autentiche località dell'azione. Il racconto evita di allargarsi troppo al di là della figura prin-

cipale, per includere una più esauriente pittura dell'Europa in un periodo di sociali e spirituali inquietudini; esso giudiziosamente mira a svolgere il proprio tema per il tramite di questa figura chiave, cui un veterano dell'Old Vic, Niall Mac Ginnis si è accostato con estremo rispetto e dignità, eccellentemente coadiuvato dagli altri interpreti, quasi tutti scarsamente noti e per nulla divistici. Uno dei numeri più essenziali del film va ricercato nel dialogo, di una sostanziosa chiarezza, tale da fargli assumere una preziosa funzione didascalica (intendendo questo aggettivo nel suo significato più alto).

In concorso la Germania Occidentale ha presentato *KÖNIGLICHE HOHEIT* di Harald Braun, ispirato a un romanzo minore di Thomas Mann (1909). Quest'ultimo riguardava la storia di Nicola Enrico, principe d'un immaginario staterello della Germania guglielmina, cui il fratello maggiore misantropo e malandato in salute, cede le funzioni rappresentative e gli effettivi attributi di sovranità. Il Mann aveva sottil-

mente indagato il carattere del suo protagonista, vittima di un segreto complesso di inferiorità a causa della deformità d'una mano, contratta fin dalla nascita. Gli scenaristi hanno preferito sorvolare sulle delicate pieghe di quella psicologia e così pure sulla pittura, dal Mann puntigliosamente, se pur prolissamente, tentata, di un mondo al crepuscolo, travagliato da intime contraddizioni e da pressanti assilli economici. Questi ultimi sono rimasti, non tanto come elemento fondamentale della narrazione, quanto come amabile vernice per una vicenda, la quale ha assunto gli aspetti operettistici che era lecito prevedere. Il nodo centrale del racconto riguardava, infatti, la evasione del principe dal grigiore della sua esistenza regale attraverso l'amore per la figlia di un milionario americano, della quale egli riusciva a sgelare l'iniziale diffidenza verso la dorata improduttività della "professione" di sovrano. Il finale matrimonio era risolutivo anche per le esauste finanze dello Stato, e ad esso si giungeva non soltanto dopo aver superato le remore derivanti a Nicola Enrico dalla sua posizione, ma anche dopo che i due protagonisti avevano trovato una comune con-

— a patto di scordarsi di Mann — risulta, ripeto, elegante e divertente. Degli interpreti, più che l'opaco Dieter Borsche, si sono fatte apprezzare la fine Ruth Leuwerek e la sempre splendente Lil Dagover, nei panni di una nobildonna "del tempo che fu", divenuta dama di compagnia della giovane milionaria.

Assai modestamente ha figurato l'Austria, con PUNKTCHEN UND ANTON di Thomas Engel, un film basato sul romanzo e la commedia omonimi di Erich Kästner, che più a suo agio si sarebbe trovato al Festival del Film per Ragazzi. Senza essere la cosa più viva di Kästner, questo romanzo dove il convenzionalismo è assiduamente riscattato dall'arguzia offriva onesta occasione di spasso, narrando l'amicizia tra un ragazzino povero e una ragazzina ricca, trascurata dai genitori, la quale, per amor del compagno, compiva eroiche imprese, come quella di andare per le strade a mendicare, allo scopo di procurargli il denaro per curare la madre ammalata. La storiellina è stata raccontata con qualche elementare garbo e recitata di gusto, specie dai due giovani protagonisti, Sabine Eggerth e Peter Feldt.

matica morale (padre Brown cerca i criminali non per arrestarli, ma per convertirli). Qui si rimane prevalentemente sul piano di un *divertissement* scintillante, cui è mancata nell'ultima parte, troppo prevedibile, il sussidio di una lena fantastica pari a quella che aveva sostenuto l'inizio (il viaggio a Parigi con le sue varie peripezie e sopra tutto l'impagabile scena dell'asta, con quella amabilissima pittura di macchiette — vedi l'americano del Texas dall'accento sguaiato, e via dicendo). In questa superficiale e divertente schermaglia tra padre Brown — Guinness — e Flambeau — il correttissimo Peter Finch —, dagli infiniti e imprevedibili *déguisements*, ricorre il ricordo di un'altra scintillante schermaglia del genere, quella tra Arsenio Lupin — John Barrymore — e l'ispettore — Lionel Barrymore — nel film omonimo di Jack Conway (1932). Insomma, ci troviamo di fronte a Maurice Leblanc meglio che a Chesterton: ma a un Leblanc filtrato attraverso una civiltà verbale tutta britannica.

La Francia, quest'anno, avrebbe dovuto astenersi, se il parere della sua commissione di selezione fosse stato vincolante. A conti fatti, dobbiamo dire che non si trattava di un parere del tutto cervelotico. Lasciamo perdere L'OR DES PHARAONS di Marco de Gastyne, una esercitazione piattamente romanzesca in *cinépanoramic* (il *cinemascope* d'oltr'Alpe) — ma la parte centrale è apparsa, chi sa perché, su schermo ridotto e quadrato —, dove la banale storiella avventurosa è un puro pretesto per mostrarci, a colori, le meraviglie dell'egiziana Valle dei Re, che più opportunamente avrebbero figurato in un documentario. E soffermiamoci un momento sull'ultima opera di Marcel Carné: L'AIR DE PARIS. Quale convenienza ha potuto trovare Carné — e con lui il suo paese — nell'espore al pubblico veneziano, già testimone di alcuni ben giustificati trionfi di questo regista, il frutto di un'ispirazione ormai logora e sterile *piétinante sur place*? Tanto per cominciare, il titolo del film è una truffa, paragonabile a quella de *La romana*: qui Parigi non esiste, ché a evocarla non basta certo una canzone, rimasticatura di molte altre, cantata da Yves Montand a schermo acceso, o qualche "atmosfera" e riecheggiata immagine colta da Roger Hubert e collocata a fare da sfondo ai titoli di testa. Mancando un ambiente, esiste forse una situazione? Sì, esiste, ma quale situazione: quella, veneranda, dell'istruttore di pugili, che punta le sue speranze su una giovane scoperta e ne rimane deluso. Perché? Ma perché il pupillo ha incontrato una femmina di lussuria, che l'ha distolto dalla sua candida fede nello sport. Non mancano neppure il sacrificio, la rinuncia finale della lussuosa cocotte e il conseguente rinascere, dal momentaneo crollo, dell'antica speranza: al verismo nero d'un tempo Carné tende forse a sostituirne uno rosa? Ma la materia è sempre quella d'un tempo, e oggi questa sorta di verismo letterario d'accatto ci appare indicibilmente lontano, falso, di fronte alle conquiste di un realismo immediato e altrimenti sincero. Anche dell'antico mestiere di Carné non rimangono se non gli scampoli: al montaggio serrato, in contrappunto, nella scena del *match* fanno riscontro *gaffes* imperdonabili, quali la assurda, convenzionale, macchiettistica pittura dell'*entourage* mondano della protagonista (lo insopportabile Parédès e gli altri) o la pleonastica inserzione, dovuta a necessità coproduttive, della famigliola di erbivendoli italiani. Rimane, quale unica traccia di un antico Carné, il personaggio di Blanche, la moglie dell'istruttore, una donna stanca e scettica nei confronti del marito, che adora e di cui ha seguito le molte delusioni, una di quelle donne cui Arletty sa



Un'inquadratura di Sierra Maldita di Antonto del Amo, presentato fuori concorso dalla Spagna.

sapevolezza della loro missione "sociale". Nel film tutto si è schematizzato (una pallida ombra è diventato il complesso, raziocinante e forse effettivamente pletorico personaggio del precettore di Nicola, il dottor Ueberbein) e ha assunto nostalgici aspetti decorativi, gradevolmente sottolineati dal *gevacolor*: il soggetto, ridotto ai suoi termini più banali, è apparso una via di mezzo tra *La vedova allegra* e una "ruritanian story". I rapporti tra Nicola e Imma, la milionaria, sono stati intonati al più ovvio romanticismo e accentrati intorno al dubbio che la ragazza nutre di venir sposata per i suoi soldi, dubbio dal quale essa si libera, a dir vero, senza precisa ragione, così come senza precisa ragione il fratello maggiore del principe si affretta a rimangiarsi la sua opposizione al matrimonio. Assenti, quindi, le più intime ragioni di pittura di un mondo consapevole del proprio crepuscolo, generiche le psicologie dei protagonisti, per mezzo dei quali due opposte concezioni sociali avrebbero dovuto trovare cosciente ragione d'incontro, è rimasto lo spettacolo che

Dalla Gran Bretagna è giunto FATHER BROWN di Robert Hamer, libera interpretazione dei celebri racconti polizieschi di G. K. Chesterton, ad uso di un Alec Guinness al solito godibilissimo, se pur qua e là compiaciuto di qualche discutibile accentuazione farsesca. Lo scenario di Hamer e Thelma Schnee pone di fronte l'ineffabile prete poliziotto, padre Brown, e il suo primo e leggendario avversario, l'aristocratico ed atletico Flambeau, ladro proteiforme e collezionista accanito di rari pezzi d'arte (avversario passato poi — nei racconti chestertoniani —, grazie alla conversione provocata dal sacerdote, nel novero dei difensori della giustizia). Il primo vago spunto, quello relativo alla preziosissima croce oggetto delle cupidigie di Flambeau, è preso a prestito da Chesterton, ma la vicenda non tarda a snodarsi autonoma, con evidente felicità di trovate argute e di dialogo anche più arguto. S'intende che gli scenaristi hanno lavorato "alla maniera di Chesterton" piuttosto per quanto riguarda l'ingegnosità dell'intrigo che non per quanto riguarda l'approfondimento di una alta te-

dare un incanto sfiorito e melanconico di alto prestigio. Jean Gabin ha ripetuto sapientemente se stesso, mentre Roland Lauffrey è apparso meno *physique du rôle* che non l'anno scorso, quale fatale *deus ex machina* di *Teresa Raquin*.

L'unica opera francese che ha giustificato la propria presenza è stata *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* di Jacques Becker. Regista al quale io non voglio negare la sottigliezza del mestiere, anche se contesto il possesso di un mondo preciso da esprimere. *Touchez pas au grisbi* nasce da un fortunatissimo romanzo "nero" di Albert Simonin, presso che illeggibile, in quanto scritto nello strettissimo e fiorito *argot* della malavita parigina. Poiché di questo si tratta: della mossa, scaltra pittura di un conflitto tra due bande, per il possesso di certi lingotti d'oro. Un elemento interessante e inconsueto che si inserisce nella narrazione "nera" è quello dell'amicizia: amicizia, solidarietà di Max "le menteur", possessore dei lingotti, per il suo vecchio socio Riton. Un secondo elemento insolito è quello rappresentato dalla stanchezza del *gangster* d'età ormai matura per quella vita d'affanni, con conseguente desiderio di ritirarsi. Tali elementi, attraverso l'elaborazione dello scenario, hanno subito notevoli modifiche, ma sono vantaggiosamente rimasti, conferendo al racconto, che altrimenti avrebbe potuto suonare gratuito, una sua carica morale. Nel romanzo, Riton, preso come ostaggio dalla banda avversaria di Angelo, veniva da essa eliminato. E la fuga finale di Max con il *grisbi*, con il malloppo tanto conteso, costava la vita a un altro suo, più giovane, collaboratore: Marco. Di qui l'amarezza umana di Max, posto di fronte alle conseguenze cruente di un'attività di cui è stanco e alla quale, sulle soglie dell'evasione da essa, ha dovuto sacrificare la vita degli amici. Nel film Riton viene tenuto vivo in ostaggio e Max decide di accettare, per salvarlo, lo scambio tra lui e i lingotti, che Angelo gli propone. Come si vede, il sentimento dell'amicizia appare qui anche più direttamente in gioco. Ma Angelo ha teso un'imboscata allo scopo di sterminare gli avversari, dopo la consegna della refurtiva; e Max, avvedutosene, ne approfitta per tentare di forza la riconquista dei lingotti. Senonché le cose vanno diversamente dal previsto: in uno scontro violento a raffiche di mitra Riton e altri compagni perdono la vita. Né il loro sacrificio vale a salvare il *grisbi*, che rimane abbandonato nell'automobile incendiata. E Max dovrà co-



(Sopra) Da *The Golden Key* di Sascha Alexander (Israele, fuori concorso); (in basso) da *La Quintrala* di Hugo del Carril (Argentina).

si rinunciare al proposito di ritiro, dovrà riprendere, solo, quella esistenza di lotta in cui ormai più non crede. Nella fine "moralistica" del denaro tra le fiamme, di quel denaro per cui tanta gente si era scannata, traspare un gusto che direi houstoniano, in un film che tende assiduamente ad accogliere echi umani entro una materia consacrata alla convenzione. All'approfondimento di quell'intimo sentimento d'amicizia, talora ruvidamente espresso, non che di quel complesso borghese che affiora nel *gangster* ormai sulla soglia della cinquantina, con il viso sul quale si stanno rivelando i segni dell'età (vedi, per l'illuminazione di questi aspetti fondamentali dell'opera, la bellissima scena in cui Max dà ospitalità notturna a Riton, scena risultante da una somma di notazioni acute e talora impalpabili), Becker ha dedicato cure affettuose, mirabilmente coadiuvato, oltre che dal patetico René Dary (Riton; il taurino Lino Ventura, un ex lottatore, stabilisce con lui un eloquente contrasto, nella parte di Angelo), da Jean Gabin. Questa è da considerarsi forse la più completa interpretazione dell'attore, il quale ha qui condotto a compimento un personaggio lungamente perseguito, attraverso varie incarnazioni, tut-

te riconducibili a unico denominatore che ha le radici in certa genuinità populistica di spirito ben francese. L'eccellenza di un interprete come Gabin si è sopra tutto palesata con il rifiuto di ogni facile espediente retorico, nella minuta compilazione del personaggio per mezzo di una sagace facoltà allusiva, di un procedere sornione a scorsi pregnanti, ora di una tagliente violenza, ora di una caustica discorsività, ora di una introspettiva riflessività. E' sulla via dell'indagine inedita di psicologie che il film trova la sua migliore ragion d'essere, al di là d'una tecnica eccellente, che traduce moduli violenti ed esteriormente dinamici, cari al film americano di malavita, entro una cornice che è tipicamente francese (ma soltanto in chiave di sia pur accettabile convenzione letteraria).

La cinematografia svedese, ormai da tempo in crisi, si è affidata unicamente alle pretenziose quanto innocenti licenze surrealistiche di un giovane al suo primo lungometraggio: Carl Gyllenberg, autore di *SOM I DRÖMMAR*, serie di ricercate e spesso isolatamente suggestive immagini di nordiche bellezze adolescenti, in libertà lungo le sponde del mare, la quale pretenderebbe d'essere una aggiornata interpretazione del mito di Prometeo. Si potrebbe anche credere alla buona fede dei presupposti, non si può invece prender troppo sul serio la sterile fumosità dei risultati. Tutto vorrebbe essere calcolatissimo, in questo film, ed in realtà tutto è casuale, a cominciare dal commento musicale che, invece che Rachmaninoff, Sibelius, Bartok e Ciaikovskij, potrebbe aver saccheggiate, che sc, Strawinskij, Brahms, Debussy e Gorni Kramer, senza gran differenza di esito. Questa, ahimè lunga, serie di immagini senza nesso mi ha fatto tornare alla mente gli *exploits* non meno inutili di quel vecchissimo giovane "avanguardista", che Cocteau tenne a battesimo a Cannes: il Marc O. di *Soixante minutes de la vie intérieure d'un homme*. A Cocteau dedichiamo mentalmente anche questo *Som i drömmar*, con il rammarico che la Svezia stia corrompendo il proprio fragrante naturismo con simili velleità pseudomesianiche (penso anche al disgraziato *Karlekens Bröd* di Arne Mattsson, che vedemmo, mesi fa, a Cannes).

Del gruppo europeo orientale l'unico paese rimasto presente è stata la Bulgaria, il cui PÉSEN ZA CHOVEKA di Borislav Charaliev ha confermato l'immatùrità di una cinematografia giovane, per ora sol-





Tita Merello in *El Guacho* di Lucas Demare (Argentina).

tanto animata da buone intenzioni e da uno spirito "di crociata", che la apparenta alle consorelle delle altre "democrazie popolari". *Pessen za Choveka* è la biografia di Nicolai Yonkov Vapzarov, uno tra i maggiori poeti della Bulgaria moderna, caduto vittima dei tedeschi, dopo una esistenza dedicata alla concezione di una poesia civile, annunziatrice del progresso sociale. Il film segue l'evoluzione del poeta operaio, dal romanticismo degli esordi all'acquisizione della nuova coscienza, appunto, sociale, fino al sacrificio della vita, ma non riesce ad andare oltre un convenzionale schema didascalico, solo a tratti riscattato da qualche attacco pregnante o dall'irrompere, come nel finale (il cammino di Vapzarov e compagni verso il patibolo, al canto di un inno solenne che suona presagio di liberazione per il popolo oppresso), di una vena di libera commozione.

Tra i paesi europei (a parte la Grecia, che ha esibito fuori concorso *MAGIC CITY* di N. Coundouros, un regista giovanissimo che, nel raccontare una qualunque storia di malavita e di amori ora casti ora sensuali, ha palesato una singolare maturità tecnica, muovendo la macchina con disinvoltata scioltezza descrittiva e conseguendo una certa densità di atmosfera in scene erotiche dalla morbida, ardita, vischiosa carica, ottenuta attraverso una somma di notazioni sonoro-visive) ha figurato ancora la Spagna, la quale, secondo il solito, ha creduto opportuno farsi rappresentare da un regista della vecchia guardia "pompiertistica", Rafael Gil, autore di *EL BESO DE JUDAS*, che tenta, in una chiave grossolanamente spettacolare, un'interpretazione politica del personaggio di Giuda, seguito nella sua carriera di ambizioso aspirante a privilegi terreni, il quale si illude che Cristo annunci un regno di questo mondo, e per ciò si fa suo discepolo. Naturalmente il film accompagna, con vistose decalcomanie, il racconto evangelico fino al suicidio del protagonista, non senza affidarsi a facili effetti. Le sue velleità di moderna interpretazione psicologica di un personaggio eternato dai sacri testi possono invogliare al ricordo del *Barabbas* di Alf Sjöberg, film pretenziosamente fumoso, peraltro realizzato con altra maturità formale.

Fuori concorso la Spagna ha presentato *SIERRA MALDITA* di Antonio del Amo, saggio di un formalistico folklore cattolizzante, affine all'*Edera* del nostro Genina e relativo ad un amore paesano che riesce a vincere gli ostacoli della superstizione (la

donna che, giusta un'antica maledizione, dovrebbe esser sterile, finisce col concepire un figlio, mentre l'uomo elimina il rivale in un duello rusticano a colpi d'accetta), e *FELICES PASCUAS* di Juan Antonio Bardem, opera ultima di questo giovane regista, fattosi apprezzare, sopra tutto con *Comicos*, come il più dotato esponente della nuova, anticonformistica generazione del suo paese. *Felices Pascuas* è un saggio di commedia tra popolareggiante ed intellettualistica, di gusto ora zavattiniano ora clairiano, il quale prende le mosse dalla vincita di un agnello ad una rifa da parte di un barbiere. Questi avrebbe in realtà vinto una grossa somma alla lotteria nazionale, ma scopre che la moglie aveva imprudentemente ceduto il biglietto. E allora, dopo l'esplosione del disappunto, tutto l'interesse della famigliola si concentra sull'animale, destinato ad allietare la mensa natalizia. A quei teneri cuori manca tuttavia l'animo di procedere, sia pure con studiate cautele, al cruento sacrificio; l'agnello viene rubato da certi zingari, la polizia viene mobilitata per rintracciarlo, il che si verifica dopo che l'agnello sarà andato a finire prima in un educandato retto da dolci monachelle (la scena della recita in costume, cui prende parte la bestiola, è la più saporita del film), poi tra le mani di un soldato, infine al mattatoio, dal quale verrà sottratto proprio mentre starà per essere sgozzato. Lo spunto è, dicevo, zavattiniano, lo sviluppo clairiano (*Il milione*), e così pure talune ironiche trovate. Certo, tra l'entità dell'idea di partenza ed il suo sviluppo esiste una notevole sproporzione, onde il racconto, qua e là ameno nel suo andamento paradossale (il macellaio vegetariano, la mobilitazione della polizia, quella dei soldati), si trascina altrove in prevedibili lungaggini, aggravate da certo macchiettismo diffuso, sia di invenzione sia di recitazione (vedi gli inutili armeggi in casa per trovare il modo di uccidere l'agnello senza causargli sofferenza).

Dei paesi extraeuropei fuori competizione sono intervenuti il Brasile con *SACI* di Rodolfo Nanni, modesto filmetto per ragazzi, avente a protagonisti alcuni bimbi, che vivono fantastiche avventure, cui partecipano esseri soprannaturali, negativi come la strega (Cuca) e positivi come lo spiritello indio, il Saci, capace di stare rinchiuso in una bottiglia così come di assumere aspetto di fanciullo; e Israele con *THE GOLDEN KEY* di Sascha Alexander, un film nel quale una fantasiosa leggenda,

relativa alla ricerca dell'acqua da parte dei primi pionieri in terra desertica, si inserisce entro una cornice realistica, concernente il lavoro dei nuovi pionieri d'Israele. La giovane cinematografia del medio oriente ha confermato così, pur nella limitatezza dei risultati, la propria apprezzabile aspirazione verso una tematica strettamente inerente allo sforzo per l'edificazione di una nuova comunità nazionale.

In concorso, oltre ai già esaminati Stati Uniti e Giappone, sono comparsi l'India, l'Argentina ed il Messico. Dal primo di tali paesi è giunto *SURANG* di V. Shantaram, un film sociale, appartenente tuttavia non al filone neorealistico di *Do bigha zamin* (Due ettari di terra), ma a quello melodrammatico consueto alla cinematografia indiana. La tematica polemica (relativa allo sfruttamento bestiale degli operai di una cava di pietra da parte del proprietario, allo schieramento contro quest'ultimo del suo stesso figlio, alla ribellione degli sfruttati nel nome di una vergine che gode fama di divinità, all'esplosione finale che punisce l'iniquo, determina provvide crisi di coscienza — la figlia del proprietario — ed apre una nuova era) si disperde però nella goffa ingenuità di una dilettesca ricerca di effetti. Non molto più brillantemente ha figurato l'Argentina, con *LA QUINTRALA* di Hugo del Carril, biografia di una specie di Lucrezia Borgia sudamericana, vissuta, pare, a Santiago del Cile nel diciassettesimo secolo e dedita a passioni sfrenate e perfino empie, a crimini efferati, le une e gli altri strettamente collegati tra loro e tali da averle, a quanto si dice, impedito di ottenere, sia pur in *extremis*, la misericordia divina, onde il capo della donna penderebbe per l'eternità sull'inferno. Ai luoghi comuni di sangue e di lussuria, propri di questo fim, fanno riscontro quelli, anche peggiori, appartenenti alla tradizione del più vieto *mélo*, che alimentano *EL GUACHO* di Lucas Demare, storia di una moglie che alleva, accanto al proprio, malaticcio, il figlio sano che il marito ha avuto da un'antica amante, non senza però mentire circa l'identità vera dei due marmocchi, fin che, molti anni dopo, la morte del suo vero figlio la indurrà a rivelare l'inganno di cui era vissuta. Il risibile zibaldone è costruito su misura per Tita Merello, una gloria nazionale per gli argentini, ma in realtà una fastidiosa *cabotine*, incapace d'esprimersi altrimenti che con un convulso inarcar di sopracciglia.

EL RIO Y LA MUERTE di Luis Buñuel mi ha rafforzato nella vecchia convinzione che questo regista costituisca uno fra i più clamorosi equivoci della storia del cinema. Nella quale Buñuel, a ben guardare, non esiste, checché ne dicano certi sputelli francesi, amanti delle parole piuttosto che delle idee. Non ho intenzione in questa sede di chiarir meglio il mio giudizio complessivo sul regista, per ora mi basta osservare come ancora una volta (vedi *El*) la sua ambizione per una tematica non banale sia degenerata nel ridicolo. All'inizio di *El rio y la muerte* si poteva pensare che Buñuel intendesse rifarsi ad una lontana e stupenda intuizione di Eisenstein, quella relativa al culto, alla familiarità che i mesicani hanno per la morte (alcune inquadrature si richiamano direttamente a certe immagini di *Death Day*). Ma ben presto Buñuel si è abbandonato all'intrigo per l'intrigo, riguardante il perpetuarsi di una antica faida caratteristica del villaggio di Santa Bibiana, una faida che oppone in un ininterrotto duello mortale la gente degli Anguiano e quella dei Menchaca. Buñuel è stato incapace di attingere il necessario clima da canzone di gesta, si è soltanto compiaciuto, al solito, del sadismo di quella successione macabra di assassini e di funerali, sfociata ben presto ed inevitabil-

mente nel ridicolo, accentuato dalla facile retorica di una finale rappacificazione. Né alcunché ha aggiunto al suo vacillante prestigio ROBINSON CRUSOE - THE ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE, diligente trascrizione illustrativa del romanzo di Defoe, dominata da un superficiale e piacevole tono avventuroso e caratterizzata da un ampio impiego di begli esterni naturali, da un luminoso impiego dell'*east-mancolor* e da qualche intelligente effetto (vedi il gioco dell'eco che si propaga per l'ampia vallata deserta e selvaggia, a sottolineare il senso della solitudine in cui vive il protagonista). Quest'ultimo film è apparso fuori concorso, come pure CAMELIA di Roberto Gavaldon, storia di un melodrammatico amore tra un'attrice ed un torero, ad uso di Maria Felix, e come Ra'yu, di cui parlerò tra poco. Ufficialmente il Messico ha invece figurato, oltre che con *El rio y la muerte*, con LA REBELION DE LOS COLGADOS di Alfredo B. Crevenna, che, sulla base del romanzo omonimo di B. Traven, riprende il filone social-folkloristico, caro al cinema messicano. Il Crevenna si è dimostrato tuttavia alieno dai compiacimenti di un Fernandez, teso all'idoleggiamento di una forma cincischiata e fine a se stessa (anche qui la fotografia è firmata da Figueroa, ma la perfezione che essa raggiunge non va a discapito di un tono più asciutto, più realistico). I compiacimenti di Crevenna sono orientati diversamente, nel senso, cioè, di un sadico indugio su situazioni di efferata crudeltà (l'accecamento di un uomo per mezzo di spine; il taglio dell'orecchio di un bambino, ecc.), situazioni che hanno suscitato l'insofferenza non del tutto ingiustificata del pubblico veneziano. Vero è che tali situazioni sono state dal regista trovate nelle pagine di Traven, del quale egli ha seguito per larga parte la traccia con scrupoloso ossequio. Il racconto è ambientato nel Messico del sud, durante l'anno 1910, allorché si profilavano i primi sintomi della rivoluzione che doveva abbattere la dittatura di Porfirio Díaz. Protagonista ne è un miserabile peo-



(Sopra) Dan O'Herlihy in Robinson Crusoe di Luis Buñuel (Messico, fuori concorso);
(in basso) Pedro Armendariz in La rebelion de los colgados di Alfredo B. Crevenna.

ne, Candido Castro, che, avendo contratto un debito nell'inutile tentativo di salvare la moglie ammalata, si trova vincolato a mantenere l'impegno imprudentemente sottoscritto ed a lavorare, per conto di un esoso feudatario, rappresentato da una banda di biechi luogotenenti, in una piantagione di mogano. L'angosciosa ricerca del denaro da parte di Candido (interpretato da Pedro Armendariz con una umanissima fissità), la sua pena per la morte della moglie, vittima del cinismo di un medico, e la sepoltura di essa, il viaggio verso l'inferno della piantagione sono narrati dal Crevenna con un nerbo asciutto ed angoscioso. Né la saldezza dell'impianto narrativo ed il rilievo della rappresentazione vengono meno allorché il

regista si sofferma a descrivere le insostenibili condizioni di vita dei tagliatori di mogano, costretti a bestiali fatiche ed abbruttiti ed esasperati dalla violenza degli aguzzini. Caso mai, nella pittura di questi ultimi e delle loro femmine si insinuano tratti di maniera, indici premonitori del gusto talvolta gratuito per la crudeltà che caratterizza il film. Pagine come quelle relative all'infelice tentativo di fuga di due *peones* o all'annegamento del figlioletto di Candido o alla rivolta che spinge gli sfruttati a far giustizia dei loro aguzzini, ormai in preda al panico, in seguito alle notizie che giungono dalle altre regioni del paese in armi, costituiscono comunque la testimonianza di un notevole, vibrante talento di





Due inquadrature tratte rispettivamente dal primo episodio (Le vacche) - a sinistra - e dal secondo (Madonna) del film messicano Ra'yu di Benito Alazraki, presentato fuori concorso.

AUSTRIA

PUNKTCHEN UND ANTON (Virgoletta e Antonio); produzione Ring Film Produktion Wien e Rhombus Film München; soggetto basato sul romanzo e sulla commedia omonimi di Erich Kästner; sceneggiatura di Maria Osten-Sacken e Thomas Engel; regia di Thomas Engel; fotografia di Franz Wehmayr; scenografia di Fritz Jüptner-Jonstoft; musica di Herbert Trantow; interpreti: Paul Klinger, Hertha Feiler, Heidemarie Hatheyer, Sabine Eggerth, Peter Feldt, Claus Kaap, Annie Rosar, Jane Tilden, Michael Janisch, Hans Putz, Carl Mohner, Hugo Gottschlich, Herbert Kroll, Maria Eis.

ARGENTINA

EL GUACHO (Il bastardo); produzione: Argentina Sono Film; scenario di Lucas Demare e Sergio Leonardo; regia di Lucas Demare; fotografia di Alberto Etchebere; musica di Lucio Demare; interpreti: Tita Merello, Carlos Cores, Julia Sandoval.

LA QUINTRALA; produzione: Hugo del Carril; soggetto di Tito Ribero; sceneggiatura di Gori Muñoz; regia di Hugo del Carril; fotografia di Pablo Taberero; musica di Tito Ribero; interpreti: Antonio Vilar, Anna Maria Lynch, Francisco De Paula.

BULGARIA

PESSEN ZA CHOVEKA (Poema sull'uomo); produzione: Studio di Films Artistici; scenario di Christo Ganey; regia di Borislav Charaliev; fotografia di Emil Rachev; musica di Gheorghj Ivanov; interpreti: Dinko Dinev, Stefan Karalambov, Ivan Bratanov, Ivan Tonev, Nicolina Kekova.

FRANCIA

TOUCHEZ PAS AU GRISBI (Non toccate il malloppo); produzione: Del Duca Films - Parigi e Cino Del Duca, Prod. Antares Film, Roma; produttore: Robert Dorfmann; scenario di Jacques Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin, dal romanzo omonimo di A. Simonin; dialoghi di A. Simonin; regia di Jacques Becker; fotografia di Pierre Montazel; scenografia di Jean d'Eaubonne; musica di Jean Wiener; interpreti: Jean Gabin, Lino Ventura, René Dary, Delia Scala, Marilyn Buford, Vittorio Sanipoli, Angelo Dessy, Flavia Solivani, Michel Jourdan, Dora Doll, Jeanne Moreau, Paul Frankeur, Denise Clair, Gaby Basset, Daniel Cauchy, Jean Rivere, Paul Oetly.

L'AIR DE PARIS (L'aria di Parigi); produzione: Del Duca Film - Parigi e Cino Del Duca; prod. Cinem. Eur. Roma; produttore: Robert Dorfmann; scenario di Marcel Carné e Jacques Sigurd; dialoghi di J. Sigurd; regia di Marcel Carné; fotografia di Roger Hubert; scenografia di Paul Bertrand; musica di Maurice Thiriet; canzone di Francis Lemarque e Bob Castella, cantata da Yves Montand; interpreti: Jean Gabin, Arletty, Roland Lesaffre, Marie Daëms, Folco Lulli, Jean Parédès, Simone Paris, Ave Ninchi, Maria Pia Casilio.

L'OR DES PHARAONS (L'oro dei Faraoni); produzione: Robert e Raymond Hakin - Paris Film Production; scenario e regia di Marc de Gastyne; dialoghi e commento di André Tabet e Marc de Gastyne; dialogo arabo di Wasfy; scenario di Marco de Gastyne e André Tabet; regia di Marco de Gastyne;

fotografia in eastmancolor ed in cinépanorama di Henri Decae; musica di Marc Lanjean; interpreti: Gil Vidal, Danielle Dumont, Youssef Wahby, Ali Mohamed.

GERMANIA OCCIDENTALE

KÖNIGLICHE HOHEIT (Altezza Reale); produzione: Filmaufbau; scenario di Georg Hurdalek e Hans Hoemberg, con la collaborazione di Erika Mann, dal romanzo omonimo di Thomas Mann; regia di Harald Braun; fotografia in gevacolor di Werner Krien; scenografia di Walter Haag; costumi di Alfred Buecken; musica di Mark Lothar; interpreti: Dieter Borsche, Ruth Leuwerik, Lil Dagover, Mathias Wieman, Rudolf Fernau, Paul Henckels, Guenther Lueders, Paul Bildt, Heinz Hilpert, Herbert Huebner,

GIAPPONE

SCHICHI NIN NO SAMURAI (I sette samurai); produzione: Toho; produttore: Shojiro Motoki; scenario di Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni; regia di Akira Kurosawa; fotografia di Takashi Matsuyama; scenografia di Shigeru Mori; musica di Fumio Hayasaka; interpreti: Takashi Shimura, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato, Toshiro Mifune, Ko Kimura, Kuninori Kodo, Bokuzen Hidari, Yoshio Kosugi, Kamatari Fujiwara, Yoshio Tsuchiya, Keiji Sakakida, Keiko Tsumahima, Yukiko Shimazaki, Jiro Kumagai, Haruko Toyama, Gen Shimizu.

SANSHO DAYU (L'intendente Sansho); produzione: Daiei; produttore: Masaichi Nagata; scenario di Fuji Yahiyo e Yoshikata Yoda, dal romanzo omonimo di Ogai Mori; regia di Kenji Mizoguchi; fotografia di Kazuo Miyagawa; scenografia di Kisaku Itoh; musica di Fumio Hayasaka; interpreti: Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo, Ichiro Sugai, Yoko Kosono, Chieko Naniwa, Kikue Mori, Ken Mitsuda, Masao Shimizu, Ryosuke Kagawa, Akitake Kohno, Masahiko Kato, Keiko Enami.

OSAKA NO YADO (Albergo ad Osaka); produzione: Shintoho; produttori: Katsuo Shino e Ryosuke Okamoto; soggetto di Takitaro Minakami; sceneggiatura di Toshio Yasumi e Heinosuke Goshō; regia di Heinosuke Goshō; fotografia di Joji Obara; scenografia di Takashi Matsuyama; musica di Yasushi Akutagawa; interpreti: Shuji Sano, Toshio Hosokawa, Nobuko Otowa, Mitsuko Mito, Sachiko Hidari, Jun Takara, Kyoko Anzai, Kamatari Fujiwara, Eiko Miyoshi.

GRAN BRETAGNA

FATHER BROWN (Padre Brown); produzione: Facet-Production; scenario di Thelma Schnee e Robert Hamer, liberamente ispirato ai racconti di G. K. Chesterton; regia di Robert Hamer; fotografia di Harry Waxman; musica di Georges Auric; interpreti: Alec Guinness, Joan Greenwood, Peter Finch, Cecil Parker, Bernard Lee.

INDIA

SURANG (Esplosione); produzione V. Shantaram; scenario di Vinod Kumar; regia di V. Shantaram; fotografia di G. Balkrishna; musica di Vasant Desai; interpreti: Shashikala; Sheila Ramani, Ulhas, Vinod Kumar.

ITALIA

SESTO CONTINENTE; produzione: Delphinus; produttore: Bruno Vailati; regia di Folco Quilici; edizione e commento di Gian Ga-

spari Napolitano; fotografia in technicolor di Giancarlo Cecchini; riprese subacquee di Masino Manunza e Folco Quilici; musica di Roberto Nicolosi.

LA ROMANA; produzione: Ponti-De Laurentis-Excelsa Film; scenario di Luigi Zampa, Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Alberto Moravia, dal romanzo omonimo di Moravia; regia di Luigi Zampa; fotografia di Enzo Serafin; scenografia di Flavio Mogherini; musica di Franco Mannino; interpreti: Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Franco Fabrizi, Raymond Pellegrin, Pina Piovani, Xenia Valderi, Renato Totini, Gino Buzzanca, Mariano Bottino.

SENSO; produzione: Lux Film; soggetto di Luchino Visconti, dalla novella omonima di Camillo Boito; sceneggiatura di Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico, con la collab. di Giorgio Prosperi, Carlo Alianello e Giorgio Bassani; collab. ai dialoghi di Tennessee Williams e Paul Bowles; fotografia in technicolor di G. R. Aldo e Robert Krasker; scenografia di Ottavio Scotti; ambientazione di Gino Brosio; costumi di Marcel Escofier e Piero Tosi; musica di Anton Bruckner (VII Sinfonia); organizzatore generale: Domenico Forges Davanzati; interpreti: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartung, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Ernst Nadherny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl.

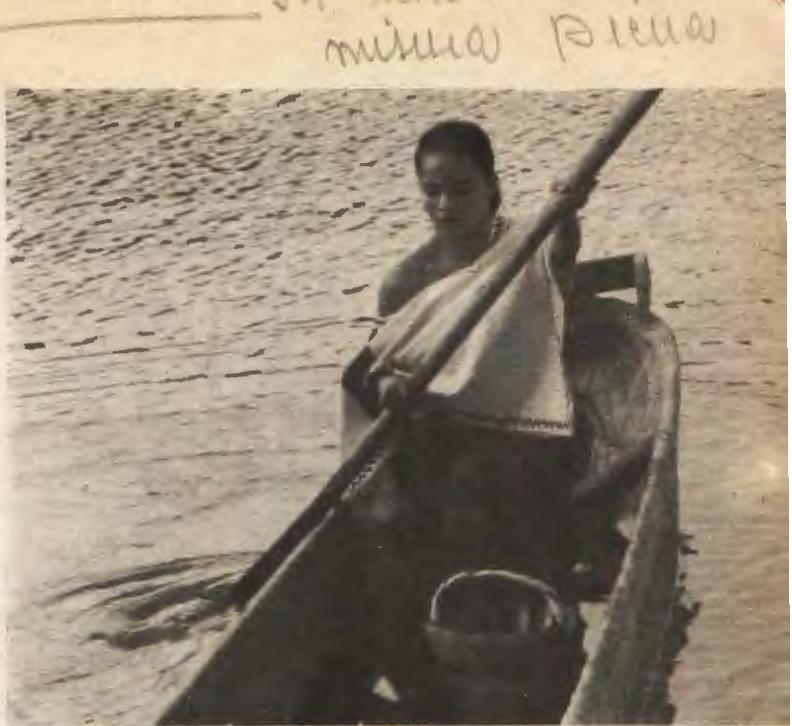
LA STRADA; produzione: Ponti-De Laurentis; soggetto di Federico Fellini e Tullio Pinelli; sceneggiatura degli stessi con la collab. di Ennio Flaiano; regia di Federico Fellini; fotografia di Otello Martelli; musica di Nino Rota; organizzatore generale: Luigi Giacosi; interpreti: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena.

GIULIETTA E ROMEO (ROMEO AND JULIET); produzione: Universalcine - Verona; produttore: Sandro Ghenzi, in associazione a Joseph Janni; scenario di Renato Castellani, basato sulla tragedia omonima di William Shakespeare; regia di Renato Castellani; fotografia in technicolor di Robert Krasker; scenografia di Gastone Simonetti; consulenza per l'arredamento e i costumi di Giorgio Venzi; costumi di Léonor Fini; musica di Roman Vlad; interpreti: Susan Shentall, Laurence Harvey, Flora Buñuel, Norman Wooland, Mervyn Johns, Bill Travers, Enzo Fiermonte, Ubaldo Zollo, Giovanni Rota, Sebastian Cabot, Lydia Sherwood, Nietta Zocchi, Piero Capanna, John Gielgud, Fausto Signoretto, Mario Meniconi.

MESSICO

EL RIO Y LA MUERTE (Il fiume e la morte); produzione: Clasa Films Mundiales; produttore: Armando Orive Alba; scenario di Luis Alcoriza e Luis Buñuel, dal racconto *Muro blanco sobre roca negra* del Lic. Miguel Alvarez Acosta; regia di Luis Buñuel; fotografia di Raul Martinez Solares; scenografia di Gunter Gerzso; musica di Raul Lavista; interpreti: Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcocer, Silvia Derbez, Humberto Almazan.

LA REBELION DE LOS COLGADOS (La ribellione degli impiccati); produzione: José Kohn; scenario di B. Traven, dal suo romanzo omonimo; regia di Alfredo B. Crevenna; foto-



Altre due inquadrature di Ra'yu, relative rispettivamente al terzo episodio (Il guercio) — a sinistra — e al quarto (Puledra) e ricche come le precedenti, di vigore compositivo e drammatico.

grafia di Gabriel Figueroa; musica di Antonio Diaz Conde; interpreti: Pedro Armendariz, Ariadna, Carlos Lopez Montezuma, Victor Junco, Alvaro Matute, Tito Junco, Jaime Fernandez, Miguel Angel Ferriz, Luis Aceves Castaneda, Amanda del Llano.

SPAGNA

EL BESO DE JUDA (Il bacio di Giuda); produzione: Aspa Producciones Cinematograficas; scenario di Vicente Escrivá; regia di Rafael Gil; fotografia di Alfredo Fraile; scenografia di Enrique Alarcón; costumi di Humberto Cornejo; musica di Cristobal Halffter; interpreti: Rafael Rivelles, Francisco Rabal, Fernando Sancho, José Nieto, Felix Dafauce, Gérard Tichy, Luis Hurtado, Gabriel Alcover, Manuel Monroy, Pedro Anzola, Arturo Fernandez, Ricardo Turia, Tony Hernandez, Mercedes Albert.

SVEZIA

SOM I DRÖMMAR (Come in sogno); produzione: Lars Burman; soggetto di Carl Gyllenberg e Lars Söderberg; sceneggiatura e regia di Carl Gyllenberg; fotografia di Jan Lindstrom, Ake Westerlund; musica di Rachmaninoff (I^a Sinfonia), Sibelius (Concerto per violino e orch.); II^a, III^a, VII^a sinfonia); Bartok (musica per due pianoforti e strumenti a percussione); Ciaikovskij (La tempesta); interpreti: Birgitta Bergendahl, Barbro Björkdahl, Magiro Grendahl, Lars Burman, Carl Gyllenberg, Gotan Stenstrom, Marianne Groth.

U. S. A.

REAR WINDOW (La finestra sul cortile); produzione: Paramount; producer e regista: Alfred Hitchcock; scenario di John Michael Hayes, basato su un racconto di Cornell Woolrich; fotografia in technicolor di Robert Burks; scenografia di Hal Pereira e J. Mac Millan Johnston; musica di Franz Waxman; interpreti: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Ross Bagdasarian, Georgine Darcy, Sara Berner.

THE CAINE MUTINY (L'ammutinamento del Caine); produzione: Columbia; producer: Stanley Kramer; scenario di Stanley Roberts, dal romanzo omonimo di Herman Wouk; dialoghi supplementari di Michael Blankfort; regia di Edward Dmytryk; fotografia in technicolor di Frank Planer; scenografia di Cary Jimmy McHugh e Clarence Caskill e di Fred Odell; musica di Max Steiner; canzoni di Karger e Herman Wouk; interpreti: Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred Mac Murray, Robert Francis, May Winn, Tom Tully, F. G. Marshall, Lee Marvin, Warner Anderson, Claude Akins, Katharine Warren, Jerry Paris, Steve Brodie.

EXECUTIVE SUITE (Appartamento presidenziale); produzione: Metro Goldwyn Mayer; producer: John Houseman; scenario di Ernest Lehman, dal romanzo omonimo di Cameron Hawley; regia di Robert Wise; fotografia di George Folsey; scenografia di Cedric Gibbons e Edward Carfagno; interpreti: William Holden, June Allyson, Barbara Stanwyck, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelley Winters, Paul Douglas, Louis Calhern, Dean Jagger, Nina Foch, Tim Considine, William Phipps, Lucille Knoch, Edgar Stehli, Mary Adams, Virginia Brissac, Harry Shannon.

THREE COINS IN THE FOUNTAIN (Tre soldi nella

fontana); produzione: Twentieth Century Fox; producer: Sol C. Siegel; scenario di John Patrick, dal romanzo di John B. Secondari; regia di Jean Negulesco; fotografia in technicolor ed in cinemascope di Milton Krasner; scenografia di Lyle Wheeler e John De Cuir; musica di Victor Young; interpreti: Clifton Webb, Dorothy McGuire, Jean Peters, Louis Jourdan, Maggie McNamara, Rossano Brazzi, Howard St. John, Kathryn Givney, Cathleen Nesbitt, Vincente Padula.

ON THE WATERFRONT (Sul fronte del porto); produzione: Horizon - American Pictures; producer: Sam Spiegel; soggetto, basato sugli articoli di Malcolm Johnson, e sceneggiatura di Budd Schulberg; regia di Elia Kazan; fotografia di Boris Kayfman; scenografia di Richard Day; musica di Leonard Bernstein; interpreti: Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning, Eve Marie Saint, Leif Erickson, James Westerfield, Tony Galento, Tami Mauriello, John Hamilton, John Heldabrand, Rudy Bond, Don Blackman, Arthur Keegan, Abe Simen, Barry Macollum, Mike O'Dowd, Marty Balsam, Fred Gwynne, Thomas Hanley, A. G. Hegura.

PRINCIPALI FILM FUORI CONCORSO

KONJIKI YASHA (Il demone dell'oro); nazionalità: Giappone; produzione: Daiei; produttore: Masaichi Nagata; soggetto di Shozo Negishi, dal racconto omonimo di Koyo Ozaki; riduzione di Matsutaro Kawaguchi; sceneggiatura e regia di Koji Shima; fotografia in eastmancolor di Michio Takanashi; scenografia di Mikio Naka; musica di Ichiro Saito; interpreti: Jun Negami, Fujiko Yamamoto, Kenji Sugawara, Mitsuko Mito, Kazuko Fushimi, Eiji Funakoshi, Shizue Natsukawa, Kumeko Urabe.

SACI (Il Saci); nazionalità: Brasile; produzione: Artur Neves e Hugo Nanni; soggetto e regia di Rodolfo Nanni; sceneggiatura di Artur Neves; fotografia di Ruy Santos; musica di Claudio Santoro; interpreti: Paulo Matosinho, Livio Nanni, Aristeia Paula Souza, Olga Maria, Rosa Maria Ribeiro.

SIERRA MALDITA (Sierra Maledetta); nazionalità: Spagna; produzione: Almasirio de Cinematografía; scenario di Alfonso Paso e J. L. Dibildos; regia di Antonio del Amo; supervisione di Asele Plaza; fotografia di Eloy Mella e Sebastian Perera; scenografia, ambientazione e costumi di Eduardo Torre de la Fuente; musica e canzoni di Jesús Romo; interpreti: Ruben Rojo, Lina Rosales, José Guradiola, José Sepulveda, Manuel Zarzo, José Latorre.

FELICES PASCUAS (Tanti auguri); nazionalità: Spagna; produzione: Exclusivas Floralva Produccion; scenario di J. A. Bardem, J. L. Dibildos e A. Paso; regia di J. A. Bardem; fotografia di Cecilio Paniagua; scenografia di Gil Parrondo e Pérez Espinosa; musica di Isidro B. Maiztegui; interpreti: Julita Martinez, Bernard Lajarrige, Pilarin Sanclemente, Carlitos Goyanes, Beni Deus, Manuel Alexandre, José Luis Lopez Vazquez, Josefina Serratos, Matilde Muñoz Sampedro, Emilio Santiago, Rafael Bardem.

CAMELIA; nazionalità: Messico; produzione: Gregorio Walerstein; scenario di Mauricio Wall e José Arenas Aguilar; regia di Roberto Gavaldon; fotografia di Gabriel Figueroa; (riprese delle corride di Jorge Agui-

lar); musica di Antonio Diaz Conde; interpreti: Maria Felix, Jorge Mistral, Carlos Navarro.

ROBINSON CRUSOE - THE ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE (Le avventure di Robinson Crusoe); nazionalità: Messico; produzione: Oscar Danziger e Henry F. Ehrlich; scenario di Luis Buñuel e Philip Roll, dal romanzo di Daniel Defoe; regia di Luis Buñuel; fotografia in pathécolor di Alex Phillips; scenografia di Edward Fitzgerald; musica di Anthony Collins; interpreti: Dan O'Herlihy, James Fernandez, Felipe de Alba, Chel Lopez, José Chavez, Emilio Garibay.

RA'YU (Raices-Radici); nazionalità: Messico; produzione: Teleproducciones; produttore: Manuel Barb Achar. Ponce; supervisione tecnica: Carlos Velo; scenario basato su quattro racconti di Francisco Rojas Gonzales; regia di Benito Alazraki; fotografia di Ramon Muñoz, Walter Reuter, Hans Beimler; scenografia di Fernando; musica di Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Juan Pablo Moncayo, Rodolfo Haffter, Moriega; interpreti: autentici indios messicani.

THE GOLDEN KEY (La chiave d'oro); nazionalità: Israele; produzione: Alexander Film; soggetto di Odette Avissar; sceneggiatura, regia e fotografia di Sascha Alexander; musica di Josef Tzipin; interpreti: Arnona Gurevitch, Michael Blum, Ariel Warschauer, Ben Chaim, Naava Shan, Ziv Rappaport.

MARTIN LUTHER; nazionalità: U.S.A.-Germania Occ.; produzione: Lothar Wolff, Louis de Rochemont Associates, in collaborazione con Lutheran Church Productions e Luther-Film-Gesellschaft M.B.H.; scenario di Allan Sloane e Luther Wolff, con la collaborazione del dr. Jaroslav Pelikan e del dr. Theodore G. Tappert; regia di Irving Pichel; consulenti: dr. Paul C. Empie, dr. Oswald C. J. Hoffman, Henry Endress, Melvin F. Schlake; fotografia di Joseph C. Brun; scenografia di Fritz Maurischat, Paul Markwitz; musica di Mark Lothar; consulenza religiosa del pastore Peter Heinemann e del dr. Johannes Stuhlmacher; interpreti: Niall MacGinnis, John Ruddock, Pierre Lefevre, Guy Verney, Alastair Hunter, David Horne, Fred Johnson, Philip Leaver, dr. Egon Strhm, Alexander Gauge, Irving Pichel, Leonard White, Hans Lefebvre, Annette Carell.

PRIMA DI SERA; nazionalità: Italia; produzione: Imperial Film-Rizzoli Film; produttore: Luigi Rovere; soggetto e regia di Piero Tellini; sceneggiatura di Piero Tellini con la collaborazione di R. Wyler; musica di Mario Nascimbene; fotografia di Carlo Montuori; scenografia di Saverio d'Eugenio; interpreti: Paolo Stoppa, Gaby André, Lyla Rocco, Giovanna Ralli, Nando Bruno, Carlo Spocito, Memmo Carotenuto, Pina Rovani, Gianni Cavalieri, Giacomo Purrà, Rosita Pisano, Alberto Passante, Roberto Alessandro, Enzo Maggio, Giulio Battiferri, Franco Cagnola.

DONNE E SOLDATI; nazionalità: Italia; produzione: Sic Film; produttrice: Luciana Momiigliano; scenario di Antonio Marchi, Luigi Malerba, Riccardo Ghione, Luciana Momiigliano, da un'idea di Luigi Malerba; consulente artistico: Attilio Bertolucci; fotografia di Gianni Di Venanzo; scenografia e costumi di Maurizio Serra; musica di Teo Usuelli; interpreti: Marco Ferreri, Marcela Mariani, Gaia Servadio, Sandro Somarè.

narratore. Per giustificabili ragioni di equilibrio strutturale il film si chiude sulla rivolta, ignorando l'ultima parte del romanzo, che allarga il discorso, inserendo l'azione dei ribelli della piantagione entro il quadro più vasto della rivoluzione. Vero è che nel far questo il Traven aveva sottolineato le contraddizioni interne della rivoluzione stessa (una notevole parte dei *peones* divenivano, nella loro ignoranza, nella loro gretta litigiosità, docili strumenti di private ambizioni, disposti com'erano a liberarsi da un giogo per passare sotto un altro), mentre il racconto cinematografico, con ovvio conformismo, mira ad una conclusione sostanzialmente e sbrigativamente apologetica dell'attuale regime. Merita una menzione la presenza — nella parte della sorella di Candido — di Ariadna, un'adolescente dalla bellezza fiera e selvaggia.

Il film più interessante della rappresentanza messicana — ed uno fra i più interessanti della Mostra — è apparso però RA'YU (RAICES), firmato da un giovane regista esordiente: Benito Alazraki. La sua proiezione, avvenuta quasi alla chetichella, ha dovuto venir più volte ripetuta, perché il film ha assunto il sapore di una rivelazione, anzi della rivelazione, secondo una buona, vecchia tradizione veneziana. Di fronte ai prodotti melodrammatici della produzione di serie o a quelli compiaciutamente calligrafici di Fernandez, un'opera

come Ra'yu induce a bene sperare circa la persistenza nel Messico di un filone popolare più autentico, discendente da quel *Re-des*, che sta alle origini della cinematografia di tale paese, alla lontana sempre influenzata dalla lezione di Eisenstein. Non che Ra'yu debba considerarsi un prodotto propriamente popolare, esso è pur sempre il frutto di un accostamento al popolo da parte della classe intellettuale più consapevole. Ma nei suoi quattro episodi, basati su racconti di Francisco Rojas Gonzales, è visibile una affettuosa volontà di comprensione, espressa in forma appassionatamente polemica, ma limpida, anche se talora ingenua o schematica. Tale volontà polemica è evidente già nel prologo, il quale, attraverso un rapido montaggio, sintetizza le evolute forme che la civiltà ha raggiunto in una metropoli come Città del Messico, per poi contrapporvi le condizioni di vita degli *indios*, abitanti nelle più sperdute e desolate zone del paese. Il primo episodio, *Le vacche*, si svolge nel villaggio di Ixmiquilpan, tra gli Otomi, in una terra desertica ed assetata, e rappresenta la drammatica ed infruttuosa ricerca dei mezzi di sussistenza da parte di una coppia di poverissimi *indios*. La soluzione per la loro tragedia giunge con una lussuosa automobile, sulla quale una coppia di ricchi bianchi della città è in cerca di una balia per il proprio figlioletto. La donna *india*, cui

viene rivolta l'offerta, esita lungamente prima di separarsi dal proprio bambino e dal marito, lasciandoli di fronte alle incognite di una vita durissima e priva di luce, poi, ottenuta una mercede altissima, si induce a partire, per il bene comune. E il suo primo piano, di una straziante immobilità, cui fa da contrappunto il motivo sfrenato di jazz trasmesso dalla radio dell'automobile, suggella il breve racconto con magistrale evidenza. Il secondo episodio, *Madonna*, concerne una studentessa straniera di antropologia, che si reca in un villaggio di Chiapas, a studiare le usanze degli indigeni Tzotzil e Chamula, in vista della compilazione di una tesi di laurea. La giovane donna arriva alla conclusione di aver avuto a che fare con dei selvaggi, ma si troverà di fronte ad una smentita allorché si accorgerà che quei "selvaggi" possiedono una loro elementare quanto delicata anima religiosa: essi hanno infatti avvertito il fascino di una riproduzione della *Gioconda* di Leonardo, mostrata loro dalla ragazza, e l'hanno sottratta per poi appenderla in chiesa su un altare ed adorarla come se si trattasse della Madonna. In questo episodio lo schematismo della concezione è più evidente (la ragazza fa a pezzi la tesi, dopo l'inattesa scoperta), ma i primi piani degli *indios* intenti a scrutare i quadri (classici o moderni) che sono stati loro mostrati per un test, la perplessità, la diffidenza che esprimono, con sobrietà di risposte, dinanzi a quelle manifestazioni, per loro enigmatiche e contraddittorie, dell'ingegno dei bianchi, hanno una solennità grandiosa e misteriosa. Il terzo episodio, *Il guercio*, si svolge a Yucatan, tra i discendenti degli antichi Maya. Protagonista ne è un ragazzo guercio, fatto oggetto, per tale sua infermità, della crudeltà dei coetanei. Per tentare di guarirlo, la madre lo fa sottoporre ad un trattamento di stregoneria, poi lo conduce ad un santuario dove si celebra una festa, tra religiosa e pagana. Qui un fuoco artificiale fa perdere al fanciullo la vista anche dell'altro occhio. Ma alla sua disperazione la madre risponderà, con una saggezza che agghiaccia, insegnandogli a considerare l'accaduto una fortuna. Perché a differenza dei guerci i ciechi sono, da parte del loro prossimo, fatti oggetto di pietà e di solidarietà. Se in qualche particolare è dato scorgere quasi un'insistenza crudele sulla rappresentazione del male fisico, alcuni primi piani del ragazzo sono grevi di un dolore antico, tanto più toccante in quanto riassunto in sé da un fanciullo. L'ultimo episodio, *Puledra*, è ambientato nel villaggio di Papantla, sulle coste di Vera Cruz, presso la piramide di Tajin, innalzata dagli antichi indiani Totonaca. Ne è protagonista una stupenda adolescente, dai vergini fremiti rivelanti la nobiltà vetusta di una razza, la quale vien perseguitata dalla bestiale libidine di un anziano archeologo bianco, trasferitosi colà per le sue indagini. Lo spirito di fierezza e di indipendenza avrà il sopravvento ed egli sarà costretto a riprendere sconfitto la via del ritorno. La suggestione di questo episodio deriva, oltre che dalla genuina bellezza della ragazza, da quella della natura, che pone la silente monotonia austera della spiaggia, del mare a contrasto con l'imponenza di antiche costruzioni, che testimoniano la genialità di una stirpe di secolare prestigio. L'inseguimento lungo la gradinata della piramide, con quell'ansare del vecchio dietro gli agili passi della sua preda sfuggente, la lotta disperata presso il frangente del mare costituiscono i punti di più intensa forza drammatica di un racconto che, come i precedenti, ha la completezza di un poemetto, nel quale una visione asciuttamente realistica viene pervasa da un lirismo accorato e pudico.

IL VERBALE DELLA GIURIA

La Giuria della XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica composta dai Signori: Almquist, Chauvet, Cuenca, Gromo, Manvell, Ojetti, Regnoli, Sacchi, Silone, riunitasi nel Palazzo del Cinema i giorni 22, 26 e 30 agosto, 3, 5, 6 e 7 settembre, ha esaminato i ventisette film in concorso, che offrono un panorama dell'attuale produzione di molti paesi.

Ciò premesso, la Giuria ha assegnato:

Il Gran Premio Leone d'Oro di San Marco a *Giulietta e Romeo* per l'eccellenza di una regia che ha saputo risolvere molteplici problemi di trasposizione particolarmente ardui, dominando un imponente complesso di elementi artistici e tecnici, in un perfetto esempio di collaborazione internazionale.

Quattro Leoni di San Marco a:

On the Waterfront per la profonda indagine di una coscienza che si sveglia in un ambiente di brutali violenze, con istanti di eccezionale purezza drammatica, stupendamente interpretati da Marlon Brando e da Eva Marie Saint.

I sette Samurai per la maestria con la quale sono stati rievocati l'antico Giappone e le sue tradizioni in un ampio affresco animato da un gruppo di efficacissimi attori, fra i quali spicca Toshiro Mifune nel personaggio del falso Samurai, e da una musica che diventa elemento costitutivo di tutta un'atmosfera.

L'intendente Sansho per la nobiltà di un alto messaggio morale espresso con animo d'artista attraverso un dramma di generazioni in foschi tempi di ferocia e di schiavismo, con una particolare menzione per la fotografia.

La strada per l'interessante tentativo di un giovane regista che è stato anche l'idea-

tore del suo film, con il quale ha confermato le sue doti di sensibilità e di indipendenza.

Coppa conte Volpi di Misurata per una interpretazione maschile: a Jean Gabin per le interpretazioni di *Touchez pas au grisbi* e per *L'air de Paris*.

Coppa conte Volpi di Misurata per una interpretazione femminile: non assegnata.

La Giuria ha infine assegnato uno dei due premi a sua disposizione al complesso d'interpreti di *Executive Suite*.

Il Premio dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma), destinato al film che per la sua ispirazione e le sue qualità maggiormente contribuisce al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani, è stato attribuito al film degli Stati Uniti: *On the Waterfront* di Elia Kazan che sottolinea il ruolo del cristianesimo nel risveglio di un'anima e la presa di coscienza collettiva dei doveri di giustizia e di carità.

La Giuria inoltre segnala il film italiano: *La strada* di Federico Fellini, suscettibile di far scoprire allo spettatore attento il senso cristiano del destino umano.

I giornalisti iscritti al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, accreditati presso la XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, hanno assegnato il loro premio, intitolato a Francesco Pasinetti e destinato al miglior film straniero presentato alla Mostra in concorso e fuori concorso a *On the Waterfront* di Elia Kazan.

Il premio verrà consegnato a Roma, nel corso di una apposita cerimonia, nel mese di novembre.

Ivanov e Milestone non troppo loquaci

Il signor Ivanov, rappresentante del Governo bulgaro presso la XV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, ha l'aria di una brava persona: parco di parole ma gentile nei modi.

E' da qualche anno consigliere d'ambasciata a Roma, ma disgraziatamente di cinema — anche di quello bulgaro — non s'interessa molto. Quando gli domandiamo perché soltanto il suo Paese è rimasto a Venezia a rappresentare la produzione cinematografica d'oltre Cortina, ci risponde evasivamente in termini che corrispondono, in gergo anglo-sassone, al diplomatico "No comment". Ci dice semplicemente che la Bulgaria è rimasta sola perché il film polacco *Una notte di ricordi* (Film. Polski, 1954) di Jerzy Kawalerowicz, notificato alla direzione della Mostra, non era ancora pronto. Difficoltà nel montaggio.

Degli altri film delle altre nazioni orientali non parla perché non sa, e non facciamo fatica a credergli. E il cinema bulgaro? Ci risponde sulla scorta di un opuscolo ufficiale dalla rossa copertina, compilato in francese.

L'industria cinematografica della Repubblica Democratica Bulgara è una neonata: il suo atto di nascita risale al 1948 quando, nel corso del V Congresso del Partito Comunista, fu costituita una Direzione Generale di Cinematografia che poi — nel 1952 — si trasformò in Comitato di Cinematografia presso il Consiglio dei Ministri.

In quel Congresso fu decretato che la nascente cinematografia popolare avrebbe dovuto, seguendo l'esempio della grande scuola sovietica, "rivelare con giustezza e in una maniera approfondita i molteplici aspetti della realtà nel suo movimento e nel suo sviluppo rivoluzionario" e descrivere "il destino del popolo bulgaro, le sue lotte contro gli oppressori, il suo lavoro entusiasta, dedicato all'edificazione del socialismo e il suo impegno pieno di abnegazione di difendere la patria".

Non tenendo conto di *Ivan Soussanine* di Anton Marinovitch (1949), versione filmata dell'opera omonima di Glinka, girata al Teatro Nazionale di Sofia con la direzione del regista Eugène Sokovnine del Teatro

Un'inquadratura di Sotto il giogo (in alto) e una di Danka (sotto), due film bulgari menzionati nell'intervista con Ivanov.

Bolshoi di Mosca e la scenografia del pittore russo Vassilij A. Loujetkiy con cori, orchestra, balletti, cantanti e tecnici del Teatro Nazionale di Sofia, il primo film a soggetto della cinematografia bulgara è *Kaline l'aquila* (1950) di Boris Borozanov, biografia epica di Kaline Videnov, eroe della lotta d'indipendenza contro l'oppressore turco. Il film che ottenne il Premio Dimitrov fu pure segnalato al quinto Festival di Mariánské Lázně (Cecoslovacchia).

Poema sull'uomo di Boris Charaliev, presentato a Venezia, è il decimo film a soggetto prodotto da allora in Bulgaria. Tutti e dieci sono di carattere storico-sociale; e i più significativi dovrebbero essere: *Allarme* (1951) di Zakhari Jandov con Stefan Savov, Nadia Stanislavskva, Gantcho Gantchev sull'occupazione nazifascista che ottenne il premio "Lotta per la libertà" al VI Festival di Karlovy Vary; *L'alba sopra la patria* (1951) di Anton Marinovitch e Stefan Sartchadjiiev con Lubomir Kabaktchiev, Ivan Stefanov, Jenny Bojinova, dedicato all'opera delle brigate giovanili operaie e interpretato dagli studenti della Scuola Teatrale Superiore "Krestu Sarafov" di Sofia che ottenne un premio d'onore al VII Festival di Karlovy Vary; *Danka* (1952) di Krestu Bélev, Ivan Fitchev e Boris Borozanov con Milka Touykova, Ivanka Dimitrova, Miroslav Mindov sulla lotta antinazista e anticapitalistica; *Sotto il giogo* (1952) di Dako Dakovsky con Miroslav Mindov, Lili Popivanova, Petko Karlovovski, Ivan Dimov, tratto dal romanzo omonimo di Ivan Vazov, classico della narrativa bulgara che descrive la lotta contro i turchi e la grande sollevazione popolare del 1076; *Settembristi* (1953) di Zakhari Jandov con Asparoukh Témelkov, Luboslav Stéfanov, Nicolas Dadov che narra la rivolta popolare contro i fascisti nel settembre 1923 diretta dai capi comunisti Dimitrov e Vassili Kolarov.

E' singolare il fatto che tutti i dieci film sono diretti da registi diversi e che raramente si può trovare il nome di un attore in più di un "cast" ma purtroppo il signor Michailov non ci ha potuto dare alcuna spiegazione.

Nel corso di quest'anno comunque, sono stati messi in cantiere sei pellicole di lungometraggio di cui una a colori: *Gli eroi di Chipka*, un film storico di coproduzione bulgaro-sovietica diretto da Serge Vassilev. Sono in preparazione anche un film comico e qualche cortometraggio a colori di cartoni animati.

Oltre ai film a soggetto, sono stati realizzati una novantina di cortometraggi didattici di vulgarizzazione scientifica (esiste un cinegiornale periodico intitolato *Scienza e tecnica*) e politica. Eccone alcuni esempi: *La via è tracciata* (dedicato ai lavori del V Congresso del Partito comunista bulgaro), *Egli non è morto* (in morte di Dimitrov), *Il volto dei traditori* (di carattere satirico), *Noi ti ringraziamo, compagno Stalin, Vola, Canto del nostro esercito, Primo Maggio 1952* (a colori), *Nicolas Yonkov Vapzarov* (sulla vita del poeta comunista bulgaro che è il protagonista del film *Poema sull'uomo*).

La produzione documentaristica bulgara ha avuto nell'Unione Sovietica critiche mol-



to favorevoli anche sulle riviste specializzate: d'altra parte non bisogna dimenticare che nel 1947 — l'anno precedente, dunque, alla stalinizzazione — il documentario bulgaro *Uomini tra le nubi* ottenne un premio al Festival veneziano e un secondo *Nozze al villaggio* una menzione speciale. Nel 1949 il documentario *La lunga via della preparazione della sigaretta* fu primo classificato nella categoria dei documentari scientifici al IV Festival di Mariánské Lázně.

Come nell'Unione Sovietica, gli attori e i registi bulgari sono stipendiati dallo Stato: un buon attore viene a percepire mensilmente una somma pari a quella di un funzionario statale di prima classe.

La maggior parte dei film che vengono distribuiti sul mercato bulgaro sono sovietici: durante il 1953 nella misura dell'87,2 per cento. Il resto è coperto dai film delle altre democrazie popolari e da quelli « progressisti » dei Paesi occidentali. Fino a qualche anno fa tutti i film stranieri importati venivano proiettati in edizione originale con sottotitoli; il primo film sovietico doppiato è stato *Incontro sull'Elba*. Tra i film italiani noti al pubblico bulgaro sono *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, *Sciucsià*, *Il cammino della speranza*.

..

Lewis Milestone dev'essere venuto a Venezia di contraggenio. Era a Torino, negli stabilimenti della FERT, a girare *La vedova nera* per la Produzione Venturini con Patricia Roc, Anna Maria Ferrero, Massimo Serato e Akim Tamiroff. Da buon artigiano non vuol essere disturbato quando lavora. Fu l'amministratore unico Giorgio Venturini che gli disse: « Senta, mi faccia un piacere: vada a Venezia, tenga una conferenza-stampa e parli della *Vedova*. Sarà tutta pubblicità gratuita ».

Avuto come scorta Massimo Serato, Lewis Milestone, abituato alla disciplina hollywoodiana, prese il treno e sbarcò al Lido. Alla conferenza-stampa arrivò con mezz'ora di ritardo, e nella saletta TV c'era già chi si lamentava, incerto se restare o andarsene in sala di proiezione a vedersi « fuori-concorso » il brasiliano *Saci*.

Poi arrivò e s'appoggiò al muro. Non lo avrebbe più abbandonato. Al suo fianco la signorina Paulon cominciò a spiegare che Mr. Milestone sarebbe dovuto partire di lì a un'ora per Torino. Mormorando *Saci*, qualcuno si alzò e prese la porta, per recarsi alla proiezione del film brasiliano fuori concorso. Massimo Serato, invece, si sedette. La gente aspettava, molti non avevano



CONTRO I PROTEZIONISMI

nemmeno capito che quel signore in blu (cravatta d'argento con moderati disegni in nero, scarpe nere) che, tenendo le mani in tasca, se ne stava con aria annoiata appoggiato al muro era lui, Lewis Milestone.

Dopo aver confabulato per qualche minuto, la signorina Paulon si fece coraggio e lo invitò — come per rompere il dilemma: si ferma o se ne va? — a parlare della *Vedova*. E Mr. Milestone discorse della *Vedova* — in altre parole: raccontò la trama — con il tono che avrebbe usato per descrivere il pasto consumato qualche ora prima. La signorina Paulon traduceva riassumendo con eccessiva concisione, e subito dopo Massimo Serato — che, per l'occasione, rivelò una disponibilità didattica ignorata ai presenti — la correggeva, ampliando con delucidazioni laboriose e particolari inediti le poche dichiarazioni del regista.

Apprendemmo che *La vedova* tratto da un "best-seller" di Susane York sarebbe stato un film psicologico, d'atmosfera, che la sceneggiatura era stata rifatta da capo a piedi su consiglio dello stesso Milestone e che il Serato era il bel giovane trentenne di cui s'innamora la due-volte vedova più che quarantenne ("nera" è nell'edizione italiana, e il motivo è noto soltanto ai noleggiatori). Poi, al momento di sposarlo, pensa alla differenza degli anni, non lo vuole più e così via, ma, piuttosto che lasciarlo a un'altra donna (giovane), s'appresta a distruggerlo. "A distruggerlo" lo disse Massimo Serato e aggiunse: "Insomma, una specie di Rebecca: un dramma psicologico. Inquietante".

Esaurito il fervorino, qualcuno si fece forte e domandò a Mr. Milestone se preferisse il dramma o la commedia. "Dato il suo eclettismo..." aggiunse, a mò di scusa.

Mr. Milestone, cavata una mano di tasca, tracciò nell'aria un gesto noncurante come a dire: "A me..."

"Quali sono, tra i film da Lei diretti, quelli che preferisce?"

Altro gesto vago. E la lista fu breve: *All Quiet on the Western Front*, *Front Page*, *Of Mice and Men*, *The Strange Love of Martha Ivers* e — qui fece una pausa — *The General Died at Dawn*.

Sul viso di qualche astante passò un'ombra di rammarico.

"Quanti film ha diretto?"

La domanda ebbe il potere di scuoterlo e di aprirgli il volto a un sorriso divertito, immediatamente seguito da un fischio. Una quarantina, ma chi lo sa con precisione?

M. Jacques Flaud, direttore generale del francese Centre National de la Cinematographie, ha aderito, con una cortesia di cui gli siamo grati, ad intervenire nel dibattito da noi promosso. Le opinioni da lui espresse ci sembrano di particolare significato, data la posizione di responsabilità occupata da M. Flaud.

Il fatto è indubbio: il moltiplicarsi dei "festivals" cinematografici nel mondo, nasce dallo svilimento degli incontri artistici di Venezia e di Cannes.

Infatti, da quando non si è trattato tanto di presentare le opere della settimana arte per apprezzarne e sanzionarne il valore, quanto di riunire sotto un pretesto cinematografico una folla di invitati-adulatori, molto spesso ottennebrati dall'amor proprio o dall'interesse, le sorti del vero cinema sono compromesse.

La mondanità, il turismo e la diplomazia aumentano tale pericolo.

Si vedono allora saltar fuori i concorrenti, festivals "orientali", "occidentali", "elettorali", rifiutando ogni paese di accogliere le complesse ragioni invocate a difesa dell'anzianità degli iniziatori, Francia e Italia.

Tutto ciò è fatale da quando il successo delle manifestazioni di Venezia e di Cannes svissò la ragione di essere e gli obiettivi di questi incontri; da quando si è dimenticato il vero cinema.

Il rimedio segue la diagnosi:

Lasciamo che i "festivals" internazionali e le "settimane" nazionali sciamino

nel mondo — il commercio del cinema non avrà certo a soffrirne — ma, per Venezia come per Cannes, ritorniamo alle esigenze prime dell'indipendenza.

I "ludi cinematografici", per essere degni della stima internazionale e dell'arte che essi intendono servire, devono in primo luogo liberarsi dagli imperativi politici o finanziari. Questo implica una certa povertà.

Inoltre, sia la Commissione di accettazione dei films — divenuta necessità — sia la Giuria, devono decidere senza timore di ferire alcuna suscettibilità, seppure scusabile, o di urtare alcun interesse, seppure legittimo.

Questo significa che Commissione e Giuria devono essere audacemente extra-nazionali e indipendenti, non solo da interessi professionali, ma da quelle reazioni che possono provocare, qui o là, la delusione, la riconoscenza, o il rancore.

Proprio in questa sede Mario Gromo lo osservò recentemente, i critici sono tra gli appassionati del cinema, i meno sospetti di parzialità o di compiacenza. La loro missione è quindi tanto più essenziale in questa restaurazione di sincerità.

Riacquistata l'indipendenza, né Venezia né Cannes dovranno temere la tirannia dell'oro o i timbri della burocrazia.

Protezionismi e censure avranno perso definitivamente la loro possibilità di disperdere, nei mille convegni, la forza e la potenza dell'arte.

JACQUES FLAUD

Ora lo scambio di domande e risposte si era fatto più serrato; Mr. Milestone sembrava meno annoiato. Forse si divertiva. A rispondere, comunque, non sprecava mai molte parole. A volte, però, coglievano nel segno, sornione.

Non mancò la domanda insidiosa. Perché a vent'anni di distanza da *All Quiet* aveva girato *Okinawa* in cui, specialmente nel-

l'ultima parte, si giustificava la guerra che nel film precedente era stata condannata? Mr. Milestone cominciò a negare d'aver mai girato *Okinawa* ma l'equivoco fu subito dissipato: nell'edizione originale il film s'intitola *Halls of Montezuma*.

"Oh, yes: with Richard Widmark. I remember it".

Spiegò che non c'entrava, che lui non c'entra mai quando lavora alle dipendenze di un grosso produttore. E soggiunse con malizia:

"Mandate il conto a Zanuck".

Non gli si riuscì a cavar di bocca alcuna preferenza sul conto degli attori americani ("I like Audrey Hepburn very much"), si professò contrario alle coproduzioni, dichiarò che ammirava moltissimo il cinema italiano (*Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, *Vivere in pace*), s'azzardò a confessare che preferiva gli argomenti realistici (infatti dirige sempre film derivati da opere letterarie), spiegò seccamente che per lui dirigere a Hollywood o a Roma, a Londra o a Torino era la medesima cosa.

"Mi basta chiudere la porta dietro di me — disse — e mettermi a lavorare".

Aggiunse che il personale tecnico di Hollywood rende, sotto un certo aspetto, più di quello italiano perché è più specializzato.

"E meglio pagato. Si pretende di più da loro, è naturale. Ma specialmente — questa è la differenza tra Hollywood e l'Italia — quando si deve incominciare alle nove, si incomincia alle nove".

Si staccò dal muro, abbassò il capo in un cenno circolare di congedo e, data un'occhiata all'orologio, si avviò verso la porta.

Un gruppetto di giovani critici si fermò a discutere: erano un pò delusi.

Morando Morandini

Un momento di *All'Overst* niente di nuovo, che è stato il miglior film di Lewis Milestone.



Un festival con poche attrici

di GIOVANNI CALENDOLI

La quindicesima Mostra internazionale d'Arte cinematografica ha offerto nel suo complesso una interessante rassegna di attori e di interpretazioni. Fra queste, alcune rimarranno a lungo nella nostra memoria, almeno per certi momenti di maggiore intensità; altre per la loro singolare abilità o per la loro intelligenza.

Mentre il premio per la migliore interpretazione femminile non è stato assegnato dalla Giuria, quello per la migliore interpretazione maschile è stato attribuito a Jean Gabin per la sua partecipazione ai film francesi *Touchez pas au grisbi* di Jacques Becker e *L'Air de Paris* di Marcel Carné. Ma, in un certo senso, proprio Jean Gabin, fra i maggiori, è l'attore che meno ha sorpreso. Le sue interpretazioni, tecnicamente ineccepibili, nulla hanno aggiunto alla personalità dell'attore ed i due personaggi ai quali egli ha dato vita sono apparsi formalmente perfetti e conclusi, ma sostanzialmente sono rimasti ad una generica approssimazione: spettacolarmente suggestivi perché immersi in una vaga aura di moderno romanticismo, ma intimamente vuoti. Il bandito di *Touchez pas au grisbi*, che, essendo ormai giunto alle soglie della vecchiaia dopo un'agitata esistenza tutta dedita alle imprese criminali, desidera ritirarsi a vita privata come un pensionato, è un personaggio convenzionale. Non si può essere paciosi, buoni, accomodanti, innamorati del quieto vivere ed insieme sanguinari, violenti, pronti al massacro, come è appunto questo bandito. Posto dinanzi a una così recisa contraddizione Jean Gabin l'ha risolta rendendo predominanti nel suo bandito le note di bontà: quando dà schiaffi, insulta o, peggio, pone mano al mitra per uccidere i suoi avversari, Jean Gabin lo fa conservando un atteggiamento di disarmata bonomia, mantenendo integro il suo sorriso angelico. Ma la soluzione ha una coerenza semplicemente visiva, non psicologica.

Seminare proiettili è una cosa ben diversa che spargere acquasanta. Non meno impreciso, ma nel senso della banalità, è il personaggio di *L'Air de Paris*: un vecchio pugile, che fa l'allenatore, e spera di scoprire fra i giovani allievi quello destinato a trionfare sul ring. È un personaggio morbido, senza pathos, al quale l'attore riesce a conferire soltanto quella corposità che deriva dalla pura e semplice presenza della sua mole fisica, quella illusoria forza di persuasione che si sprigiona dalla sua recitazione pacata, misurata, attenta.

Solo sotto un aspetto le due prestazioni del grande attore francese possono apparire significative: uscendo da una fase di arresto della sua ormai lunga carrie-

ra, Jean Gabin ha tentato di ritornare ai personaggi più famosi della stagione felice della giovinezza e di farli rivivere "invecchiandoli", cioè adeguandoli alla sua età di uomo. Il tentativo è interessante. Che cosa sarà venti anni dopo del bandito della Casbah? Jean Gabin potrebbe dircelo con tutto il peso di una esperienza umana ed artistica veramente imponente. Ma non l'ha certamente detto nei due film di Jacques Becker e di Marcel Carné.

Quale raccolta intensità, quale senso segreto del dramma è, al confronto, in alcune scene di *The Caine Mutiny* di Edward Dmytryk interpretate da Humphrey Bogart! L'attore impersona un vecchio ufficiale di marina, che ha valorosamente combattuto nella prima guerra mondiale, ma ne è uscito con i nervi scossi ed ora non riesce ad affrontare con sicurezza l'urto di una seconda guerra e pure deve nascondere dinanzi agli inferiori la debolezza del suo animo. Humphrey Bogart parla, si rivolge ai suoi ufficiali o ai suoi giudici e lentamente, attraverso un sottile ed impercettibile giuoco di espressioni, si estranea dal discorso ed entra in lotta con se stesso, con la sua fragilità, fin quando un'intima ed oscura angoscia non lo travolge. Ma la sua maschera rimane impassibile, il suo busto è immobile: soltanto una mano giuoca nervosamente con due proiettili in maniera appena visibile, con un ritmo che diviene sempre più attanagliante. Straordinaria è la complessità di sentimenti che l'attore riesce a manifestare con accenni fugaci, con sguardi silenziosi, con moti brevissimi. Peccato che il personaggio si riveli nella sua pienezza soltanto in alcune scene; ma in queste scene è scolpito con autentica maestria e con una profonda partecipazione interiore.

In *Rear Window* di Alfred Hitchcock anche James Stewart ha i capelli inargentati ed anche lui raggiunge una notevole forza di persuasione umana. (Gli attori americani, al contrario dei nostri, invecchiando divengono migliori, perché la loro recitazione si basa sul fondamento di un mestiere sicuro e suscettibile quindi di essere più proficuamente impiegato con l'arricchirsi dell'esperienza umana). Il personaggio è quello di un fotoreporter costretto all'immobilità dalla frattura ad una gamba: in questa immobilità il fotoreporter si accorge di amare il suo mestiere quasi più della fidanzata. La sua vita è tutta nelle modeste, ma concrete e vere soddisfazioni del lavoro: un tipo di "uomo medio" che non crede più nei grandi sogni e che ha appreso a dimensionare giustamente la propria esistenza. James Stewart sco-

pre la modesta poesia di questo tipo con una recitazione indifferente, "buttata", senza alti e bassi, una recitazione quotidiana e, se si vuole, monotona, che però sa conservare in ogni momento la nettezza delle sfumature e la prospettiva dei particolari. James Stewart non è mai scialbo, non è mai eguale, pur mantenendosi sulla linea di un nudo cronachismo, senza mai cercare il falso colore delle inflessioni melodrammatiche.

Altra notevole interpretazione è quella di Pedro Armendariz in *La rebelion de los colgados* di Alfredo Crevenna: una interpretazione tutta basata sulla monumentalità dell'attore, sul valore plastico della sua maschera, sulla ossessiva intensità del suo sguardo; una interpretazione — e la osservazione non sorprenda — che, appunto per la sua fondamentale immobilità, trae non poco giovamento dalla fotografia drammatica ed imperiosa di Gabriel Figueroa. Ma queste sono anche le migliori corde di Pedro Armendariz, al quale è negata la possibilità di una recitazione mobile, duttile, riccamente modulata, ed il regista non ha avuto torto a sfruttarle, come già avevano fatto Emilio Fernandez e Robert Gavaldon. Un sottoprodotto della recitazione di Pedro Armendariz è quella di Carlo Cores in *El Gaucho* di Lucas Demare.

Tra gli attori che più hanno fatto spicco sullo schermo de' Lido è stato il Farley Granger di Senso



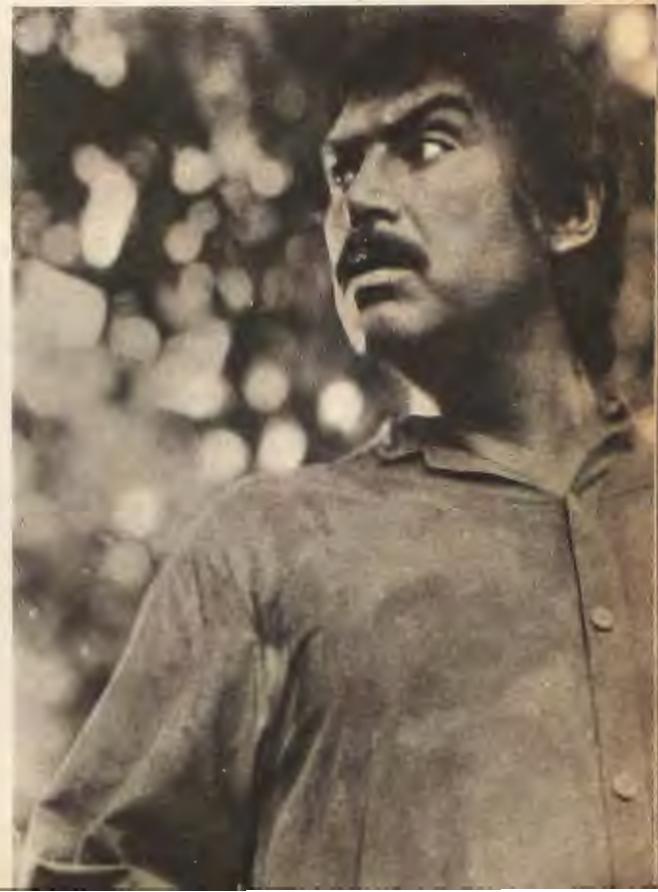


(a sinistra dall'alto in basso) Humphrey Bogart in *Executive Suite*; (sopra) Gina Lollobrigida in *La signora di Shalott*; (sotto) Susan Shentall in *Giu-Konjiki Yasha*; (a destra, dall'alto in basso) Farley Granger in *Touchez pas à la femme de l'adjoint*; Jean Gabin in *Touchez pas à la femme de l'adjoint*; Jean Gabin in *Touchez pas à la femme de l'adjoint*; Jean Gabin in *Touchez pas à la femme de l'adjoint*.

sconti: interpretazione autorevole, elegante; ma tenuta, soprattutto nelle sue esplosioni ossessive, su un registro tipicamente teatrale. Il risultato migliore che Farley Granger ha saputo raggiungere deve ricercarsi nel senso di decadente signorilità che ha saputo imprimere al personaggio dell'ufficiale austriaco. Questo ufficiale effettivamente non sembra un uomo, una creatura vivente; ma un ricco soprammobile di una società putrefatta.

Sarebbe difficile parlare partitamente degli interpreti di *Executive Suite* di Robert Wise. Questo film, al quale prendono parte fra gli altri Frederick March, Paul Douglas, William Holden, Walter Pidgeon, Louis Calhern, deve essere considerato nel suo complesso ed offre un esempio notevole di recitazione affiatata precisa, equilibrata, dove le personalità non si sopraffanno mai in nessun momento tanto acuto è il senso scenico degli interpreti ed il loro rispetto del personaggio. Tuttavia abbiamo voluto ricordare il film non per la "qualità" della sua recitazione, che in fondo è modesta; ma perché, con la sua profusione di "grandi firme", esso serve a dimostrare ancor meglio la conclusione alla quale vogliamo arrivare. Abbiamo fino a questo momento parlato quasi esclusivamente di attori americani e dobbiamo riconoscere che la quindicesima Mostra internazionale d'Arte cinematografica, pur concedendo un unico premio per l'interpretazione ad un attore francese, ha ancora una volta confermato quanto sia ricco di ottimi attori il cinema americano, di attori, che anche in parti incomplete o minori, riescono a comunicare il senso della nobiltà della loro arte e dell'eccellenza del loro mestiere. Gli attori americani sono attivamente partecipi della civiltà cinematografica e le offrono un apporto di serietà, di mestiere, di umanità e talvolta anche di modestia che è sempre molto considerevole.

Su un piano molto diverso, che è in stretto rapporto con le caratteristiche singolari del suo spirito nazionale, la stessa considerazione può essere ripetuta soltanto per il cinema giapponese. Quale ricchezza di attori maggiori e minori in *Sichinin no Samurai* (I sette Samurai) di Achila Curosawa, in *Sansho Dayu* (L'in-



confini dell'inquadratura, è tutto recitante ed ha sempre un senso preciso dello spazio nel quale agisce e in relazione a questo spazio misura sempre il suo gesto, la sua espressione in modo da non lasciare margini vuoti. È un attore che ha la coscienza istintiva dello schermo e delle sue dimensioni spettacolari: l'attore espresso da una generazione che non ha appreso il cinema strada facendo, ma già nata nel clima del cinema. Ecco perché parlavamo di novità della recitazione di Marlon Brando.

Ricorderemo ancora un altro giovane attore americano, Farley Granger, per l'interpretazione di *Senso* di Luchino Vi-

tendente Sansho) di Kenji Mizoguchi, in *Osaka no Yado* (Albergo ad Osaka) di Hainosuke Gosho e in *Konjiki Yasha* (Demone dell'oro) di Koji Shima! Fra questi attori meritano di essere ricordati particolarmente Takasi Shimura (il Samurai Kambei in *Sichinin no Samurai*), Toshiro Mifume (il brigante di *Rashomon* ed il falso Samurai Kikuchiyo in *Sichinin no Samurai*) e Fujiko Yamamoto (Miya in *Konjiki Yasha*). La recitazione di questi attori obbedisce a particolari leggi, che con molte contaminazioni e molti rammodernamenti derivano dalla tipica recitazione teatrale giapponese. Il convenzionalismo assume non di rado un valore simbolico. La mimica è ridotta ad una linearità schematica. Il movimento ha talvolta un ritmo concitato e stringente, così come altre volte l'attore si adagia in una quasi totale immobilità per diventare un elemento puramente plastico nella composizione dell'inquadratura. Ad ogni modo anche a noi spettatori europei non pochi fra questi attori, che adoperano un linguaggio ben lontano dalla nostra sensibilità, riescono a comunicare un'emozione sincera. Profondamente espressiva è, ad esempio, la recitazione ridondante, fantasiosa, paradossale ed ironica di Toshiro Mifume in *Sichinin no Samurai*. Di squisita raffinatezza — di un etereo romanticismo tradotto mediante i segni eleganti e precisi propri della pittura giapponese — è la recitazione trepida e sommessa di Fujiko Yamamoto in *Konjiki Yasha*.

Ben più limitato può essere il discorso per quanto riguarda le interpretazioni femminili. Troppo limitata è infatti la partecipazione di Barbara Stanwick e di Shelley Winters a *Executive Suite*; e sono umiliate in due ruoli convenzionali, privi di ogni contenuto umano, Dorothy McGuire e Maggie McNamara in *Three Coins in the Fountains* (Tre monete nella fontana) di Jean Negulesco. Tutta improntata ad una retorica di derivazione teatrale ottocentesca è la recitazione di Tita Merello in *El Guacho*. Delineato con sapientissima misura da Arletty è un personaggio de *L'Air de Paris*, ma anch'esso di modeste proporzioni nell'economia del film. Sostanzialmente fallito appare, invece, il personaggio de *La Romana* interpretato da Gina Lollobrigida nell'omonimo film di Luigi Zampa. Formalmente molto dignitosa e in alcuni momenti persino prestigiosa, ma umanamente non approfondita risulta la interpretazione di Alida Valli in *Senso* di Luchino Visconti.

Fra le attrici italiane merita di essere particolarmente ricordata Giulietta Masina che ne *La strada* di Federico Fellini ha creato il personaggio di Gelsomina. È un'interpretazione molto discussa. Un critico acuto e sensibile come Jean-Jacques Gauthier l'ha, per esempio, ritenuta l'unico elemento negativo del film. Altri l'hanno giudicata monotona e tutta giocata su alcune espressioni e alcuni atteggiamenti fissi. In realtà è un'interpretazione basata sull'intelligenza, sul gusto, sul tempo, sul ritmo, ricca di sapore, non di rado vivamente emotiva. È l'anima del film. Giulietta Masina vi si afferma attrice dotata di un'indubbia personalità. Da Charlot a Macario, molti sono i precedenti che possono ricercarsi al personaggio creato da Giulietta Ma-

sina, ma anche questi elementi derivati sono fusi con altri elementi originali in un organismo che è profondamente unitario, spontaneo nella sua formazione, e che ha pertanto un suo stile. In un momento in cui il cinema tende a lasciarsi sopraffare da un senso di grossolana spettacolarità e in cui la interpretazione femminile spesso si riduce direttamente o indirettamente a un fatto di compiacimento sessuale, l'interpretazione di Giulietta Masina — che è tutta "intelligentemente" impegnata — assume oltretutto un notevole valore polemico.

Detto ciò altro non rimane se non ricordare qualche nuovo volto femminile apparso sullo schermo veneziano in molti e molti giorni di proiezioni: quello di Stéphane Karalambov nel film bulgaro *Poema sull'uomo* di Borislav Charaliev (un volto illuminato da una prepotente freschezza ed una recitazione giovanile istintiva, non offuscata dalla preoccupazione del mestiere), quello di Ariadna in *La rebellion de los Colgados*, quello di Marcella Mariani in *Senso*, quello di Susan Shentall in *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, quello di Eva Marie Saint in *On the Waterfront*. E nell'elenco, del resto non lungo, desideriamo più particolarmente ricordare l'ultimo nome. Tutte le altre attrici ora citate non dimostrano ancora un proprio stile ed una propria personalità; sono semplicemente gradevoli apparizioni. Eva Marie Saint è già un'attrice con una sua sensibilità delicata e patetica. Il suo personaggio è quello di una fragile creatura caduta in un mondo cattivo e posta di fronte a problemi superiori alle sue forze, che riesce a risolvere soltanto in forza di una nativa ed irriducibile bontà. Ed il personaggio assume consistenza e

validità perché la giovane attrice lo sente e lo ritrova nel suo temperamento con spontanea immediatezza. Questa è la prima interpretazione cinematografica di Eva Marie Saint ed è già più che una promessa. Vorremmo anzi dire che nel campo dell'interpretazione è la sola vera indicazione nuova offertaci dalla quindicesima Mostra internazionale d'Arte cinematografica.

La si deve al regista Elia Kazan, che nello stesso film ha saputo interamente rivelare la personalità artistica di Marlon Brando. *On the Waterfront* è dunque il film che assume il maggior rilievo in questo sintetico panorama delle interpretazioni, almeno nel senso di un risultato veramente creativo. Come è noto, ad *Executive Suite* è stata invece assegnato un premio speciale per il complesso degli attori impiegato; ma confessiamo che, pensando a quel che *On the Waterfront* ha dato nel campo della interpretazione, ci sembra proprio un premio assegnato al contrario. Infatti William Holden, Barbara Stanwick, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelley Winters, Paul Douglas, Louis Calhern sono tutti più o meno grandi attori; ma nel film diretto da Robert Wise, proprio perché sono tanti, recitano ben poco. *Executive Suite* è piuttosto il film delle "grandi comparse"; ma il film dei "grandi attori" è in realtà *On the Waterfront* e, dopo, *Sichinin no Samurai* di Achila Kurosawa, che per i movimenti delle masse imponenti, nelle quali tuttavia ogni volto è riconoscibile, e per la molteplicità dei suoi personaggi sempre definiti con rigore nel carattere e nell'azione, può veramente dirsi il più significativo "film di complesso" presentato dalla Mostra.

UN PROGRAMMA DI FILM CLASSICI ALLA CINETECA ITALIANA

Il 16 settembre è stata riaperta alla Cineteca Italiana - in via Palestro, 16, a Milano - la Mostra del Cinema nella quale è allestita l'esposizione "50 anni di Cinema Francese" - La Mostra è aperta al giovedì e venerdì dalle 21 alle 23 e al sabato e domenica dalle 16 alle 19 e dalle 21 alle 23.

Durante il periodo d'apertura della Mostra nella saletta della stessa viene presentato un ciclo di proiezioni dedicato ad illustrare i più significativi aspetti della storia del cinema. Il ciclo, che è stato inaugurato con il *Monello* di Ch. Chaplin, comprende i seguenti film o selezioni: *L'aurora* (1927) di F. W. Murnau; *Cabiria*, (1914) di P. Fosco; *Dura Lex* (1926) di L. Kulescioff; *Femmine folli* (1921) di E. von Stroheim; *Il Gabinetto del Dr. Caligari* (1919) di R. Wiene; *Giglio infranto* (1919) di D. W. Griffith; *L'Incrociatore Potiomkin* (1926) di S. M. Eisenstein; *La Linea Generale* (1926-29) di S. M. Eisenstein; *La Madre* (1926) di V. Pudovkin; *Ma l'amor mio non muore* (1913) di M. Caserini; *Il Milione* (1931) di R. Clair; *Monsieur Beaucaire* (1924) con Rodolfo Valentino; *Nanà* (1926) di J. Renoir; *La nascita di una Nazione* (1915) di D. W. Griffith; *I Nibelunghi* (1923-24) di F. Lang; *La Passione di Giovanna d'Arco* (1928) di C. Th. Dreyer; *I proscritti* (1917) di V. Sjostrom; *I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse* (1921) di R. Ingram con Rodolfo Valentino; *La Stregoneria attraverso i secoli* (1920) di B. Christensen; *Tartufo* (1925) di F. W. Murnau; *L'Uomo di Aran* (1934) di R. Flaherty; *Il vecchio castello* (1922) di M. Stiller. Il programma verrà inoltre completato con documentari, comiche, film d'avanguardia e d'amatori.

Le retrospettive dei film classici delle diverse nazioni son divenute un contributo apprezzabile agli sforzi artistici del Festival al Lido, e l'affluenza alle proiezioni delle retrospettiva del film tedesco, organizzata dal Deutschen Institut für Filmkunde di Wiesbaden, (H. W. Lavies) ci ha rivelato quest'anno che anche il gran pubblico comincia ad essere attratto dai film del periodo muto.

Ora, se si vuol giudicare criticamente questi film del passato, non dobbiamo mai dimenticare che oggi li vediamo raramente nel loro stato integrale, vale a dire come essi furono presentati all'epoca della loro realizzazione. E il fatto che essi siano proiettati oggi senza musica, li rende ancor più muti di allora. Rendiamoci conto che perdono di già il ritmo loro proprio, poiché li si proietta, (eccezion fatta



ISTRUTTIVA MA INCOMPLETISSIMA LA RETROSPETTIVA TEDESCA

per le presentazioni alle diverse cineteche che hanno potuto procurarsi apparecchi da proiezione per il film muto, quindi a ritmo normale) a ventiquattro fotogrammi anziché a sedici. Da ciò deriva un'accelerazione insolita che provoca effetti involontariamente comici in molti film tragici — come ad esempio l'inseguimento in un episodio de *Le tre luci* dove degli spettatori non avvertiti hanno cominciato a ridere. Non dimentichiamo, al tempo stesso, che spesso mancano più sequenze a questi film d'archivio, salvati da qualche miracolo per il quale dobbiamo essere riconoscenti; talvolta i passaggi migliori sono stati tagliati da qualche proprietario di un piccolo cinematografo perché non giudicati necessari allo sviluppo dell'azione stessa. Talvolta si tratta di una copia in 16 mm. o anche in 9,5 mm. ridotta addirittura a un "digest". Così ho potuto vedere un giorno una copia molto "tagliata" de *Le Spie*, uno dei film minori di Fritz Lang, in cui tutti gli effetti d'ombra che, soli, danno a questo film d'avventure qualche impronta artistica, erano scomparsi. E in una copia di *Metropolis* qualche sventato non aveva lasciato che la parte dovuta a Thea von Harbou, sentimentale, magniloquente, tutto quanto vi era di scene inflazionistiche, tipo rivista, e quasi più niente del vigore delle scene della folla operaia.

Il problema della qualità delle copie entra ugualmente in gioco. Gli effetti di viraggio hanno conferito ai vecchi film un grandissimo fascino, hanno creato l'atmosfera. Quei toni e punteggiature a volta caldi e misteriosi non si trovano più nelle copie grigie e secche ricavate da un cattivo controtipo. D'altra parte, già le copie in 16 mm. invece che in 35 mm. impoveriscono spesso visibilmente un'opera.

In questo campo ci son talvolta delle piacevoli sorprese: così, vedendo una copia piuttosto sciatta di *Das alte Gesetz* (Baruch), film di Dupont, mi ero chiesta che cosa mi aveva tanto entusiasmato in occasione d'una retrospettiva verso la fine del 120. Un felice caso ha fatto scoprire a Henry Langlois una vecchia

copia stampata, dalle tinte calde, dove, tutti i valori tonali e tutte le sfumature di chiaro-scuro persistevano, e ho potuto ritrovare il mio primo entusiasmo.

Nonostante tutte queste considerazioni la portata culturale delle retrospettive sarà sem-

di LOTTE H. EISNER

pre inestimabile — esse contribuiscono a far conoscere un grande passato, e qui, alla Mostra, come anche nelle presentazioni effettuate dalle differenti cineteche presso le loro sedi edificano pietra su pietra, come in un mosaico, la futura storia del cinema.

Lo Studente di Praga (1913), film di Stellan Rye, regista danese che lavorava in Germania, a subito severe critiche da parte dei miei colleghi al momento della sua presentazione alla Retrospettiva della Mostra. Gli si rimprovera, soprattutto, la mimica affettata degli attori. Rendiamoci conto che un grande attore teatrale qual'era Paul Wegener, non faceva che debuttare nel cinema. Ha dovuto prima esaminare se stesso sullo schermo per comprendere

che bisognava condensare la mimica e i gesti, che bisognava modificare il comportamento secondo le esigenze di una nuova arte. L'evoluzione della sua mimica e la sobrietà dei suoi mezzi espressivi ci colpiscono per esempio in un film del 1916, *Der Rattenfänger von Hameln* (I suonatori di flauto di Hamelin), e dovremmo rivedere il *Golem* del 1914 per renderci conto che Wegener ha saputo, nel giro di un solo anno, adattarsi scientemente alle esigenze dello schermo. (Gli altri attori sono evidentemente molto mediocri — Lydia Salmonova, danzatrice nel *Rattenfänger*; e Scapinelli, strano personaggio alla E.T.A. Hoffmann, ci annuncia un po' l'allucinante Dr. Caligari). Vediamo in questo primo *Studente di Praga* soprattutto un'opera di valore storico — è uno dei primi film d'autore (1), e di conseguenza realizzato con ambizioni artistiche — e gustiamo nel suo giusto valore questo primo esperimento, questo primo tentativo d'un'arte che presto sboccherà magnificamente in Germania. Evidentemente non ritroviamo in questa copia in sé ben conservata, ma derivante da una stampa dura e grigia, le tracce di una vec-

Due scene de *Lo studente di Praga* di Stellan Rye: Paul Wegener e Lydia Salmonova nella sequenza del cimitero ebraico (in alto) e Paul Wegener che uccide il suo "doppio" (sotto).





(Sopra) Una sovrapposizione in *Die Puppe* di Lubitsch; (sotto) Conrad Veidt ossessionato dalle mani "non sue" nel film di Robert Wiene *Le mani di Orlac*.

chia copia da me vista circa il 1929. Tuttavia certi piani, una scena nella galleria del castello dove le colonne gettano le loro ombre, una viuzza autentica nel vecchio ghetto di Praga che già preannuncia tutte quelle viuzze misteriose e ambigue de *La scala di servizio* (*Hintertrappe*), del secondo *Studiante di Praga* (1926), de *La via senza gioia*, della prima *Mandragora* (*Alraune*), fino a quelle de *L'Angelo azzurro*, il chiaro scuro dello studio dello studente Balduin e la scena nel vecchio cimitero ebreo, dove sorgono minacciose pietre tombali, ci offrono già un anticipo di questa allucinazione e tensione angosciosa che renderanno celebri i film tedeschi. Il film tedesco di qualità comincia tardi: bisogna pensare che a quel tempo, in cui il grande Griffith girava i suoi capolavori, il cinema tedesco non ha ancora trovato il suo cammino verso i teatri di posa, dove la volontà impressionista gli forgia tutto un mondo stilizzato. Questo film è ancora girato negli esterni reali dei castelli delle contee austriache e nei loro parchi: la vecchia Praga misteriosa diventa scenario. E anche se la tecnica fotografica non può ancora sfruttare questi ambienti con quella padronanza che dimostrarono nel 1922 Murnau e il suo operatore per *Nosferatu*, i pochi interni costruiti in teatro di posa, come la stanza di lavoro di Balduin, sono stati già elaborati con cura da uno scenografo e quando osserviamo i bozzetti di Richter troviamo già quella tendenza verso l'atmosfera creata dal chiaroscuro, e possiamo così comprendere perché essi risultino meglio riusciti delle scene girate nelle sale autentiche del castello Lebkowitz (2).

Non c'è quindi da meravigliarsi che i film di Lubitsch sono stati più apprezzati. *La bambola* (*Die Puppe*, 1919) si rivela per coloro che, per fortuna, non comprendono la grossolanità dei sottotitoli tedeschi, come un divertente quiproquo, una specie di commedia dell'arte in tutto tedesca. Collocati in un piacevole scenario di giocattoli di Norimberga, questi personaggi buffoneschi hanno un certo sapore: tutto quello che avremmo potuto sotto-

lineare di maldestro nei loro movimenti, diventa normale per dei fantocci così vicini a marionette. La recitazione esagerata dell'epoca che non sa ancora distinguere tra la scena teatrale e il cinema, è ancor più avvertibile in *Carmen* (1918). Harry Liedtke, un tempo beniamino delle donne tedesche, giovane primattore balordo e grassotello, sarà sempre un attore mediocre. In *Carmen* come ne *La bambola* l'istinto di Lubitsch nel dirigere una folla rimane efficace: il piacere innato dello "skowman" per il grande spettacolo, lo spettacolare prevale sempre: Lubitsch, per lungo tempo attore nella troupe di Reinhardt, ha saputo trar profitto, alla sua maniera superficiale, delle regie del maestro, e non è per semplice caso che tutte le piazze dei suoi film ricordano il palcoscenico di un teatro.

Il ricordo delle regie reinhardiane è visibile anche nell'episodio veneziano de *Le tre luci*, (*Der Mude Tod*, 1921) di Fritz Lang: si pensi ai gradini di quel grande scalone che attraversa obliquamente tutto lo schermo e dove, alla luce delle torce, si dispiega ritmicamente nella notte la folla delle comparse, e quell'acquaforte d'una Venezia dove su di una acqua nera scintilla il lampione d'una gondola e dove soltanto alcuni gradini e un portale indistinto fanno intravedere lo splendore d'un palazzo, un'immagine della quale Bela Balazs ha scritto che ricorda Venezia più che se fosse stata girata nella stessa piazza San Marco.

Lang sa trarre partito da tutti questi elementi, ma non imita mai, tutto è plasmato nel suo stile. Aiutato dai suoi scenografi egli cerca la varietà nei diversi episodi: l'episodio di Venezia e l'episodio arabo sono opera dello scenografo Hermann Warm (uno dei tre scenografi del *Caligari*), artista dominato soprattutto dalla struttura architettonica, mentre Robert Herlth, scenografo raffinato che volentieri si dà al piacere delle forme e delle curve, cercando di donar loro un'atmosfera con un chiaroscuro fluttuante alla Rembrandt, è l'autore delle scenografie dell'episodio cinese dove con rara felicità una c'neseria buffa si mescola a un po' d'espressionismo.

Certi effetti di sfumato e chiaroscuro, non sono andati perduti nella copia un po' grigia delle *Le tre luci* vista a Venezia: ricordiamoci le scene notturne della cittadina, la casa del piccolo farmacista-alchimista, l'interno dell'asilo con la lampada sospesa, (immagine tipica per il film tedesco e che ritroveremo anche ne *Le mani di Orlac*), la cattedrale della morte, la cripta misteriosa e l'incendio.

Ne *Le mani d'Orlac* (*Orlacs Hände*), il film di Robert Wiene realizzato nel 1924, di cui abbiamo una buona copia in 35 mm., il contrasto fra i bianchi e i neri, la maniera di far affiorare un volto pallido, delle mani bianche che si stringono, ricordano in certo modo i film di *Homunculus*, serie girata nel 1916 da Otto Rippert. *Orlac* ha deluso i critici italiani che si aspettavano un secondo *Caligari*. C'è bisogno di ricordare che Robert Wiene non fu un grande regista e che il *Caligari* deve la sua qualità soltanto al grande autore e poeta espressionista Carl Mayer, e alle scenografie espressioniste proposte dai tre scenografi Rorig, Warm e Reimann? (3).

Ne *Le mani d'Orlac* lo stile espressionista sembra giunto a un punto morto. (Penosa soprattutto la recitazione delle due donne, attrici mediocri il cui comportamento piuttosto naturalista si arricchisce di qualche esteriorizzazione di sentimenti ch'esse credono espressionisti. E anche Kortner, così ricco d'espressività in *Hintertrappe* (1921) e in *Schatten* (1922), non sa trar nulla dal suo ruolo di omicida). Veidt non trova più il misurato comportamento del suo Cesare, e tuttavia il gioco dellè sue mani che sembrano davvero non appartenergli, che cadono pesanti, gonfie e si attaccano nel vuoto, è interessante a vedere. Caratteristica per l'eccesso verso cui va l'espressionismo la scena del pugnale in cui il corpo di Veidt si attorciglia in una sorta di "balletto espressionista" (si rideva in sala, ma non ridiamo forse ugualmente nel vedere certe sequenze di vecchi film di L'Herbier e anche di Gance, perché il pubblico razionalista d'oggi non comprende più le effusioni, le esibizioni dei sentimenti interiori di un'epoca?).

Molto tedesco e per noi poco comprensibile è ciò che i tedeschi stessi chiamano "das Auspielen", cioè lo svolgersi lento e pesante di una scena fino in fondo, per un tempo che ci sembra un'eternità. Anche al ritmo di ventiquattro immagini al secondo, questo "Kammerspiel" — atteggiamento del marito e della



moglie che camminano come sonnambuli, si avvicinano esitanti con un movimento esageratamente rallentato — provoca il riso negli spettatori latini.

L'ultimo uomo (*Der letzte Mann*) ci rivela ciò che può essere l'opera di un grande regista. Qui il chiaro-scuro tedesco fiorisce, bagna d'un alone dolce le visioni, e l'immagine in movimento, animata dalla camera mobile che i tedeschi chiamano "entfesselt", ossia "scatenata", è ripresa spesso attraverso dei vetri; quelle superfici vitree e le superfici degli specchi sembrano mobili esse stesse, opalescenti, riflettenti mille oggetti lucenti e grondanti pioggia e luce. Tutto è movimento, il movimento si salda alla luce flottante, le porte oscillano, si aprono, si chiudono e girano, dando un certo ritmo anelante all'azione lenta e spesso pesantemente tedesca. Che importa la clownerie, il naturalismo balordo di Jannings, che importa il simbolismo spesso esagerato? Questo film serba delle sequenze abbaglianti, e alla meraviglia delle evocazioni ottiche si aggiunge quello che potremmo chiamare il suono "visivo", il suono reso ottico dall'immagine: ricordiamoci del fischiotto che sembra stridere agitato dal portiere ubriaco, e della risposta del trombone il cui nero buco personifica già il suono stesso; ricordiamoci anche di quel riso gargantuesco della comari del cortile interno, di quelle enormi bocche che si raggrinzano. Spesso è la reazione di un personaggio che dà l'impressione del sonoro: la vicina che ride e si tura le orecchie, ad esempio, e, in *Nosferatu*, il giovane che si volta di soprassalto perché il portone si è chiuso. Ma è anche il montaggio che ci dà l'impressione del suono, poiché Murnau è uno dei rari registi tedeschi che sanno servirsi del montaggio (5), intercalando come controeazione ad una azione, per ritardarla e prolungare la sua tensione, una azione opposta e parallela. L'esempio migliore e quasi degno di Griffith, è dato dall'avanzare di *Nosferatu* alternato alle reazioni del giovane terrorizzato. Ne *L'ultimo uomo* questi effetti di montaggio sono meno visibili, ma ricordiamoci, ad esempio, la scena nell'ufficio del manager dell'albergo in cui il portiere cade, volendo dimostrare che è ancora capace di sollevare un baule, alla quale Murnau fa seguire immediatamente quella dell'altro portiere, giovane e forte, che maneggia con facilità una pesante valigia.

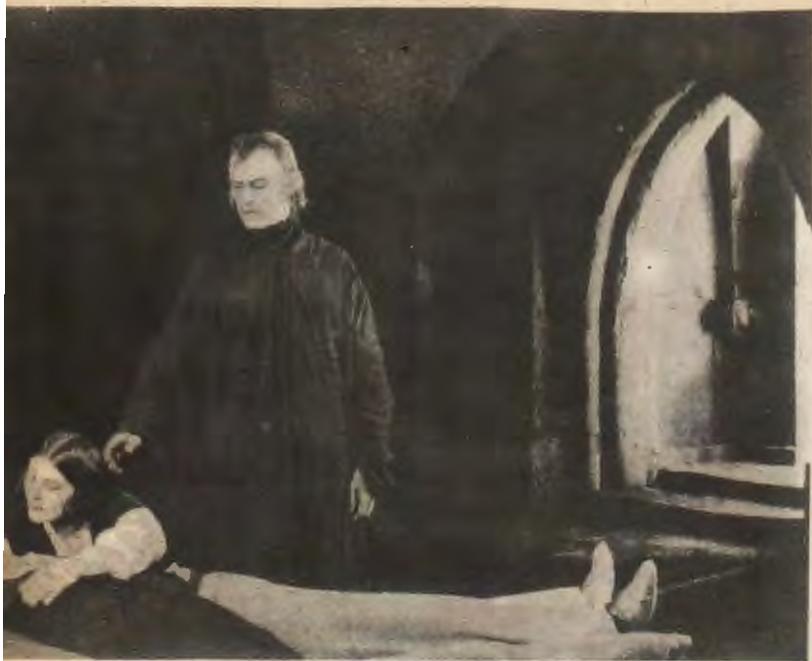


Dall'alto in basso) Jannings in un'inquadratura di *L'ultimo uomo* di Murnau; una scena di *Uomini alla domenica* di Siodmak; un primo piano di Pola Negri nella *Carmen* di Lubitsch.



Murnau si serve magistralmente delle esperienze espressioniste nelle sequenze del sogno di Jannings ubriaco, ma l'espressionismo non si coagula in una stilizzazione sterile alla maniera de *Le mani d'Orlac*; i trucchi la mobilità della "camera", i giochi dei fiotti di luce, le ombre macchiate da uno scintillante impressionismo luminoso, conferiscono a questo film una straordinaria ricchezza di sfumature. (Anche la fine, di una grossolanità voluta e molto stile Lubitsch — l'*happy ending* al quale Murnau è stato costretto — non può minimamente inficiare il valore di quest'opera).

Nel film di Ruttmann *Berlino - Sinfonia di una grande città* (*Berlin - Symphonie einer Grosstadt*, 1927), le sequenze di movimento — le scene prese dal treno che entra in città dove le immagini divengono un caleidoscopio semovente, quegli altri passaggi, fotografati



Due momenti del film di Lang *Le tre luci*: (sopra, a sinistra) Conrad Veidt — in piedi al centro dell'inquadratura — nel personaggio della "morte stanca" e (a destra) una scena dell'episodio veneziano.

attraverso un tramway che passa, il tragitto vertiginoso al Luna Park, le strade notturne dalle insegne luminose che si accendono e scompaiono, l'insieme delle ruote giranti delle macchine, che tuttavia non raggiungono l'effetto ottico delle macchine all'inizio di *Metropolis* — ci sembrano le cose rimaste più vive. (I due operatori di Ruttmann, Karl Freund e Reimar Kuntze, hanno spesso girato questi aspetti di Berlino da un camion in piena corsa) (6). Altre scene della vita quotidiana d'una città che si sveglia, tutti quei piccoli fatti diversi d'ogni giorno, gli uomini che vanno al lavoro, lo scorrere delle ore, i minimi avvenimenti della strada che la "camera" ha registrato, ci sembrano talvolta un po' scialbi nel montaggio, e malgrado il passaggio a 24 fotogrammi, un po' lenti; questa sfilza di scene dovute talora al caso si dimostra oggi un po' arida, ma anche qui non l'abbiamo vista col suo ritmo normale. La musica di Meisel, col suo ritmo vigoroso che ci rapiva un tempo e che legava, condensava le immagini, oggi manca. (L'associazione delle immagini cui si è aggiunta l'associazione d'idee tra l'immagine e il suono, si trova magiormente precisata in un altro film di Ruttmann, sonoro, *La melodia del mondo*, malgrado il montaggio vi sia talvolta un po' troppo gratuito).

Uomini alla domenica (*Menschen am Sonntag*, 1928) di Siodmak, ha perduto un po' della sua freschezza a causa di una copia grigia in 16 mm. Eppure, la tecnica fotografica di questo film è di primaria importanza. La citiamo come esempio a tutti quelli che parlano tanto della "profondità di campo" degli americani moderni. (Non è un caso che la si ritrovi in tutti i film di Siodmak dei nostri giorni). Eugène Schufftan, un eccellente operatore, ha saputo servirsi, per *Uomini alla domenica*, (dunque al tempo in cui la "neue Sachlichkeit", il nuovo oggettivismo rifiutava il celebre chiaroscuro enimmatico), di piani a quel tempo molto arditi. Gli piaceva mettere in primo piano una sedia o un altro oggetto, una ruota, per esempio, o anche la schiena d'uno dei protagonisti; questa forma diventava enorme e confinava la vera azione verso il fondo.

Questi piani conferiscono una sorta d'animazione a una storia semplice e a volte piuttosto ingenua. È un film che anticipa il neorealismo italiano, come qualcuno pretende, per il fatto di impiegare dei protagonisti non professionisti e perché si svolge nelle strade di Berlino e nella foresta di Nicolasse? Non andiamo così lontano. Ma *Uomini alla domenica* è nondimeno uno dei rari film tratti dalla vita quotidiana che non ha l'ambizione d'una stilizzazione decorativa come ad esempio il "Kammerspielfilme" di Lupu Pick. Siodmak, che non era diventato ancora il brillante virtuoso, non cade nel pittoresco come accade a Phil Jutzi in *L'inferno dei poveri*, (*Mutter Krausens Weg ins Glück*). È questo di Siodmak, un film sano, pieno di originalità, di piccoli avvenimenti ben osservati: l'influsso di Berlino, sinfonia di una grande città affiora in più di un passaggio.

Già nel corso di questa retrospettiva, limitata nella sua durata dal non aver potuto ottenere tutti i film desiderati (rimpiangiamo soprattutto di non aver visto il film di Pabst *Lulu*), le influenze di un regista su di un altro, di un film di un paese sul film di un regista di un altro paese, sono ben visibili. Ricordiamo che per il suo *Ladro di Bagdad* Douglas Fairbanks ha preso a prestito il trucco del tappeto volante, come Lang si è ugualmente servito di *Cabiria* per l'episodio arabo de *Le tre luci* e si ricorderà pure del film di Pastrone per una sequenza di *Metropolis*. Eisenstein si ricorderà di un episodio de *Il gabinetto delle figure di cera* per *Alexander Newsky*, come Marcel Carné a sua volta si ricorderà di certi passaggi de *I Nibelunghi* per *Les visiteurs du soir*, e anche la statua piangente di questo film proviene dall'episodio cinese de *Le tre luci*. (Ricordiamoci anche, vedendo i film di Orson Welles, ch'egli ha passato mesi interi a guardare i vecchi film al Museum of Modern Art, Film Library a New York). Si prende il necessario dove lo si trova, come disse Stendhal. Un giorno sarà interessante scrivere la storia di queste influenze cinematografiche anche se sarà molto difficile da elaborare, tenuto conto che tanti film sono perduti e che

non ricordiamo niente di alcuni passaggi di questi.

Speriamo che il Festival di Venezia insista nei suoi sforzi per inserire le retrospettive nella Mostra dei film moderni. Che si direbbe di una retrospettiva dei film muti americani e di una retrospettiva inglese che mostrasse l'apogeo del film documentario al tempo della collaborazione di Basil Wright, Cavalcanti e Grierson con la G. P. O., prima dell'ultima guerra?

(1) "Autorenfilm", film basato sullo scenario d'un autore di qualità. Nel 1913, alcuni intellettuali desiderosi che il film tedesco fosse cosa diversa da uno spettacolo da fiera, reclamarono la partecipazione d'autori seri. Venne da lì la cura prestata, al tempo dell'età d'oro del cinema tedesco, alla coreografia, e queste attenzioni hanno contribuito a lungo al successo del film tedesco in tutto il mondo.

(2) Herman Warm mi scrisse che fu il primo, nel 1913, a eseguire dei reali modellini di scenario disegnati e dipinti. Prima di quel tempo il regista provava a far comprendere ai trovarobe come fare per mettere a posto le scenografie, tracciando lui stesso qualche linea o abbozzando un piano in se stesso abbastanza primitivo. Procedimento che faceva perdere del tempo, come precisa Warm, dal momento che quei brevi consigli erano mal interpretati e bisognava rifar tutto prima di incominciare a girare.

(3) Spero di poter pubblicare su "Cinema", in uno dei prossimi numeri, la vera storia del *Caligari*, poiché gli stessi Pommer e Jannowitz non si son ricordati di tutti i dettagli che dimostrano ancor più come il *Caligari* sia un film che in fondo non deve molto a Wiene.

(4) Il primo incontro di Sigfrido e Crimilde è presentato nella stessa maniera solenne, ma in questo film statico, dalle tendenze stilizzate in modo ieratico, questo processo è più conveniente.

(5) Anche Pabst, preso dal montaggio in sé, non conosceva questa tecnica: cerca di infilare una sequenza nell'altra, di render fluido il livellamento di scene diverse, tagliando il primo piano all'atto del movimento e montandovi immediatamente un altro piano in cui il movimento è continuato da un altro. "Così — dice — l'occhio, preoccupato di seguire il movimento, non distingue affatto i tagli".

(6) Gli operatori hanno ripreso molte immagini nascoste in una colonna per annunci pubblicitari e dentro delle casse per non attirare l'attenzione dei passanti.

Il Festival di Karlovy Vary, svoltosi nello scorso luglio, ha poi avuto un seguito, come d'uso in Cecoslovacchia, per tutto agosto e parte di settembre, con una serie di "Festival dei lavoratori" organizzati in venticinque località di quel paese.

Il trionfatore del Festival è stato l'eccezionale *I bambini di Hiroshima* al quale sono stati attribuiti quattro premi, fra i quali il "Premio della pace": il "Gran Premio del Presidente della Giuria" è stato assegnato al regista Yamamoto per il film *Quartiere senza sole*, portato a Karlovy Vary dallo stesso regista proprio nel momento in cui il Festival stava per terminare.

Dopo aver visto questo film con attenzione appassionata per due volte consecutive, ritengo che a Yamamoto si possa attribuire, nel neo-realismo giapponese, un'importanza paragonabile a quella che Rossellini e De Sica hanno avuto nel neo-realismo italiano. È un uomo che ha già dato al neo-realismo un film come *Tempesta sui monti Hakoné* (che io purtroppo non ho avuto occasione di vedere), ma che è ritenuto da Gérard Philipe e André Cayatte un'opera incomparabile. Yamamoto è anche il realizzatore di *Zona vuota*, "nastro azzurro" della critica giapponese nel 1953.

Quartiere senza sole è l'adattamento per lo schermo di uno dei rari romanzi contemporanei giapponesi che siano stati pubblicati in Francia (verso il 1936). Il film, che ha una durata di due ore, presenta una ricchezza eccezionale nella sua realizzazione, nella fotografia, nella caratterizzazione dei multipli perso-



RIVELAZIONI E SCOPERTE AL FESTIVAL DI KARLOVY VARY

di GEORGES SADOUL

naggi, nell'utilizzazione degli ambienti naturali e nel montaggio. Quanti più film giapponesi vedo, tanto più mi meraviglio del loro stile di montaggio che segue canoni totalmente ignoti in Occidente.

Quartiere senza sole alterna la presentazione di un comitato di sciopero a quella del consiglio d'amministrazione d'una grande tipografia. Sotto il manganello della polizia lo scioperante sviene e davanti ai suoi occhi turbinano le ghirlande cartacee di un bizzarro maneggio. Non si può non ammirare la passeggiata campestre scombuscolata da una carica della polizia, la grande auto nera di un industriale nobile assediata dalla folla, la massa che sfonda gli sbarramenti passandosi una bandiera, la lunga agonia di una giovane donna che muore partorendo un bambino senza vita. Per il suo soggetto, *Quartiere senza sole* è comparabile a *Cronache di poveri amanti* di Lizzani, la grande rivelazione neo-realista del Festival di Cannes. Io pongo questi due film fra le opere cardine degli ultimi cinque anni.

Il terzo grande film giapponese premiato a Karlovy è stato *I pescatori di gamberi*, tanto violentemente romantico quanto *I bambini di Hiroshima* è classico. Si può paragonare questo film giapponese ai vestiti delle statue barocche: nel realizzarlo l'attore regista Yamamura ha portato ogni cosa al suo estremo parossismo. La scena d'inizio (l'ultimo scaglione dei pescatori che stanno per essere imbarcati sull'orribile galera navigante) è tanto urlante, gesticolante e violenta quanto l'indimenticabile scena finale (nella quale i fucilieri di marina mitragliano l'equipaggio ammutinato). Cayatte e Philipe m'avevano detto di questo film: "È il *Potemkin*" e "lo preferirai a tutti gli altri recenti capolavori giapponesi", ma le mie impressioni non hanno corrisposto alle loro previsioni. Se si omette l'ultima scena, il film di Yamamura ha scarsi rapporti con quello di Eisenstein, e pur apprezzando molto la sincera veemenza de *I pescatori di gamberi* classifico tuttavia questo film al disotto di *I bambini di Hiroshima* e di *Quartiere senza sole*.

Pur dominato dal neo-realismo giapponese, il Festival di Karlovy Vary, ha apportato, oltre a molteplici rivelazioni provenienti dagli Stati Uniti, dall'URSS, dalla Cina, dall'Indonesia, dalla Bulgaria, dalla Po-

lonia, dalla Cecoslovacchia, dal Brasile, dalla Germania, una notevole coproduzione multinazionale: *Il canto dei fiumi*, che può essere classificato il miglior film di Joris Ivens dopo *Zuidersee*.

Il sale della terra è di gran lunga il miglior film che gli Stati Uniti abbiano realizzato negli ultimi anni (considerando *Luci della ribalta* fuori concorso). Realizzato da tre uomini che, a diverso titolo, sono tutti stati vittime della "caccia alle streghe", questo film — del quale "Cinema" ha già avuto occasione di parlare al tempo della sua presentazione al Festival di Cannes — è stato realizzato col concorso del Sindacato dei lavoratori delle miniere sormontando molteplici difficoltà poliziesche e finanziarie. Il film è imperniato sulla ricostruzione di uno sciopero che contrappose, per quindici mesi, il trust dello zinco e i suoi operai. Vi sono poche scene molto spettacolari

o violente: per un film americano (e questo è il film più autenticamente americano che abbia visto da gran tempo) ha un ritmo relativamente lento, scandito sul motivo d'una lenta ronda all'ingresso della miniera. Per comprendere l'azione occorre conoscere una particolarità delle leggi "sociali" americane: negli Stati Uniti i picchetti di sciopero sono autorizzati a condizione che i loro membri non restino fermi. Essi devono perciò "circolare" senza tregua, tenendo in mano degli affissi. In *Sale della terra* il picchetto circola in un paesaggio da Far West e i protagonisti del film sono in maggioranza indiani (puro sangue o meticci) e la loro fraternità con gli americani al 100 per cento è uno dei numerosi temi di quest'opera singolarmente ricca e complessa pur nel suo stile spoglio.

Il sale della terra è il primo film americano che partecipi veramente al neo-realismo, e questo ancor più per il soggetto che per i metodi di realizzazione. Sarà l'inizio d'un neo-realismo americano (che scavi in profondità e non sia solo una menzognera forma esteriore)? È ancor troppo presto per poter affermare se, come *Roma città aperta*, questa prima rondine annuncia una nuova primavera cinematografica liberata dalle brume e dagli orpelli hollywoodiani. In ogni caso, come quello di Rossellini, il film di Biberman avrà rivelato una attrice di grande classe internazionale, la messicana Rosaura Revueltas, ancora ignota in Europa benché nel 1951 avesse avuto un Gran premio della critica messicana.

(Sotto) La Delegazione cinese al Festival di Karlovy Vary. (In alto) Il regista Alberto Cavalcanti e l'attrice Rosaura Revueltas con un funzionario cecoslovacco a Karlovy Vary.





Il sale della terra e Rosaura Revueltas (presente a Karlovy Vary) hanno entusiasmato i partecipanti al Festival e la Giuria ha assegnato il Gran premio per l'interpretazione all'attrice e il "Gran premio assoluto" a *Sale della terra*, ex-aequo con *Tre amici fedeli*, miglior film della selezione sovietica (*Skander Beg* essendo stato presentato fuori concorso).

Tre amici fedeli, di Kalatozov, è una commedia attraente. Vedremo prossimamente Mosca dare il cambio in questo genere ad un'America da tempo soccombente, nella quale Capra e Sturges sono soltanto dei vecchi ricordi? *Tre amici fedeli* richiama *Tre uomini in barca* e potrebbe riprendere questo titolo a condizione di precisare nel sottotitolo (come per il Visconte di Bragelonne) "Trent'anni dopo". Tre tipi molto importanti, amici d'infanzia, durante le loro vacanze discendono il Volga su una zattera: equivoci, inseguimenti folli, trovate comiche non fanno certo difetto in questo film che molti paragoneranno a *Tutto il mondo ride* (1934) e che comprova una ricerca, da parte del cinema russo, d'una grande diversità nei generi.

La scuola del coraggio, che racconta le avventure d'un adolescente nel "maquis" della guerra civile, ricorda, per la sua freschezza e l'imprevisto senso romanzesco, *Biancheggia una vela solitaria*. Sceneggiatori, regista, attori principali, sono tutti dei giovani recentemente usciti dal Centro sperimentale moscovita, il V.G.I.Z. Da parte mia mi sono appassionato a *Ciò che*

non si dimentica, commedia drammatica e psicologica e nel medesimo tempo dramma poliziesco, agli antipodi tuttavia del "thriller" tipo Hitchcock: ma chi non conosce gli intellettuali sovietici e i diversi problemi particolari all'Ucraina condividerà il mio interesse?

Il più impreveduto film del Festival venne dalla Cina. È a colori e racconta *Gli amori di Li Ciang-Po e di Ciu Jing-Tai*. Chaplin, che ha visto questo film in Svizzera, ha espresso la sua ammirazione incondizionata. Le opere cinesi classiche sono tanto danzate e mimate quanto cantate e comportano frequentemente delle straordinarie parti acrobatiche (il circo cinese è probabilmente il migliore del mondo). Due giorni dopo la chiusura di Karlovy Vary abbiamo visto a Praga, interpretato da un complesso cinese, l'episodio acrobatico della famosa opera popolare *La rivolta delle scimmie*, nella quale si vedeva la scimmia Sun Wu Kung combattere (come i titani della mitologia greca) contro tutti gli dei del cielo. E i gags dello straordinario acrobata che impersonava Sun Wu Kung rassomigliavano straordinariamente al Chaplin dei primi anni della sua carriera cinematografica. Quando questa scimmia gialla, sfuggita al dio delle acque, massiccio e balordo come un Keystone Cop, lo toccava su una spalla burlandosi di lui e provando un nuovo inseguimento e dei nuovi gags-capriole, ci si trovava di fronte ad episodi che malgrado i costumi e le trucature — più cinesi della più barocca pagoda — richiama-
vano irresistibilmente *Dough*

and Dynamite o Triple Trouble.

Gli amori di Li Ciang-Po e di Ciu Jing-Tai sono esattamente contemporanei di quelli di Dafne e Cloe e si svolgono quindi nel quarto secolo della nostra era. L'opera cinese ricorda, più che il romanzo di Longus, "Giulietta e Romeo": in questa tragica storia non vi sono Capuleti né Montecchi, ma poiché il padre della bella Ciu non le permette di sposare il giovane Li e vuole maritarla al figlio del prefetto, la coppia muore d'amore e i due innamorati si trasformano in farfalle. L'azione non esce mai da scenografie lussuosamente stilizzate, tutti gli attori sono vestiti di ricchi abiti di seta ricamata e non smettono mai di cantare se non per dire alcune rare battute, che sono la chiave del dramma, ma tutte queste convenzioni non impediscono al tragico idillio di emanare un calore umano molto prossimo e molto familiare. Malgrado lo spaesamento provocato dalle singolari melodie cinesi, Li e Ciu ci sono straordinariamente vicini in un'opera che, prima di volgere al dramma, ha il tono d'una incantevole commedia leggera, fondata su un equivoco perché la ragazza, per andare all'università, ha dovuto vestirsi da uomo e Li si sbaglia sul suo sesso. Poiché queste opere popolari cinesi erano interpretate da donne e i costumi maschili del quarto secolo ci sembrano piuttosto femminei, i grandi duetti d'amicizia amorosa tra Li e Ciu potrebbero essere macchiati da molteplici equivocità. Tuttavia non v'è nulla di più puro di questi toccanti amori e di queste melodie create da complessi di cantatrici erranti trenta e quarant'anni fa...

Un altro aspetto del cinema cinese contemporaneo era rappresentato a Karlovy Vary da *La conquista di quota 270*, episodio della recente guerra civile nel quale le truppe popolari conquistavano di sorpresa una montagna sacra trasformata in fortezza dal Kuomintang: una scarpata liscia simile a una gigantesca nube di granito. Film pieno d'incanto e d'imprevisto, che continua la tradizione di capolavori quali *Figlie della Cina*, *Eroe ed eroina*, *La ragazza dai capelli bianchi*, *Raggruppiamoci e domani...*, ecc. Il nuovo cinema cinese mi sembra che sia ancora più importante di quello giapponese: disgraziatamente è ancora ignoto ai pubblici occidentali.

L'India era rappresentata a Karlovy Vary da *Due ettari di terra*, film del quale "Cinema" ha già ripetutamente parlato. Ho rivisto questo film di Bimal Roy per la quinta volta e ormai mi son reso conto dei suoi difetti, che le lacrime dell'emozione mi avevano in un primo tempo nascosti. Essi non impediscono tuttavia al film di essere una delle più importanti opere di questi ultimi anni, che segna l'inizio d'un nuovo cinema nazionale rivelando un popolo di 400 milioni d'abitanti nella sua vita quotidiana.

Il cinema indonesiano non è ancora noto fuori di Karlovy Vary e dei suoi festival. Nato nel 1939 con l'indipendenza nazionale è il più giovane fra i cinema orientali: esso annovera una produzione abbastanza abbondante, ma composta soprattutto di film commerciali prodotti da cinesi che imitano Hollywood... Luçon, perché i film filippini incontrano a Giava un notevole successo. E poiché in questa antica colonia spagnola i film "storici" si svolgono prevalentemente in Spagna, ai tempi del Cid, certi film commerciali indonesiani, sotto questa influenza, sono interpretati da attori malesi ed imperniati su avventure ambientate a Siviglia o a Granata ai tempi delle Crociate...

Il regista indonesiano Kotot Sukardi, presente a Karlovy Vary, vi aveva ottenuto nel 1952 un premio per *Lo storpio*, ottimo film di stile neo-realista, una specie di *Sciuscìà* giavanesa che ci permette di sperare molto dal cinema in un paese d'antica cultura e popolato da 80 milioni d'abitanti. Il film presentato quest'anno, *Il ritorno*, non vale certo *Lo storpio*, a cagione di uno scenario che risponde più a certi bisogni di propaganda governativa che alla realtà della vita popolare indonesiana. Ma il giovane regista Bakuki Effendy (ha solo 24 anni) vi ha manifestato un senso della natura, una poesia, una delicatezza che rivelano un grande talento e che gli hanno ottenuto una meritata menzione onorevole.

Le democrazie popolari dell'Europa centrale hanno presentato a Karlovy Vary una serie di opere molto interessanti. Il miglior film cecoslovacco è stato indubbiamente *Il bravo soldato Schweik* che rappresenta un notevole passo in avanti nell'opera di Trnka, nella quale si poteva sinora apprezzare la estrema raffinatezza delle forme e dei colori, la "verve" dei suoi lungometraggi, la portata delle sue quasi rivoluzionarie scoperte, senza tuttavia dimenticare che se



L'Imperatore della Cina, Il principe Bayaya e Leggende ceche non mancavano di personalità, difettavano però di vita e di calore umano. Restavano sculture in movimento ed avevano poca vita profonda. Schweik invece è altrettanto vivo e vicino a ciascuno di noi quanto Charlot, Sancio Pancia o Till Eulenspiegel (suoi cugini germani). Le sue avventure comprenderanno in totale un grande film della durata di un'ora e mezza, ma potranno essere scisse in tre "racconti" cinematografici indipendenti. Il primo, *Schweik e il cognac* è stato presentato (e premiato) a Karlovy Vary e il secondo, *Schweik in treno*, ci è stato presentato a Praga dall'autore.

La tecnica del nuovo Trnka è come di consueto sorprendente. Le scenografie vi hanno preso un posto più considerevole di prima: la stazione del *Cognac* è un mondo e questo permette a Trnka di utilizzare largamente i campi lunghi che contribuiscono a dare una vitalità sorprendente a Schweik. D'altra parte, per le interminabili storie che il bravo soldato ama raccontare, il regista abbandona i pupazzi sostituendovi i disegni animati in bianco e nero, o più esattamente delle marionette di carta (del tipo di quelle del *Circo*) dai colori attenuati e volontariamente limitati. Nel *Treno*, per tradurre non più le parole, ma i pensieri di Schweik, Trnka ha animato delle illustrazioni autentiche pubblicate verso il 1915 dai giornali austriaci e questa sottile coniugazione di "ritorni al passato" non soltanto rompe la monotonia dei pu: iz



(Sopra) una scena di *Cellulosa*; (a sinistra) Dal film cecoslovacco *Frona* (Le sorelle) di Jiri Krejcik; (in basso) Da *Il sale della terra* (a sinistra) e *Il nipote del trombettiere* (a destra). (Nella pagina precedente: in alto) Da *Gli amori* di Li Ciang-Po e Ciu Jing-Tai e (in basso) da *La presa di quota 270*, film cinesi.

zi, ma apporta a *Schweik* notevole ricchezza e varietà. Il grande successo dell'opera non consiste quindi soltanto nelle sue straordinarie innovazioni, ma anche nella sorprendente presenza del suo eroe.

La storia quasi epica d'un giovane operaio tra il 1917 e il 1945 attraverso due guerre, la miseria, gli scioperi, la prigione, le fucilate, fornisce il soggetto, trattato in forme diverse, ai films presentati a Karlovy Vary dalla Romania, dalla Polonia e dalla Bulgaria. La Romania, che aveva realizzato nel 1952 su questo tema l'eccellente *Mitrea Cocor*, di Victor Ilyu, non è riuscita ad ottenere nel 1954 un analogo successo con *I nipoti del trombettiere*, le cui ambizioni sono troppo evidentemente superiori ai mezzi della più giovane cinematografia europea. Invece la Polonia ha dato con *Cellulosa* un'opera la cui densità romanzesca e la cui ricchezza sono straordinarie. Alcuni dei critici presenti a Karlovy Vary hanno giudicato quest'opera superiore ai *Cinque della via Barska* che





(Dal basso all'alto) Un'inquadratura del film *Il ritorno* (Indonesia), una di Ernst Thälman (Germania Orientale) e una di *La scuola del coraggio* (URSS).



produsse notevole impressione a Cannes ottenendovi un premio. Da parte mia ritengo che la prima ora di *Cellulosa* costituisca un eccellente brano di cinema, in cui vediamo il mondo aprirsi come un ventaglio spiegato, insieme all'intelligenza ed alla coscienza del giovane protagonista. Il regista Kawalerowicz (che è con questo al suo secondo film) possiede "verve", sensibilità, umorismo, umanità, senso dell'individuo e delle folle, dell'epopea e dell'idillio: qualità assai raramente riunite in un solo creatore. Questo nuovo arrivato si pone così di colpo alla pari con i migliori cineasti di Varsavia, Alexander Ford (*I cinque della via Barska*) e Wanda Jakubowska (*L'ultima tappa*), ma ha avuto — a nostro avviso — il torto di non sapersi limitare. Nell'adattare in *Cellulosa* uno dei migliori romanzi del dopo guerra, non ha avuto il coraggio di sacrificarne alcune ricchezze. Il suo film dura complessivamente più di quattro ore, il che è eccessivo. L'opera raggiunge il suo acme drammatico dopo una o due ore (lo sciopero e i mesi passati in caserma), dopo di che si verifica una sensibile caduta, l'attenzione si rilassa ed anche nel bellissimo episodio finale il regista non riesce più ad appassionare il pubblico.

Indubbiamente più omogeneo è invece *Eroe di settembre*, il miglior film prodotto dal cinema bulgaro. Il suo regista Zacaria Jandov, che ha appena oltrepassata la quarantina, è stato in parte formato da Joris Ivens del quale è stato assistente. Jandov possiede il senso dello scorcio, dell'affresco, del lirismo, dell'epopea: raccontando le lotte rivoluzionarie del suo paese tra il 1918 e il 1953, nel mostrarne i complessi avvenimenti, egli riesce a trarne il significato conservando calore e umanità. Egli sa disporre e manovrare le folle: l'eroismo è esaltato senza farlo diventare declamazione. Anche la fotografia di Vasil Choliocev è di una qualità notevole, soprattutto quando descrive le montagne del suo paese. Il successo è tanto più degno di rilievo in quanto Jandov non è a Sofia un talento isolato. Nel suo primo film, *Poema sull'uomo* (presentato a Karlovy Vary nel 1954) il nuovo regista Charaliev ha manifestato un reale temperamento e il film *Danka*, presentato nel 1952, era ben lungi dal mancare di qualità.

Alberto Cavalcanti ha ricevuto a Karlovy Vary il gran premio della regia per *Il canto del mare*: così, come già per *I bambini di Hiroshima* Karlovy Vary ha riparato un'ingiustizia di Cannes che ignorò nei suoi "palmarès" il miglior film brasiliano, che è anche una delle migliori opere di Cavalcanti.

Il film è stato girato a Recife, esclusivamente con attori non professionisti e la realizzazione si è protratta, in condizioni climatiche penose. Per nove mesi interi Cavalcanti dovette vincere numerosi ostacoli per portare a termine questa sua opera e particolarmente dovette lottare contro l'incomprensione della popolazione che rifiutava di lasciar filmare le proprie superstizioni e le proprie costumanze religiose e contro la sorda ostilità del governo il quale non aveva piacere che si mostrassero condizioni di vita così miserabili, comuni ad ogni modo alla maggior parte dei brasiliani. Il film ha una diretta parentela con *La terra trema* (che Cavalcanti probabilmente ignora) ed ha per soggetto la disgregazione d'una famiglia a cagione della miseria. Quest'opera potente e coraggiosa — su cui "Cinema" ha già riferito — conquista per la simpatia testimoniata dal regista ai suoi personaggi, ammirevolmente interpretati. Il film possiede oltre a notevoli requisiti d'arte, un carattere nazionale così forte che a paragone *O Cangaceiro* (opera d'altronde molto interessante) sembra abbia certi tratti di mascherata esotica destinata ai turisti.

Parliamo infine d'un film che è stato giustamente posto in testa al "palmarès" di Karlovy Vary: *Ernst Thälmann*, nel quale, attraverso la figura di un capo rivoluzionario, viene raccontata la storia della Germania tra il 1918 e il 1923, all'epoca del *Caligari* (e dei primi tentativi hitleriani). Nulla è più lontano dalle deformazioni espressionistiche di quest'opera monumentale e potentemente ordinata di Kurt Maetzig, il miglior regista tedesco del dopo guerra. Egli sa raggiungere la grandezza senza sacrificare al colossale, è possente senza enfasi, e sa essere eroico con semplicità: da vent'anni a questa parte nessun tedesco ha realizzato un film che possa valere quanto questo.

L'Italia e la Francia erano entrambe assenti (ufficialmente) da Karlovy Vary. Da sette anni gli organismi ufficiali romani ignorano i festival cecoslovacchi. Il neo-realismo italiano è stato rappresen-

tato soltanto da *Bongiorno elefante*, posto fuori concorso dal regolamento (1).

La Francia corse il rischio d'esser presente soltanto con *I tre moschettieri* (produzione tutt'altro che da Festival) perché l'Associazione Internazionale dei Produttori riunita l'11 luglio a Locarno aveva deciso di rifiutare il suo beneplacito a Karlovy Vary. L'Inghilterra e la Svezia non si curarono di questo veto di fronte al quale s'inclinò invece la direzione generale del cinema francese. Agli organizzatori restò quindi solo la risorsa di presentare un film già acquistato per il mercato cecoslovacco, ma non ancora presentato al pubblico: *L'affare Maurizius*, che valse a Charles Vanel un gran premio per l'interpretazione. Ci auguriamo che negli anni prossimi la Francia e l'Italia non siano più assenti da Karlovy Vary.

Questo Festival, ricco di rivelazioni e di scoperte, è stato il migliore al quale io abbia assistito dopo il 1950. Karlovy Vary ha completato, su parecchi punti, le lacune di Venezia 1953 e di Cannes 1954. Il Festival cecoslovacco si è esattamente combinato in modo da dare al mondo nel 1954 un quadro dei cinema nazionali in piena espansione, dei popoli che stanno prendendo coscienza, delle nuove ricerche artistiche, delle prospettive pacifiche e rassicuranti.

Il canto dei fiumi, lo straordinario film di Joris Ivens, ha perfettamente sintetizzato tutto questo. All'appello dell'Orfeo cinematografico, il Nilo e l'Amazzoni, il Gange e il Congo, il Volga e lo Yang-Tsé hanno riunito in una straordinaria sinfonia lirica le loro folle e le loro acque: inno alla grandezza degli uomini e alla lotta che trasforma la miseria in splendore, canto che risuona fiero ed alto, questo film porta il grande regista al punto supremo della sua arte. Ivens considera la versione presentata a Karlovy Vary (con musica di Shostakovic, parole di Bert Brecht, commentario di Wladimiro Pozner) come una specie di "work in progress" che egli ha intenzione di rendere ancora più perfetta. Egli ne sta preparando la versione francese che ci auguriamo di poter vedere presentata a Parigi per fine d'anno. *Il canto dei fiumi* è stato in ogni caso una delle nostre maggiori scoperte in un Festival singolarmente ricco e sostanzioso.

(1) Il regolamento di Karlovy Vary esclude dalla competizione, senza considerazione di date di realizzazione e di presentazione ad altri Festival, soltanto i film già presentati in Cecoslovacchia. E questo era appunto il caso di *Bongiorno elefante*!

La Delegazione sovietica al Festival: l'attore Bondarciuk, le attrici Grizenko e Kokorova e il capo della Delegazione Semenov.



PROSPETTIVE REALI DEL CINEMA 1954

di LO DUCA

La crisi del cinema continua negli Stati Uniti, giustificata dalla televisione; continua in Inghilterra, meno giustificata, e continua in Francia e in Belgio, senza però potere addurre questa giustificazione.

D'altro lato, il cinema — nella fase esercizio — prospera in Italia, Spagna, Germania, Medio Oriente, Giappone, America iberica.

Apparentemente la confusione è grande e manca il comodo comune denominatore dei ragionamenti elementari.

La crisi del cinema negli Stati Uniti è industriale, ma non corrisponde affatto a una crisi parallela delle altre industrie. In Francia la crisi dell'industria del cinema corrisponde alla crisi delle altre industrie, le quali per sopravvivere non hanno che una via d'uscita, forse provvisoria: la concentrazione. Una spiegazione valida, per gli Stati Uniti, trovasi dunque nel trionfo della TV. In Francia, bisogna cambiare unità di misura: qui la crisi industriale è una conseguenza, non della TV; ma della bassa qualità dei film proposti al pubblico; indirettamente, questa crisi è legata alla crisi di qualità del cinema americano, vorace dominatore del mercato.

Ma mentre in Francia il pubblico è in condizione di giudicare della qualità dello spettacolo — e quindi in condizione di rifiutare lo spettacolo e provocare la crisi — in Italia o in Spagna o in Germania il pubblico ne è apparentemente meno capace; a meno che non sia la mancanza di altre distrazioni (1) che canalizzano il pubblico di questi paesi verso il cinema digestivo, settimanale e obbligatorio.

(Notiamo, per inciso, che il pubblico francese, ad esempio, non è affatto superiore all'italiano ed è pronto ad accettare come il nostro ignobili frodi come *La Tunica* (2) o *I Cavalieri della Tavola Rotonda* per oro di zecca: ma il pubblico francese è stato "preparato" da 130 000 membri di circoli del cinema, grazie alle misure di una Direzione Generale della Cinematografia degna di questo nome, cioè una Direzione Generale che non ha mai ceduto dinanzi all'ignoranza settaria dei questurini e alla miopia incredibile del fisco; solo la massa incolta è stata costretta al doppiato, mentre un largo pubblico di qualità (300 000 persone circa) ha sempre visto le migliori pellicole in originale (3): questo è frutto di una politica del cinema intelligente e senza paraocchi).

Meno che mai gli Stati Uniti potranno

conservare i loro mercati tradizionali, incapaci come sono di difendere il loro stesso mercato. Già si è delineata una redistribuzione della produzione e del noleggio ben diversa dalla precedente.

In Europa, due concentramenti si sono rivelati negli ultimi anni: Italia e URSS (e non è possibile determinare esattamente quanto quest'ultimo sia legato a un'evoluzione politica, visto che *in sé* i 30/40 film annuali sovietici non avrebbero potuto imporsi alle altre cinematografie nazionali).

All'Italia fa capo un alleato in cinematografia come la Francia; nonostante errori e speculazioni (in questo caso sinonimi), la forza delle due cinematografie potrebbe controllare il mercato continentale, Germania e Spagna comprese, e ambire alla conquista metodica degli altri mercati tradizionalmente statunitensi.

Un fenomeno simile si compie in America intorno al Messico, che domina l'America Centrale e Meridionale e che prende piede, industrialmente, a Cuba, nel Venezuela e nel Cile. Un'offensiva commerciale in grande stile è annunciata con la creazione d'un nuovo organismo di diffusione che sembra conciliare gli interessi industriali e finanziari privati e le ambizioni monopolizzatrici della Repubblica: CINEX, una UNIEF americana con qualcuna delle attribuzioni dell'UNITALIA.

Insomma, a parte la zona d'influenza sovietica e l'area etnica giapponese e indiana, quattro cinematografie nazionali sembrano possedere tutti gli elementi positivi di una *vis cinematografica*: Italia, Francia, Messico, Svezia. La decadenza attuale del cinema inglese e tedesco non si può discutere. La nascita di varie cinematografie nazionali non può ancora ritenersi un indice di « conquista » e il Brasile o l'Egitto, l'Argentina o la Finlandia entreranno ancora per molti anni, nelle rispettive sfere d'influenza.

Sfrondando bene, due forze nuove si profilano dunque nettamente e possono contare per compensare l'assenza americana: l'Italia (spalleggiata dalla Francia ed eventualmente dalla Spagna e da quel poco che si può trarre dalla Germania) e il Messico (sostenuto dal mercato di lingua spagnola e da vere e proprie « colonie » a Cuba, nel Cile e nell'Uruguay).

Nel gruppo che fa capo all'URSS, e che



non è possibile escludere a priori dai mercati tradizionalmente occidentali, solo la Polonia e la Cecoslovacchia hanno probabilità di penetrazione efficace e seria. I film *made in URSS*, a parte le coreografie, non sorpassano l'esotismo difficile per noi) del Giappone, dell'India e della Cina. Messaggi liberamente in circolazione, questi film subiscono la sorte dei giornali marxisti: annoiano gli stessi "fedeli" e non trovano clienti. Volete cifre?

A fianco delle due forze — Italia e Messico — ne sarebbe "tecnicamente" augurabile una terza: l'Inghilterra. Se si riuscisse a far penetrare sangue nuovo in quel cinema — a quando una nuova ondata che sostituirà i Cavalcanti, Dupont, Feher, Korda, Pommer, Clair, Flaherty, magari sotto forma di buoni accordi di co-produzione? — il cinema disporrebbe di una carta capitale per fare indietreggiare i surrogati californiani. Però questa è una visione, non una realtà da inserirsi nelle mie note prospettiche.

Certo, quando si fa un film si pensa al suo mercato naturale: il paese che lo produce. Ma quanto più importante è il mondo intero! Chi sa, con quasi certezza, quanto rende un film all'estero? Se mettete insieme l'Europa — che può avvicinarsi a 110 modesti milioni — alle Americhe — che giungono senza sforzo ai 130 milioni, e a un 60 milioni del resto, un film onesto e ben lanciato (e ben venduto) può intascare all'estero i suoi 300 milioni, di sola quota per il produttore. Si aggiunga l'incasso nazionale:

Dovrebbe essere questa la base minima di un produttore, base non eccessiva, industrialmente parlando, che gli permetterebbe di aspettare i colpi eccezionali e inat-

tesi di *Riso Amaro*, di *Don Camillo* o di *Vite vendute*.

Purtroppo molti produttori non sanno l'ABC del mestiere. Non sanno che in America del Sud non si doppiano i film, che in Francia un film lanciato in "versione originale" può finanziare il doppiaggio, etc.

Si pensi quanto è facile "tastare" un mercato:

Valore di una copia positiva di film 100.000
Costo delle didascalie:

testo	100.000
laboratorio	200.000
	f.f. 400.000

Con questo capitale modesto, è possibile prendere contatto con un mercato e, se conviene, andare oltre.

I grandi distributori americani che lanciarono in Francia *Anni difficili*, *Roma ore 11*, *I vitelloni* e *La provinciale* ignoravano stranamente i rudimenti del mestiere. (A questa "stranezza" personalmente non credo). E i loro film crollarono, sul piano critico prima, sul piano commerciale poi. *La provinciale* così genialmente lanciata ("genialmente" si riferisce al titolo francese che le fu appioppato: *La marchande d'amour*, fece 6/7 milioni di lordo! *I vitelloni* furono ritirati dopo qualche giorno dalla prima visione sui Campi Elisi (per questo film avevo messo in guardia gli interessati, i quali ignoravano senza dubbio che un film in Francia non fa carriera che in armonia con la prima visione; mi risposero: "Poco importa la mediocrità delle didascalie. Uscirà tra poco l'edizione doppiata" (sic). Morale: volete conoscere gli incassi? Non siamo crudeli...)

Mi domando e dico: ci si può permettere di buttare via una decina di milioni di

franchi di pubblicità, che gli articoli rappresentano come "massa di propaganda", ammesso che la pubblicità a pagamento possa sostituire la critica?

"La critica!", ridacchia il produttore senza informazioni. Ebbene, statistiche serie ci insegnano che la critica in Spagna è responsabile dell'80% degli spettatori; di questi 80% due terzi subiscono l'influenza del quotidiano madrilen ABC. In Francia un referendum di due mesi fa prova che il 56% degli spettatori segue i giornali...

Molte di queste note sono redatte dopo un'esperienza diretta. Dopo aver sentito tanto strombazzare la crisi derivata dalla TV (tesi d'origine squisitamente statunitense), i miei quattro lettori si mostreranno increduli dinanzi al mio ottimismo. Ho avuto occasione — è la terza volta che lo racconto — di osservare per così dire *in vitro* il "dramma" televisione-cinematografo: a Cuba.

Cuba ha 6 milioni di abitanti: L'Avana, capitale, 700.000. Vi sono quattro stazioni di TV, tra cui il Canal 2 (creato da un italiano, Barletta, il cui ufficio non ha che un quadro: l'immensa fotografia del paesino pugliese ove nacque), il più possente del mondo. Se veramente la TV è responsabile della chiusura dei cinematografi, all'Avana non dovrebbero esistere più. Invece nulla di tutto questo: il successo dello spettacolo cinematografico è parallelo al successo della TV. Se aggiungiamo che, economicamente o socialmente, Cuba somiglia a uno dei 48 stati della vicina America, avremo la prova conclusiva della giustizia dell'esperienza: la TV non uccide il cinema. E' il cinema che a volte si suicida.

Si suicida... A proposito, un pericolo

esiste, in tanta euforia di possibilità artistiche e industriali: la censura. Non a caso una delle stagioni più povere del cinema italiano ha coinciso con una accentuazione della censura.

Quando si pensa un poco alle conclusioni della censura, alle forme che prendono le sue esigenze, una frase di Paul Claudel serve da deduzione lampante: è evidente che i censori non credono *che* al Diavolo. Non sono teologo e non potrò spiegarne il perché citando San Agostino. In ogni caso, è visibile che i censori non credono *affatto* nel potere delle dottrine che invocano e per loro la misericordia divina è un luogo comune da preti plebei. Le loro ipocrite preoccupazioni di "ordine pubblico" sono degne d'un pagliaccio, da circo di secondo ordine. Insomma, dopo i *Quo Vadis?* non si constatano aumenti nei casi d'incendio e dopo gli incesti descritti nella Bibbia i confessori non segnalano recrudescenze di turpi peccati. Gli stessi film americani in cui si ammazza a tutto spiano, si schiacciano freneticamente i visi pur fatti "a Sua immagine e somiglianza", a pugni e a calci, e che godono della sorridente tolleranza della censura, non sono mai invocati dalle statistiche per provare la loro incidenza sulla delinquenza vera della città. Uno degli ultimi film che ho visto contiene:

- 1) uomini appesi agli alberi,
- 2) flagellazioni,
- 3) un tentativo di violenza carnale,
- 4) un accecamento mediante spine da passione,
- 5) un'orecchia tagliata a un bimbo.

Questo film è stato approvato dalla censura che rifiutò il gentil pipì del ragazzino di *Ladri di biciclette*.

Più che mai la censura sembra diventata un organismo concepito... per togliere la puzza sotto il naso. Non avendo che poteri limitati, invece di togliere il motivo della puzza, si contenta di turare il naso. Posizione kantiana, senza dubbio. Così l'Italia è uno degli ultimi paesi del mondo in cui lo Stato tollera, controlla e sfrutta il meretricio, e direi quasi l'incoraggia, se volessi insistere sulla crudeltà di certe leggi; ma guai a parlarne.

Abbiamo qualche milione di disoccupati — non tutti colpa del regime, evidentemente — ma descrivete questo dramma, dell'uomo derubato dal suo lavoro (*La Pira dixit*), e scatenerete accuse di comunismo. Parlate invece di corazzate o di palazzi di marmo stile Piacentini, vedrete che approvazioni! La censura — o chi per essa — vi suggerirà magari un cappellano sulla corazzata e una madonnina botticelliana nel palazzo; ma con sorrisi incoraggianti.

Tutto questo ci lascerebbe indifferenti se tanta stupidità non minacciasse la validità stessa del cinema italiano. Perché insomma, cosa vuole la nostra censura, per *chi* lavora, *chi* pensa di proteggere? Mi ricordo di una discussione abbastanza violenta che ebbi con uno dei nostri zelanti censori. Si trattava de *La Ronde* e precisamente del-



(Sopra e sotto) L'accecamento con le spine e il tentativo di violenza carnale cui accenna l'articolato: film *La rivolta degli impiccati*. (Nella pagina precedente) Da i cavalieri della Tavola Rotonda, uno di quegli spettacoloni che fidano sulla credulità e dabbennaggine del pubblico

l'episodio in cui Gélina, a letto, parla di Stendhal e altri autori, piuttosto impacciato e... afono. "Ora — dicevo al mio censore — o il pubblico sa di cosa si tratta, e non ne potrà essere scandalizzato; o non sa di cosa si tratta, e non indovinerà assolutamente l'oggetto del... silenzio di Gélina. Solo le anime ignobili trovano ignominia dappertutto".

Cosa rispose il mio censore? "La morale deve essere difesa anche al buio". Confesso che non compresi. Ma alle lunghe mi sono detto che un *lapsus* doveva essere all'origine del pensiero del mio censore: "Fare il buio sulla morale".

Tout se tient diceva quello là; e non

sembri strano che delle note buttate giù per marcare certe prospettive più o meno inattese finiscano sulla parola "morale"

(1) Auto, campeggi, i tre giorni settimanali di vacanze della borghesia, etc.

(2) A proposito, perché i solerti censori non hanno avuto riserve per questo film contrario al Vangelo, con romani SS e giudei cristiani?

(3) Incassi in sola versione originale, in prima visione:

Limelight (Am.): 161.884.000 Frs.
Ladri di biciclette (It.): 62.946.000 Frs.
Ha ballato una sola estate (Sv.): 34.540.000 Frs.
Rashomon (Giap.): 14.000.000 Frs.
Amleto (Ingh.): 65.943.000 Frs.
The Quiet Man (Am.): 63.712.000 Frs.
Pane, Amore e Fantasia (It.): 80.290.000 Frs.

Si noti che l'incasso di questo film in versione originale è stato più alto dell'incasso in edizione doppiata!



LA PAROLA AI GIURISTI

1) Presumiamo che Ella sia al corrente degli inconvenienti determinati e dell'insoddisfazione provocata, negli ambienti del cinema, dall'attuale regolamentazione giuridica dell'istituto della censura cinematografica in Italia. Ritiene che detta regolamentazione debba essere trasformata?

2) Quale è la Sua opinione circa la proposta contenuta nella mozione approvata dalla recente assemblea straordinaria del Circolo Romano del Cinema, proposta tendente ad ottenere che "il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa?"

3) Ella concorderebbe circa l'opportunità che l'esercizio della attività di censura venga demandato alla Magistratura? Ed in tal caso ravvisa l'opportunità di affiancare alle commissioni di revisione, delle commissioni consultive tecniche, composte da rappresentanti della critica, non che dei quadri produttivi ed artistici del cinema?

4) Ritiene che le commissioni debbano giudicare il film una volta reso pubblico, con eventuale sequestro, come per la stampa, o ritiene preferibile che esse visionino il film e giudichino prima che il film sia immesso nei circuiti di proiezione?

5) Ritiene che il giudizio delle commissioni debba basarsi esclusivamente sul Codice Penale ed essere motivato in fatto e diritto come una sentenza giudiziaria?

6) Si impegnerebbe ad appoggiare in tal senso, sia in Parlamento sia in altre sedi (conferenze, lezioni universitarie, articoli su riviste giuridiche) eventuali progetti di legge?

7) Ha proposte o suggerimenti da avanzare?

I. - Che la vigente regolamentazione giuridica dell'istituto della censura cinematografica in Italia debba essere trasformata a me non par dubbio. Non solo, infatti, mi pare fondata la insoddisfazione manifestata in proposito, anche di recente, in occasione di non pochi spiacevoli episodi, dagli ambienti del cinema e più in generale della cultura italiana; ma mi pare altresì che la suddetta regolamentazione, imperniata ancora sul r.d. 24 settembre 1923 n. 3287, sia incompatibile con i principi giuridici ispiratori del nostro sistema democratico, e in particolar modo con il principio tradotto nel primo comma dell'art. 21 della Costituzione repubblicana: "Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, con lo spirito e con ogni altro mezzo di diffusione".

A parte il profilo strettamente giuridico-costituzionale, sul quale sarebbe facile discutere lungamente in un senso e nell'altro, come possono uomini di governo di parte democratica non avvertire la impossibilità morale di servirsi di vecchi arnesi come il decreto in questione, tipici della passata dittatura, e che solo la loro data di nascita denuncia come coevi dei più odiosi provvedimenti di polizia politica e come frutto della medesima mentalità liberticida?

II. e IV. - Premesso che la regolamentazione giuridica della materia va profondamente trasformata, più difficile resta rispondere come vada trasformata. Non ho sott'occhio il testo integrale della proposta approvata nella assemblea straordinaria del "Circolo Romano del Cinema", alla quale il quesito si riferisce, ma dichiaro subito che tale proposta mi trova senz'altro consenziente se si limita a suggerire che "il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa"; non altrettanto, invece, se per avventura la proposta fosse quella di regolare il controllo sul cinema nello stesso modo in cui è assicurato il controllo sulla stampa, e cioè se si trattasse di sottoporre il cinema alle stesse norme che la legge del febbraio 1948 detta in materia di stampa. Mi trovo così a rispondere senz'altro al quesito 4°.

Sono del parere che il controllo meramente successivo alla pubblicazione del film, con eventuale sequestro, come per

la stampa, non sia né imposto dalla Costituzione né rispondente a criteri razionali e di praticità. Non è imposto dalla Costituzione perché l'art. 21 comma secondo stabilisce che solo "la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o a censure"; e il terzo comma dello stesso articolo, relativo al sequestro, accede manifestamente al precedente, relativo alla sola stampa; mentre altre disposizioni contenute nello stesso art. 21 concernono più in generale tutti i mezzi di diffusione del pensiero, compresi gli spettacoli. Ma al di là della questione di diritto, il controllo successivo alla pubblicazione, come per la stampa, non sarebbe neanche razionale, se si pensa a quelli che sono, a tacer d'altro, il lavoro e il costo d'una pellicola, la complessità degli impegni contrattuali che la sua distribuzione e programmazione coinvolgono, i pericoli e i danni a cui indubbiamente darebbe luogo un sequestro disposto dopo la immissione del film nei circuiti di proiezione. A parte l'evidente inopportunità, in relazione allo stesso ordine pubblico, di un ritiro del film dalla circolazione per ordine dell'autorità dopo le sue prime proiezioni.

III e V. - Se censura ed autorizzazione preventiva non sono istituti da escludersi, neanche in omaggio a prescrizioni costituzionali, dalla materia del controllo cinematografico, mi sembra tuttavia che sia da escludersi, proprio perché incompatibile con i principi democratici sanciti nella stessa Costituzione, l'affidamento della censura e della autorizzazione ai soli organi governativi: così è appunto nel sistema del r.d. 24 settembre 1923, tuttora in vigore.

Neppure mi sembra che un controllo preventivo sulle pellicole (preferibile per le accennate ragioni a quello successivo o repressivo) possa essere convenientemente affidato alla Magistratura. Un magistrato potrà invece fare parte delle commissioni di revisione, di primo come di secondo grado.

Sono ovviamente favorevole all'inclusione nelle commissioni di rappresentanti della critica, che dovranno anzi costituire elemento centrale delle commissioni stesse accanto ai rappresentanti del Parlamento, della Magistratura e del Governo, nonché all'inclusione di quadri produttivi ed artistici del cinema. Non mi dissimulo le difficoltà e i delicati problemi che potrebbero nascere dalla inclusione di questi ultimi nelle vere e proprie commissioni di revisione o di censura; ma l'idea di creare delle commissioni consultive affiancate non è un po' troppo macchinosa?

Quanto alle basi del giudizio delle suddette commissioni, esse vanno ritrovate non solo nel codice penale in senso stretto, ma nello spirito del comma ultimo dell'art. 21 della Costituzione, che vieta "le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume". È, del resto, proprio in questa stessa ultima parte dell'art. 21 ("La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni") che si trovano ad un tempo la previsione e il fondamento dell'emananda legge sul controllo cinematografico, destinata a sostituire l'inammissibile regolamentazione attuale.

VI e VII. - All'impegno di cui al quesito già sono gradevolmente tenuto da un voto del Consiglio di presidenza dell'Associazione italiana per la libertà della cultura, associazione alla quale mi onoro di appartenere dalla sua fondazione. Il 28 aprile di quest'anno il consiglio di presidenza della Associazione, dopo aver deplorato la permanenza in vigore del decreto del 1923 e la composizione dell'organo di censura, nonché il sistema attuale di distribuzione dei "premi" ai film italiani, ha votato le seguenti proposte che qui val la pena di riportare:

« 1) che una nuova legge sulla censura cinematografica restringa la facoltà di "veto" al solo caso consentito dalla Costituzione della Repubblica, e cioè a quei film o a quegli episodi che siano contrari al buon costume;

« 2) che il sistema dei "premi" venga reso automatico per tutti i film "riconosciuti italiani" e che venga comunque limitata quanto più possibile la discrezionalità della loro attribuzione;

« 3) che l'organo o gli organi giudicanti in materia di censura e di "premi" siano costituiti da una rappresentanza del Parlamento, del Governo e delle parti interessate (autori, produttori ed esercenti di sale cinematografiche);

« 4) che, quanto alla responsabilità dei giudici, le decisioni vengano prese con voto pubblico e siano firmate;

« 5) che, quanto alle garanzie: a) le decisioni debbano intervenire nel termine massimo di 30 giorni; b) ogni decisione debba essere motivata; c) contro le decisioni sia possibile ricorrere in ultima istanza innanzi a un organo ristrettissimo di alta autorità morale e culturale (che comprenda per es.: il presidente dell'Accademia dei Lincei, un rappresentante scelto tra gli accademici dei Lincei, un rappresentante della Corte di Cassazione ed un rappresentante del Governo di rango non inferiore a quello di sottosegretario);

« 6) che sia eliminata qualsiasi interferenza ed iniziativa dell'autorità di P.S. ».

Prof. Avv. GIULIANO VASSALLI

Una inquadratura di *Le blé en herbe* di Autant-Lara, dal romanzo di Colette. Questo film ha avuto noie in Francia perché ha urtato le più gratte mentalità moralistiche.



Nello spazio di due mesi il vecchio cinema tedesco ha perso tre dei suoi artigiani piú rappresentativi, tre di coloro i quali, sia pure in campi diversi e secondo differenti ruoli, possono essere considerati i pilastri della storia del cinema muto tedesco. Ognuno di essi ha avuto un proprio destino anche se talvolta le loro strade si sono incrociate.

La sceneggiatrice Thea von Harbou ha lavorato per il regista Joe May e l'attore Theodor Loos ha a sua volta lavorato con essi.

Di queste tre personalità, la piú curiosa, la piú originale è certamente quella di Thea von Harbou che occupa in campo cinematografico un posto ben preciso, uno di quei posti di elezione da dividersi nella storia del Cinema con una Germaine Dulac, una Olga Preobrajenskaia, e con la propria compatriota Leni Riefenstahl.

Scrittrice di romanzi ed autrice drammatica, Thea von Harbou entrò assai presto a contatto con la vita del cinema, dapprima come moglie dell'attore Rudolf Klein-Rogge, in seguito come compagna di Fritz Lang sulla cui carriera ebbe un'influenza considerevole, seppure non sempre del tutto felice. Legalmente essa è sempre rimasta sua moglie, per quanto abbia rifiutato di seguirlo in esilio quando l'avvento del nazionalsocialismo costrinse il regista di *Metropolis* a cercar rifugio all'estero.

UNA GENERAZIONE CHE SCOMPARE

VON HARBOU, LOOS, MAY TRE PERDITE PER IL CINEMA TEDESCO

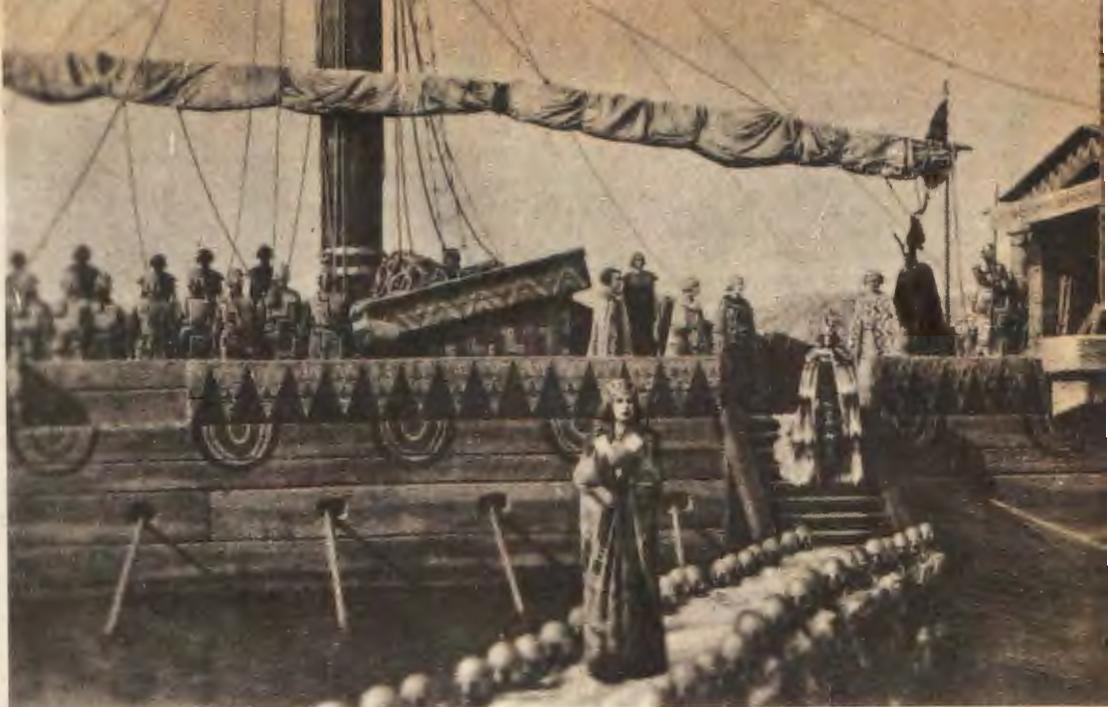
di CHARLES FORD

Fu nel 1916 che, per la prima volta, il nome di Thea von Harbou venne pronunciato con interesse negli ambienti cinematografici berlinesi. Essa aveva appena terminato per Otto Rippert la sceneggiatura del film a episodi *Homunculus*, una sceneggiatura d'un romanticismo scapigliato e d'una invenzione estremamente fertile. Il successo popolare fu completo e Olof Foenss, interprete principale, divenne uno dei "beniamini" delle spettatrici tedesche. Profittando della notorietà che le aveva valso il film di Otto Rippert, la scrittrice sottopose a Joe May uno scenario non meno movimentato e intinto di esotismo. Il suo titolo era *Das Indische Grabmal* e non era opera di

Thea von Harbou. Infatti tale scenario era stato scritto in un ospedale militare da un giovane convalescente chiamato Fritz Lang. Costui acconsentì che tale scenario fosse pubblicato sotto il nome di Thea von Harbou che divenne d'altra parte sua moglie nello stesso periodo.

Per molti anni Fritz Lang e Thea von Harbou dovevano lavorare insieme, talvolta per una maggiore riuscita delle loro opere, tal'altra a detrimento dell'umanità del regista. Tuttavia il risultato della loro prima unione intellettuale fu un film considerato, a giusto merito, uno dei capolavori dell'epoca: *Der müde Tod* (1921) che fu presentato in Francia sotto il titolo *Les trois lumières*.

Due inquadrature di celebri film di Lang ai quali ha collaborato Thea von Harbou: da *I Nibelungi* (in alto) e da *Metropolis* (sotto).



Il regista aveva valorizzato le qualità plastiche ed umane dello scenario. *Der müde Tod* non è soltanto un film artisticamente riuscito, ma è anche un'opera commovente.

Man mano che aumentava la sua notorietà, Thea von Harbou non si contentò di lavorare solamente col marito. Fornì a Murnau lo scenario di un film aspro e duro, *Der brennende Acker* (1922), assieme a Carl Theodor Dreyer adattò un romanzo di Hermann Bang Michael (1924), al rimpianto Arthur von Gerlach, scomparso prematuramente, fornì un singolare adattamento del *Die Chronik zur Grieshuus* (1925) che fu il canto del cigno di questo giovane cineasta.

È certo però che la sua attività piú ragguardevole fu quella svolta accanto al marito, per il quale scrisse successivamente *Die Nibelungen* (1923-24), *Metropolis* (1926), *Die Spione* (1927), *Eine Frau in Mond* (1928), poi, con l'avvento del sonoro, *M (Mörder unter uns)* (1931) e *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933).

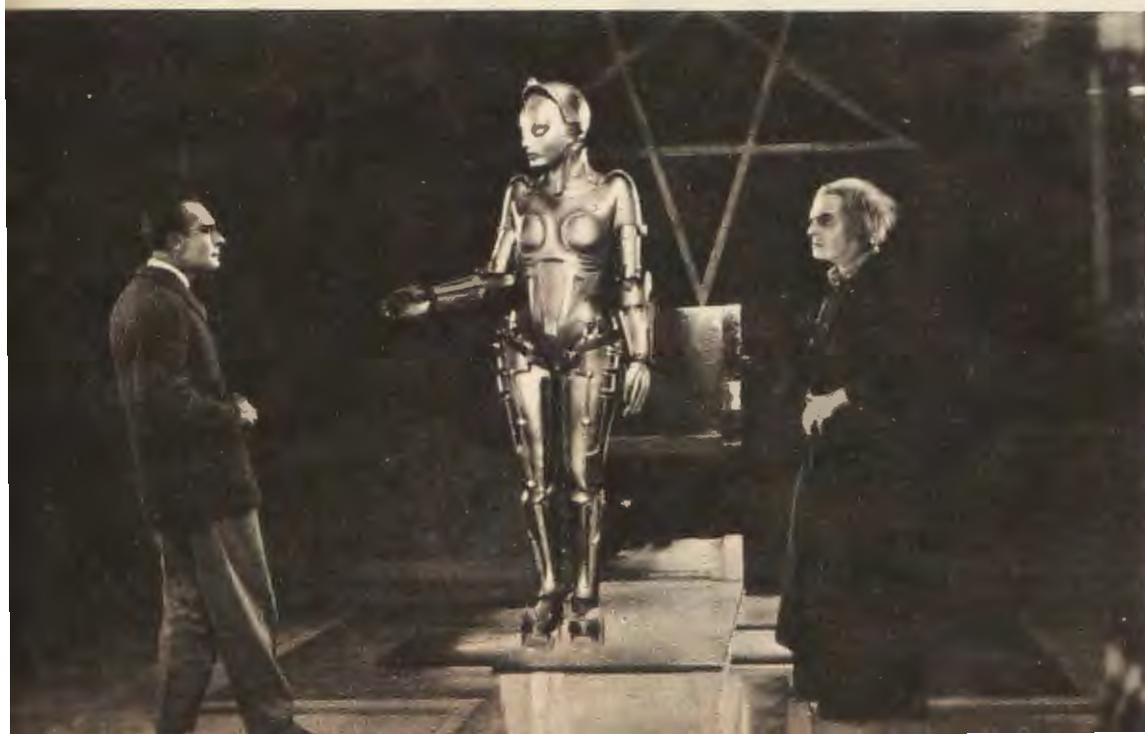
Non è esagerato affermare che l'ispirazione di Thea von Harbou andava ormai declinando. Il suo capolavoro indiscusso rimane i *Nibelungen*, essendo le sue opere posteriori già contaminate da una filosofia ingenua e talvolta elementare.

Infine, da quando si trovò priva del sostegno morale del marito, Thea von Harbou non fu altro che un'eccellente artigiana del cinema, di un cinema di "confezione". La sua vena creativa si era inaridita, ma le si mantenne la stima per la facilità per la coscienza e l'onestà con le quali essa attendeva al suo lavoro.

Su un piano artistico, il suo nome deve rimanere legato a *Metropolis*, malgrado alcuni gravi errori di cui riparleremo e, soprattutto, ai *Nibelungen*. Il resto della sua attività appartiene piú al cinema commerciale di buona fattura che all'arte cinematografica.

Sotto il titolo aureolato dal prestigio wagneriano dei *Nibelungen*, Thea von Harbou aveva tratto dall'antica epopea germanica una sceneggiatura che rispettava scrupolosamente tutti gli elementi di tale epopea. Allontanandosi deliberatamente dalla tetralogia wagneriana, la sceneggiatrice aveva ripiegato sulle fonti stesse della leggenda. Va da sé che vi era però un'analogia troppo evidente perché non si imponesse immediatamente, e le due parti del film di Lang furono proiettate ovunque accompagnate dalle pagine musicali di Wagner. Tuttavia, avendo piú o meno beneficiato del prestigio del maestro di Bayreuth, il film fece onore sia al suo regista che al suo autore. È un'opera veramente nazionale di cui Thea von Harbou aveva fornito il tema a suo marito, un'opera nazionale per la sua ispirazione ed anche per la scelta dei mezzi che potevano valorizzarla: un'espressionismo stilizzato e depurato dagli eccessi del *Caligari*. Il film dei *Nibelungen* non rassomigliava ad alcun altro e non vi fu alcuna delusione.

Non si potrà dire altrettanto di *Metropolis* a cui Fritz Lang diede il primo colpo di manovella all'indomani dello strepitoso successo della leggenda di Sigfrido. Il soggetto di *Metropolis* è tratto da un romanzo di Thea von Harbou che essa stessa ridusse per lo schermo. Un'artista polacca, Wanda Ursyn-



Niemcewicz le intentò causa per plagio, ma per mancanza di prove la scrittrice fu assolta. Si può dire ad ogni modo che *Metropolis* era chiaramente ispirato all' *Eve Future* de Villiers dell'Isle d'Adam.

Si discusse a lungo intorno a *Metropolis*: alcuni riconoscevano le qualità innegabili della regia, altri criticavano aspramente l'aspetto "prechi-precha" della sceneggiatura rigonfia di preoccupazioni sociali e di una ideologia spesso puerile. Mai, forse, Thea von Harbou ha fatto tanto torto a Fritz Lang, come con questa opera d'avanguardia che rimane, malgrado i suoi errori, uno dei monumenti più rappresentativi dell'arte cinematografica tedesca.

A partire dal momento in cui da una parte si verifica l'avvento del sonoro e dall'altra cessa — e non senza motivo — ogni collaborazione tra i coniugi, Thea von Harbou sostituisce la quantità alla qualità. Ecco a titolo di documentazione l'elenco dei film per i quali collaborò allo scenario, all'adattamento o al dialogo dopo l'avvento del sonoro: "M" (con regia di Fritz Lang, 1931), *Das erste Recht des Kindes*, film realizzato nel 1932 dal Dr. Fritz Wendhausen e proibito dalla censura dopo il 1933, *Das Testament des Dr. Mabuse*, (Fritz Lang, 1933). *Der Läufer von Marathon* (E.A. Dupont), *Prinzessin Turandot* (Gerhard Lamprecht, 1934), *Was bin Ich ohne Dich* (Arthur-Maria Rabenalt), *Der alte und der junge König* (Hans Steinhoff, 1935), *Der Mann mit der Pranke* (Rudolf van der Noss), *Ein Idealer Gatte* da Oscar Wilde (Herbert Selpin), *Ich war Jack Mortimer* (Carl Froelich), *Die Unmögliche Frau* (Johannes Meyer, 1936), *Eine Frau ohne Bedeutung* da Oscar Wilde (Hans Steinhoff), *Eskapade* (Erich Waschneck), *Der Herrscher* tratto da Gerhard Hauptmann (Veit Harlan, 1937), *Der zerbrochene Krug*, da Kleist (Veit Harlan) *Mutterlied* (Carmine Gallone), *Versprochen mir nichts* (Wolfgang Liebeneiner), *Das Indische Grabmal* (Richard Eichberg, seconda versione 1938), *Die Frau am Scheidewege* (Josef von Baky), *Jugend* (Veit Harlan), *Wer wehte Spuren* (Veit Harlan), *Hurrah, Ich bin Papa!* (Kurt Hoffman, 1939), *Lauter Liebe* (Heinz Rühmann, 1940), *Wie konntest du, Veronika?* (Milo Hanbich), *Am Abend auf Heide* (Jürgen von Alten), *Annelie* (Josef Von Baky) *Mit der Augen einer Frau* (Karl George Külb, 1942), *Die Gattin* (Georg Jacoby, 1943), *Gefährtin meines Sonnen* (Fritz Kirchhoff), *Eine Frau für drei Tage* (Fritz Kirchhoff), *Fahrt ins Glück* (Erich Engel, 1945), *Via Mala* da John Knittel (Josef von Baky), *Dr. Holl* (Rolf Hansen, 1951), *Ich war Jack Mortimer* (seconda versione di Emile E. Reinert, 1952).

Da questo elenco si può vedere come vi sia del buono e del cattivo nel bilancio di Thea von Harbou: vicino ad opere di gran classe, discutibili e discusse su un piano ideologico quali i film di Veit Harlan o di Hans Steinhoff, quanti melodrammi privi di originalità e quante commedie musicali senza interesse.

Due volte Thea von Harbou aveva tentato di affrontare la regia. I films che realizzò, uno nel 1933, l'altro nel 1934, di genere diverso, non possono vantarsi, né l'uno né l'altro, di una grande originalità, né tanto meno di un grande successo. Essi sono *Elisabeth und der Narr* di Walter Reimann interpretato da Herta Thiele, Theodor Loos; Rudolf Klein-Rogge, Erna Morena e Fritz Alberti, che ebbe come operatore Franz Wehmayr e come musicista Gottfried Huppertz, ed un adattamento del famoso romanzo di Gerhard Hauptmann *Hanneles Himmelfahrt* che fu interpretato da Inge Landgut, Käthe Haack, Theodor Loos e Rudolf Klein-Rogge.

Tedesca fino alla punta delle unghie, Thea von Harbou non aveva saputo, come abbiamo già detto, rassegnarsi ad espatriare per seguire suo marito. Dopo la disfatta militare del Terzo Reich, essa fu annientata. Gli invitati al Festival di Berlino la videro più volte passeggiare con aria da sonnambula durante i ricevimenti, richiedere salsicce e birra per ostentare la miseria del popolo tedesco, ed indossare, in segno di lutto, un vestito nel cui orlo erano rappresentati gli stemmi delle provincie sottratte alla Madre-Patria dopo il 1945. Al Festival di Berlino, essa aveva assistito alla proiezione di *Der müde Tod* ed era apparsa ai suoi amici allo stremo delle forze. Colpita dalla disfatta del suo paese, abbattuta dai ricordi di un glorioso passato artistico, Thea von Harbou è morta di nostalgia. Essa aveva 65 anni.

• • •

Joe May ha avuto durante una lunga carriera particolarmente fertile e movimentata, degli alti e bassi, ma fu un cineasta completo e, come osservò giustamente Max Kronberg a proposito di Strauss, conviene giudicare un artista non tanto dai suoi smacchi, quanto dai suoi successi. Di successi Joe May ne ha avuti in diversi campi, più particolarmente nel genere di film d'avventura ed in quello del film realista.

Nato a Vienna nel 1880, vi fece i suoi studi secondari, quindi studiò diritto all'Università di Berlino. Egli iniziò a lavorare seguendo la professione del padre che era proprietario di scuderie da corsa. Joe May curò queste scuderie e partecipò egli stesso a dei concorsi ippici. Attratto dal teatro vi entrò come regista di operetta ad Amburgo nel 1909, poi si interessò al cinema dove fece il suo debutto nel 1911. Il nuovo mestiere lo appassionò al punto da fondare una sua propria compagnia di produzione e, dopo alcuni film privo d'interesse che servirono a "rodare" la nuova organizzazione, Joe May fece un gran colpo e, imitando di buon animo i metodi americani, lanciò un "serial" di film polizieschi il cui eroe era un certo Joe Deebis, detective-dilettante, interpretato con molta convinzione ed eleganza da Max Landa. La serie *Joe Deebis* (1915-16) riscosse un caloroso successo in

GVNTHER



Theodor Loos nel personaggio di Gunther nei Nibelungi di Lang (sopra) e in una scena di *Der grüne Domino* di Herbert Selpin (in basso)

un periodo in cui la guerra toglieva agli spettatori il gusto per le opere troppo intellettuali.

Sposatosi con un'attrice di bell'aspetto e non priva di talento, Mia May, il regista di *Joe Deebis*, si lanciò in seguito nella produzione di un film ad episodi più ambizioso al quale egli diede per di più un titolo latino: *Veritas vincit* (1917). Un anno più tardi egli girava, con ancor maggiori ambizioni, un "serial" di avventure esotiche, *Die Herrin der Welt* che non era altro che un'imitazione di *Fantomas* e dei "serials" americani, ma l'impresa era abbastanza audace e racchiudeva numerose qualità fotografiche. *Die Herrin der Welt* aveva come interpreti Mia May, Hans Mierendarff, Michael Bohnen ed il negro Louis Brody.

Poco dopo la guerra, Joe May s'interessò ad una sceneggiatura di Thea von Harbou: *Das Indische Grabmal* che, l'abbiamo già ricordato, era in realtà opera di Fritz Lang. Si trattava di una storia orientale che consentiva una sfarzosa messa in scena e nella quale Conrad Veidt, nel personaggio allucinante di un maraggià cinico e crudele, si conquistava un grande successo personale in mezzo ad una "troupe" importante che comprendeva Mia May, Olaf Foenns, Erna Morena, Bernhard Goetzke e due debuttanti che erano agli inizi della loro carriera: Paul Richter e Lya de Putti (1921). In seguito, sempre con Mia May come "vedette" (e per l'ultima volta), Joe May realizzò *Die Tragödie der Liebe* (1922) la cui azione si svolgeva alternativamente nei bassifondi di Parigi (uno degli episodi s'intitolava appunto *Die Gräfin von Paris*) e nei centri internazionali più eleganti. Tali contrasti pittoreschi erano messi particolarmente in risalto grazie alle belle scenografie di Paul Leni e i due episodi del film erano interpretati felicemente da Mia May, Emil Jannings, truculento nella parte del bandito Ombrade, Erika Glaessner, straordinariamente "canaille", Wladimir Gaidraoff che lanciò il tipo di gentiluomo del cinema con il suo mantello, il cappello a cilindro e la sciarpa, tutti accessori che avvinsero a lungo l'immaginazione delle folle. Gli altri ruoli erano interpretati da Charlotte Ander e Arnold Korff.

Fin'allora Joe May aveva soprattutto goduto del favore del pubblico popolare che egli aveva saputo conquistare presentando opere abilmente concepite e realizzate con cura. Associato ad Erich Pommer, Joe May può essere considerato, grazie a due opere importanti, come il migliore rappresentante del realismo tedesco nell'ultimo periodo del cinema muto. Per diversi anni l'attività di Joe May andò considerevolmente scemando. È lecito chiedersi oggi se la tragedia personale che egli visse non abbia avuto un peso determinante. Infatti, Joe e Mia May ebbero il grande dolore di perdere la loro figlia, Eva May, che cominciava ad affermarsi in campo artistico. Essa si suicidò, per ragioni rimaste misteriose, nel settembre del 1924 alla vigilia del suo matrimonio con il regista Manfred Noa.





(Sopra) Ancora Loos - l'attore seduto al tavolo - in *Die andere Seite*, versione cinematografica tedesca di *Il grande viaggio di Sherriff*. (Sotto) Una scena di *Asfalto* di Joe May.

Praticamente Mia May non riapparve più sugli schermi; quanto a Joe May, la sua prima opera valida (dopo questo dramma) si può far risalire al 1927.

In quest'anno, infatti, Joe May ha realizzato la prima delle due opere di cui parlavamo più sopra e che costituiscono il vertice più alto di tutta la sua attività a servizio del cinema. Si tratta di *Heimkehr*, ispirato ad una commedia drammatica di Leonhard Franck, *Karl und Anna*, che aveva riportato un vivo successo sulle scene tedesche e dell'Europa Centrale. È la storia assai semplice d'un prigioniero di guerra evaso che arriva a Berlino e va a visitare la moglie del suo migliore compagno di prigionia. Egli s'innamora di lei. Quando il marito ritorna, questi non vuole rompere l'armonia della nuova coppia e, senza parole e senza sentimentalismi, scompare. Più ancora che la vita dei prigionieri tedeschi nel loro campo siberiano — resa con una fotografia nebbiosa quanto mai pregevole — Joe May si era impegnato ad esprimere le psicologie dei suoi tre personaggi e, con il concorso di Lars Hanson (il marito), Gustav Froelich (l'amante) e di Dita Parlo, fino allora sconosciuta, egli aveva ottenuto scene di grande semplicità e di una sensualità soffocata, raramente raggiunte. Con *Heimkehr* che è uno dei più sinceri capolavori della scuola realista tedesca, Joe May aveva raggiunto una qualità che le opere precedenti non lasciavano sperare e che ritroverà solo parzialmente in *Asfalt*. Il soggetto era più fotogenico ed il regista ha tratto meraviglioso partito da quelle lunghe strade il cui asfalto lucido di pioggia rifletteva le lampade e le luci dei negozi. È difficile dimenticare la scena terribilmente audace in cui la ragazza (Betty Amman) seduce un agente di polizia, e tanto meno quella così patetica in cui il vecchio Schupo (Albert Steinrück) riprende il suo vecchio "kepi" per andare ad arrestare il figlio (Gustav Froelich) che ha un concetto troppo personale dei suoi doveri di poliziotto. Per il soggetto, per l'abilità della regia e grazie anche alle qualità plastiche delle scene di Erich Kettelhut, *Asfalt* (1929) rimane una delle opere più rappresentative dell'ultimo cinema muto tedesco. E non ci si può che rammaricare del fatto che Joe May, preso da occupazioni direttive, non abbia potuto continuare su questa via. Dopo aver supervisionato l'eccellente film di Hans Schwarz *Die Flüchtlinge*, si recò negli Stati Uniti per un viaggio di studio sul cinema sonoro (1930).

Al ritorno in Europa ha inizio per Joe May una nuova fase della sua carriera, quella di produttore e di regista di film parlanti e spesso cantati.

Egli produce, realizza o supervisiona alternativamente le commedie *Ihre Majestät die Liebe* (Käthe

von Nagy, Franz von Lederer, Otto Wallburg, Arthur Roberts, Adele Sandrock, Kurt Gerron, Tibor von Halmay, 1931), *Und das ist die Hauptsache* (Nora Gergor, Harry Liedtke, Ursula Grabley, Robert Thoren, Ferdinand Rart, Otto Wallburg, Jakob Tiedtke, Fritz Odemar, Julius Kalkenstein, 1931), *Hochzeitsreise zu Dritt* diretto da Erich Schmidt (e che egli supervisiona), *Zwei in einem Auto* (1932) girato in due versioni (Magda Schneider, Karl Ludwig Diehl e Richard Romanowsky, in quella tedesca; Annabella, Jean Murat e Duvallés in quella francese intitolata *Paris-Méditerranée*), *Ein Lied für dich*, anche in due versioni con Jean Kiepura (1933); poi si reca negli Stati Uniti dietro invito di Erich Pommer. A partire dal 1934, Joe May, gira ad Hollywood dei film corretti senza grandi aperture ma anche senza cedimenti: *Music in the air* (1934), *Confession* (1937), *Society Smugglers* (1939), *House of Fear* (1939), *The invisible Man returns* (1940), *The House of Seven Gables* (1940), *The invisible Woman* (1941), *Hit the Road* (1941), *Johnny Doesn't Live Here* (1942), e *Uncertain Glory*, suo ultimo film (1943).

Egli è morto a 74 anni, quasi completamente riti-



rato dagli affari, dopo aver tentato anche la televisione. Abituato a comandare — era temuto ai tempi del suo splendore in Germania — Joe May, di carattere difficile e violento, non avrebbe mai potuto acclimatarsi in America. Nei ricordi degli amatori del cinema egli rimarrà come il regista indimenticabile di *Heimkehr*.

• • •

Theodor Loos che è morto a 71 anni quand'era pensionato del Teatro di Stuttgart, fu soprattutto un attore del cinema sonoro.

Il suo nome apparve infatti per la prima volta sugli schermi nel 1924 allorché Fritz Lang gli affidò il ruolo di re Gunther nei *Niebelungen*. Attore di un talento eccezionale — Julius Bab ha detto che era un vero genio della scena — Theodor Loos fu soprattutto un attore di teatro, ma con ugual coscienza e talento egli servì il cinema parlato. L'elenco dei suoi films è lungo: *Die andere Seite* tratto da *Journey's End* di Sheriff (Heinz Paul, 1931), "M" (Fritz Lang), *York* (Gustav Ucicky), *Die unsichtbare Front* (Richard Eichberg, 1932), *Das Geheimnis des Blauen Zimmers* (Erich Engel), poi due films dedicati a Goethe e nei quali egli apparve nel doppio ruolo del poeta e di quello che lo interpreta: *Der Werdengang* e *Die Vollendung* (Dr. Fritz Wendhausen), *Tod über Schan-gai* (Rolf Randolph), *Trenck* (Heinz Paul e Ernest Neubac), *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang 1933), *Die blonde Christl* da un dramma popolare bavarese, (Franz Sietz), *Elisabeth und der Narr* (Thea von Harbou), *Gipfelstürmer* (Franz Wenzler), *Höllentempo* (Louis Ralph), egli interpretò anche la versione sonorizzata di *Siegfried's Tod* (*Die Niebelungen*), *Spione am Werk* (Gerhard Lamprecht) *Wege zur guten Ehe* (Adolf Trotz), *Die Sporkschen Jäger* (Rolf Randolph, 1934), *Hanneles Himmelfahrt* (Thea von Harbou), *Wilhelm Tell* (Heinz Paul), *Der alte und der junge König* (Hans Steinhoff, 1935) *Der Student von Prag*, (versione 1935), *Der grüne Domino* (Herbert Selpin), *Die Stunde der Versuchung* (Paul Wegener, 1936), *Das Geheimnis um Betty Bonn* (Robert A. Stemmle, 1937), *Der Maulkorb* (Erich Engel, 1938), *Geheimzeichen LB 17* (Tourjansky), *Der Jud Süß* (Veit Harlan, 1940), *Heimaterde* (Hand Seppe, 1941), *Die Entlassung* (Wolfgang Liebeneiner, 1942), *Die Sache mit Styx* (Karl Anton), *Titanic* (Herbert Selpin, 1943), *Philharmoniker* (Paul Verhoeven, 1944) e *Mordprozess Dr. Jordan*, suo ultimo film girato nel 1949.

Patriota nel profondo dell'anima, attore sempre disposto a interpretare film esaltanti la grandezza della nazione tedesca, Theodor Loos avrà avuto buon motivo per sorridere leggendo nella *Storia dell'Arte Cinematografica* di Carl Vincent, pubblicata nel 1939, che egli era stato fucilato per spionaggio.

AIUTARE E NON CONDANNARE

di Anna Garofalo

La tendenza retorica che esiste — pur troppo — in vasti strati dell'opinione pubblica italiana trova facile sfogo nell'accanimento contro la "gioventù perduta e bruciata" non meno che su altri problemi delicati e scottanti, ereditati dalla dittatura fascista e dalla guerra. Retorica che permette di denunciare, condannare, inveire, ma non rappresenta mai il punto di partenza di una seria inchiesta, che appuri quali siano le condizioni dei giovani "scesi tanto in basso", quale l'atteggiamento della società intorno a loro, quali le discriminazioni che occorre fare, per non cadere nel generico e nell'approssimativo.

La "gioventù perduta" fu, come gli "sciucchi", le "segnorine", i "borsari neri", la nota di colore per cronisti da due soldi, l'argomento per le prediche dai pulpiti, il soggetto di conversazione dei benpensanti. In realtà, taluni episodi tristi e altri tragici di cui fummo e siamo testimoni non potevano né possono essere sufficienti a condannare in blocco una generazione che, tutto sommato, dà prova di sapersi difendere validamente, nelle peggiori condizioni di ambiente. Si è passati dalla retorica fascista, per cui tutti i ragazzi erano "piccoli eroi", "soldati in erba", "speranze del domani" e tutti i giovani "pronti ed entusiasti", "maturi e consapevoli", alla retorica del dopoguerra, in cui tutti i giovani "vanno allo sbaraglio", "toccano il fondo del vizio", non "credono più in nulla e in nessuno". Le due condizioni, d'altra parte, quella di "Gioventù italiana del littorio" e quella di gioventù di un paese povero e vinto, sono strettamente legate e non si capisce come, partendo dalle premesse di quelle stolte ideologie, non si arrivi a considerare legittimo lo sbandamento che ne seguì, il vuoto di ogni fede e speranza, il disgusto dei cattivi esempi, che si impadronirono dell'anima dei giovani e ne resero precaria l'esistenza e l'avvenire.

I film che hanno trattato il problema della gioventù del dopoguerra hanno avuto il merito — anche se non esenti da errori — di porre sul tappeto un grave soggetto di discussione, hanno dato, anzi, l'avvio a quella discussione cui oggi molti partecipiamo, non per deplorare e tanto meno per accusare, ma per renderci conto, per fare un esame di coscienza, per sollecitare un impegno comune.

È vero che nell'impostazione di questi problemi — che possono dare l'avvio a utilissimi film — occorre "coraggio e spregiudicatezza", così come, per quel che riguarda il cinema, si deve poter contare su una "intelligente liberalità da parte della censura". Solo, quanto difficile a realizzare, tutto questo in un mondo ipocrita e conformista. Eppure il segreto della riuscita di certi film sta proprio nel dir le cose come sono (e dirle bene) senza paura di dispiacere a Tizio e a Caio, di "smuovere vespai", di incorrere nei fulmini di chi non ama "il coraggio e la spregiudicatezza" e tanto meno "il liberalismo". Dir le cose come sono comporta anche la necessità di toccare tasti politici, obbliga a cantarla chiara a certi padri e madri di figli "cattivi" e soprattutto impegna a fare il punto sulle condizioni economiche di una società. Le due inchieste più efficaci, serie e costruttive del dopoguerra sono quelle sulla disoccupazione e la miseria condotte dai deputati Tremelloni e Vigorelli. Queste inchieste non si sono affidate a espressioni lacrimogene o a sermoni moralizzatori, ma a cifre, a statistiche, a notizie e non hanno esitato a mettere sotto gli occhi di tutto il popolo italiano un panorama addirittura agghiacciante. Sono questi i mezzi moderni di indagine e di combattimento. In quei numeri allineati, in quegli specchi e nelle monografie che li accompagnano, c'è la storia di molti giovani del dopoguerra, di tutti quelli che vanno

sotto il nome generico di "minori travati". Ci si ritrovano quelli che fecero la guerra — i più che trentenni — e che, tornando, trovarono una società bruciata, fallimentare, in cui sembrava vano volersi inserire e quelli che vissero da bambini la stolta avventura, soffrirono la fame e lo spavento, ebbero interrotti gli studi e la crescita. Quelle cifre di disoccupati e non occupati, di abitanti di case promiscue o di grotte e baracche, in cui il nucleo familiare non funziona più e così naturali sembrano l'arbitrio e la rivolta, raccontano la loro storia e non fanno commenti. Se è vero che la nostra gioventù "è fortemente politicizzata" a me questo sembra un fatto positivo, perché significa voler capire, volersi rendere conto del perché di tante cose successe e del come si possa mettervi rimedio. Comunque rappresenta un impegno, un interesse. Arrivo a dire che, se anche il punto di partenza è sbagliato, l'occuparsi di politica è preferibile all'agnosticismo, all'indifferenza. La nostra vita è tutta intessuta di politica e ad ogni angolo di strada siamo costretti a fare una scelta. Aiutare i giovani a scegliere bene, indicar loro la buona via e affiancarli nel percorrerla, riconoscendo lealmente che si dibattono in difficoltà non create da loro, mi sembra un buon compito per gli adulti, più che giudicare e condannare.

E occorre anche aver fiducia in questi ragazzi. Una ben piccola percentuale, in fondo, ha dato da fare alla polizia, ha vissuto e vive nei Centri di rieducazione o in prigione. È quella che ha fatto più rumore e quindi ha colpito l'immaginazione del pub-

blico, rimanendo impressa nella memoria. Ma quanti sono i giovani che, fra terribili difficoltà morali e finanziarie, hanno continuato a studiare, a lavorare, ad aiutare la famiglia, si sono cercati un impiego, magari un umile posto o sono emigrati, con il cuore stretto. I film che noi aspettiamo, quelli che faremo, dovranno parlarci delle loro fatiche, del loro strenuo coraggio per farsi strada in una società matrigna, per ottenere una equa retribuzione, per resistere allo sconcerto, per farsi una famiglia. Anche il matrimonio dei molto giovani da tanti criticato si ispira al loro istinto di sopravvivenza e riflette la loro delusione di cittadini che, respinti dalla collettività, trovano conforto nella vita intima, nella donna, nel figlio, nella speranza di una casa.

Ben vengano le inchieste, dunque, grande mezzo di indagine della vita moderna, affossatrici della retorica, della superficialità, del qualunquismo. Le discussioni aperte, come questa su *I giovani e il cinema* ne sono un valido corollario, purché si attendano a quel carattere di estremo realismo, di coraggiosa denuncia, cui oramai aspirano le forze migliori del paese. E il cinema continui la strada felicemente imboccata dopo la Liberazione, senza farsi intimorire dai fautori del "tutto bene nel migliore dei mondi" o da coloro che ammoniscono: "i panni sporchi si lavano in casa".

Se desideriamo che di "panni sporchi" ce ne siano il meno possibile e che tutti trovino il loro posto, in un mondo più degno, dobbiamo avere la forza di mostrarci quali siamo. I giovani soprattutto ci saranno grati di questo difficile coraggio.

Caro Cinema,

riferendomi al contenuto di una mia lettera (Cinema n. 121 n.s.) e di quella di Michele Luciano Straniero (Cinema n. 130 n.s.) ti inviai, sul finire del mese di marzo, uno scritto nel quale dicevo essere giunta per il cinema l'ora di contrapporre a film come *Gioventù perduta*, *I vinti*, *Avant le délugé*, ecc., film che descrivono la gioventù d'oggi come realmente è, abbandonando finalmente la spociosità di certe argomentazioni e la singolarità di certe situazioni. Dicevo anche di aver appreso con piacere la notizia che, in Francia, il regista J. J. Dello ha deciso di contrapporre a "Avant le délugé" di Cayatte un film sulla gioventù (che lotta e lavora coraggiosamente), dal probabile titolo *Tutto comincia in ottobre*. Concludevo, pertanto, augurandomi che anche il cinema italiano prendesse la decisione di difendere la gioventù, iniziando così una nuova battaglia giusta e doverosa.

In quella mia lettera avevo anche espresso la certezza delle difficoltà cui sarebbero andati incontro film toccanti tale problema, in quanto che certi ambienti assolutamente conformisti intralciano il più possibile il passo a film coraggiosi come ad es. *Anni facili* di Zampa. Infatti per poter esattamente descrivere gli ostacoli materiali e i paraventi teorici che un giovane deve cercare di abbattere, il cinema dovrebbe innanzitutto descrivere l'ambiente e, quindi, il retroscena... e quanto scottino i retroscena lo dimostrano certi scandaletti che vengono scoppiando qua e là!

Questo in breve il contenuto della mia lettera, che mi attendevo di veder pubblicata da un momento all'altro: ma proprio quando ero certo che essa avrebbe trovato ospitalità sulla solita pagina di copertina, riservata alle lettere, leggo invece un articolo di Luigi Chiarini intitolato "I giovani e

il cinema" (Cinema, n. 135 t.s.) il cui contenuto è sostanzialmente identico a quanto ti avevo scritto io.

Con ciò non voglio certo dire che l'illustre Luigi Chiarini abbia letto la mia lettera e ne abbia copiato il contenuto; per carità! Sono anzi propenso a credere che il suo articolo sia stato scritto da tempo ed abbia atteso la pubblicazione, facendo, diciamo così, una lunga "antecamiera" sul tavolo di redazione. Sono anche pronto a credere che la mia lettera sia stata vittima del solito disguido postale (per quanto un altro mio lungo scritto, spedito non raccomandato, ti è giunto regolarmente ed è stato pubblicato nel n. 128 n.s.).

Io vorrei soltanto far notare che oggi Luigi Chiarini si è così presentato, e così è stato da te presentato, come il difensore della gioventù, in quanto che egli per primo ha impostato il problema in sede cinematografica. Invece, indipendentemente dalla mia lettera non pubblicata, già da tempo qualcun altro aveva cercato di aprire gli occhi sull'argomento "giovani" e precisamente Michele Luciano Straniero (n. 130 n.s.) ed il sottoscritto (n. 121 n.s.), proprio dalle tue colonne.

Io ho voluto difendere i "vitelloni" cercando di dimostrare che non tutti sono dei giovanottoni sfaccendati, adattatisi a vivere "sulle spalle dei genitori" e pronti a rubare sulla base di un futile argomento giustificatorio, così come Fellini ce li presenta; Michele Luciano Straniero ha detto ancor di più: egli ha fatto notare che gli argomenti e i fatti da cui si coglie occasione per descrivere la "gioventù perduta" non costituiscono altro che eccezioni e all'uopo ha citato l'inchiesta svolta da Manlio Cancogni e pubblicata su "L'Europeo" num. 11.

Tutto ciò a quale conclusione ci porta? La voce dei giovani non viene udita o per lo meno non viene ascoltata.

Oggi, finalmente, l'argomento viene sottoposto all'opinione pubblica; ma occorre la voce di un "grande" per arrivare alle orecchie della vecchia generazione, che ci governa e che non ha tempo per interessarsi ai problemi di noi giovani. Già: i nostri ideali sono utopie, le nostre speranze orgogliose pretese, le nostre segrete aspettative pretenziosi desideri... e le nostre critiche al prossimo passato o le nostre condanne ad un triste e doloroso retaggio, che ci sovrasta, sono atti di insubordinazione e irriverenti manifestazioni di spudoratezza...!

Son certo che questa lettera verrà pubblicata e pertanto ti ringrazio dell'ospitalità. Cordialmente

GIUSEPPE BURATTI

..

"Smettiamola soprattutto di presentare l'aspetto eccezionale, delittuoso di questa gioventù" dice molto giustamente il Chiarini. Noi giovani siamo esseri normali, con problemi anormali, questa è la realtà. Non siamo una gioventù perduta, anormale; anormale è la società in cui abbiamo avuta la non grande fortuna di nascere. La gioventù di "Gioventù perduta" di "Prima del diluvio" di "I vinti" praticamente non esiste, i giovani che appaiono in quei film sono delle eccezioni che forse si son verificate ma che non possono far regola, oltre al fatto che la delinquenza giovanile è sempre esistita. Se qualcuno si desse la briga di riguardarsi la cronaca nera dei giornali degli ultimi anni vedrebbe che i delitti commessi dai giovani non superano quelli commessi dai vecchi (da 60 anni in su) eppure nessuno ha parlato di "vecchiaia perduta", nessuno ha pensato di fare un film sull'argomento.

Il problema dei giovani esiste, ma non è quello che il cinema ci ha proposto, è qualcosa più dif-

ficilmente identificabile, è molte cose. La gioventù d'oggi non è corrotta, i giovani della media e piccola borghesia che formano la massa della gioventù italiana, non sono dei pazzi o dei delinquenti: sono, forse, soltanto dei ragazzi che la guerra e la crudele realtà degli ultimi anni hanno reso piuttosto scettici, diffidenti, li ha portati a giudicare i loro padri colpevoli dei guai che oggi li affliggono.

I giovani han capito che gli anormali non sono loro ma è la società che non sa dar loro alcuna garanzia per l'avvenire, che gli impedisce di avere degli ideali, di guardare all'avvenire, persino di amare perché prendere moglie oggi, per uno che voglia darle da mangiare e una casa, è un problema quant'altri mai difficile.

Noi giovani viviamo alla giornata, non crediamo perché non possiamo credere nella società che i nostri padri ci han costruito, è la società guasta di oggi che non va non noi, è la società che bisogna redimere non noi.

Risolvete i problemi che assillano l'Italia, eliminate la disoccupazione, fate sì che un avvocato non faccia il dattilografo e scomparirà anche la gioventù perduta. Un film sui giovani dovrebbe essere la storia di un ragazzo normale, uno come ce ne son centomila, un film formato da una serie di episodi: la scuola, la casa, gli svaghi, gli amici, la politica. La scuola con i suoi programmi pleotorici ed inutili, con le raccomandazioni, le ripetizioni a mille lire l'una. La casa col padre che sfacchia dal giorno alla sera che fa le cambiali per far marciare la baracca, ma che, per conformismo, lascia sempre correre, preferisce far la vita di una bestia piuttosto che cambiare o tentare di cambiare mentalità, sistema, partito.

Quali sono le reazioni dei giovani di fronte a queste realtà? Ecco il film, un film che potrebbe rispondere a molte domande.

LUCIANO ARANCIO

ganesi e poi a *Oggi* trattando argomenti extracinematografici. Ha raccolto alcuni saggi su film nel volume *Camera oscura* (Lettere d'oggi, 1942). Ha pubblicato presso Vallecchi un libro di critiche d'arte intitolato *Gusti esagerati*, edito nel 1942. Quando Corrado Alvaro ha diretto *Il popolo di Roma*, nel periodo dei "45 giorni", Visentini ha fatto parte del corpo redazionale insieme a Barilli, Gorresio, Savinio ecc. Dopo la Liberazione è stato redattore de *Il Risorgimento Liberale* diretto da Mario Pannunzio. Nel 1946 è stato chiamato alla redazione del *Corriere della Sera* per il quale ha scritto articoli di corrispondenza romana fino all'autunno del 1953. Dal 1946 al 1952 ha fatto parte della redazione romana dell'*Europeo*. Dal 1° dicembre 1953 è redattore de *Il Giornale d'Italia*, dove, oltre a frequenti collaborazioni di "terza pagina", redige la critica cinematografica.

PARLANO I DIRETTORI

1) D. — Qual'è la funzione (estetica, politica, educativa del gusto e del costume) che attribuisce alla critica cinematografica?

R. — Importantissima. Anzi, nel campo degli spettacoli e in generale delle arti, la più importante. Il motivo è chiaro: del cinema s'interessano — chi più, chi meno — tutti. E' per questo che nel giornale che dirigo la critica cinematografica ha il primo posto, che settimanalmente appaiono in terza pagina articoli di argomento cinematografico, che tutti i film vengono recensiti e commentati e che, in occasione di film importanti, si dedica loro un intero articolo di terza pagina con illustrazioni. Ritengo che se non facesse così, un giornale verrebbe, dopotutto, meno ai propri compiti.

2) D. — Ritiene che la critica sui quotidiani debba essere formulata con un criterio di rigidità o meno?

R. — Secondo me i critici cinematografici — il mio compreso — sono ancora troppo personalisti, troppo severi. Mi sembra che, a volte, tengano poco conto del lavoro, degli sforzi, della fatica di chi ha fatto il film. Anche se è brutto, s'intende. La polemica contro l'ambiente cinematografico che è balordo, corrotto ecc. è stata forse troppo accentuata, perché non sempre differenziata, e ho l'impressione che ciò costituisca troppo spesso una pregiudiziale da parte del critico quando si appresta a giudicare un film. Ritengo inoltre che si sia esagerato nel voler fissare in formula il realismo cinematografico; ne comprendo e ne approvo i motivi (anche per fare da contrappeso a certi troppo interessati detrattori) ma qualche volta si è equivocato. Un film che sia semplice, che commuova e sia utile alla società è già in regola con il realismo. Charlie Chaplin insegna, no?

3) D. — Oltre alla rubrica giornaliera, quale altro spazio viene concesso sul Suo giornale alla trattazione di argomenti e di problemi cinematografici?

R. — Quanto ho risposto alla prima domanda, mi sembra esauriente. Non posso che ripetermi: nella vita di ognuno di noi, il cinema occupa un posto importante. E' un fatto culturale, sociale, politico, di svago. E credo che il mio giornale sia in prima linea nella trattazione di problemi cinematografici sia come qualità, sia come quantità. Non passa settimana in cui in terza pagina non appaia qualche articolo, quando non si tratta — come a volte accade — di una pagina intera.

4) D. — Pensa che la produzione cinematografica italiana debba essere guardata con particolare attenzione nelle critiche e che ad essa debba essere dedicato maggiore spazio?

R. — Naturalmente. E' logico che, in qualsiasi settore, ci si debba occupare delle cose di casa nostra con maggiore impegno che di quelle degli altri, senza contare poi l'importanza e il valore assunti dal nostro cinema in questo dopoguerra. Non si tratta evidentemente di fare gli sciovinisti: è una questione di solidarietà nazionale e di giustizia.

I QUOTIDIANI E LA CRITICA

CHI È? DEI CRITICI ITALIANI



ERMANNANO CONTINI (*Il Messaggero*). Nato a Firenze il 18 aprile 1902. È laureato in giurisprudenza. Si è dedicato giovanissimo al giornalismo facendo parte di un gruppo di studenti liceali che fondarono e redassero a Milano «la fiamma verde». Studente universitario collaborò a vari giornali. Nel 1922 lavorò per «L'Epoca» di Roma dove svolse attività di vice critico teatrale e, nel 1924, di critico cinematografico. Nel 1926 passò a «Il Messaggero» come critico teatrale, continuando ad occuparsi attivamente di cinematografo. Nel 1935 frequentò il primo corso di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia. Dal 1946 al 1949 è stato direttore della rivista «Fotogrammi». Nel '50 assunse a «Il Messaggero» anche la critica cinematografica. È stato Presidente del Sindacato Giornalisti Cinematografici e della giuria dei primi due Festival Internazionali del Documentario di Venezia. Dal '48 al '54 è stato membro del Co-

mitato Tecnico per la Cinematografia e poi della Commissione d'Appello. Dal '49 al '52 è stato membro della giuria della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e per tre anni ha fatto parte del Comitato di esperti della stessa Mostra. Fa parte del consiglio direttivo del Film Club Italiano che rappresentò al Congresso internazionale delle Accademie di Cinema a Cambridge. È collaboratore di giornali e periodici. Ha scritto due commedie: «Il paradosso della felicità» presentata nel 1923 al Teatro degli Indipendenti e «Verde, rosso e nero», in collaborazione con Fabrizio Sarazani, rappresentata nel 1934 dalla compagnia Palmer. Prima dell'ultima guerra ha partecipato a diverse sceneggiature.



GINO VISENTINI (*Giornale d'Italia*). - Nato a Badia Polesine il 10-4-1907. Dopo aver frequentato l'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo ha svolto attività di pittore fino al 1935. Negli anni 1932-1935 ha diretto a Bergamo la rivista letteraria e artistica *Cronache* alla quale collaborarono giovani scrittori e pubblicitari oggi noti. Trasferitosi a Roma nel 1936, è stato redattore di *Cinema* dai primi numeri fino al 1939. Ha collaborato al settimanale *Omnibus* di Lon-

5) D. — Quali sono le reazioni del pubblico?

R. — Coerenti ai punti 1 e 3, cioè molto intense e frequenti. Il nostro Casiraghi svolge da anni un'importante attività di conferenze, di dibattiti, di colloqui; e ovunque arriva — anche nei centri meno importanti e culturalmente non preparati — la sala si riempie quanto e più che per altre riunioni. Lei sa che sul nostro giornale si usa premettere alla recensione critica una "luna" con la quale si esprime visivamente il giudizio sul film: l'accoglimento è stato presentato ai lettori e per molto tempo discusso con loro, fino a che ha incontrato grande favore specialmente — ed è comprensibile — tra chi ha più necessità di una rapida indicazione. È stato su invito dei nostri lettori, per esempio, che siamo stati costretti a tenere in pagina le recensioni milanesi di Casiraghi anche nelle edizioni provinciali. Tutto questo determina l'arrivo di centinaia e centinaia di lettere, fino ad invogliare i lettori a mandare persino delle modeste somme di denaro nell'illusione che noi, come giornale, si possa realizzare dei film soprattutto quando, come abbiamo fatto con la proposta di un film sui sette fratelli Cervi, noi tendiamo ad invogliare qualche regista ad occuparsi di temi che ci sembrano molto nobili, popolari e di largo successo.

6) D. — Quali sono i rapporti con la pubblicità cinematografica?

R. — Eccellenti. L'ho sempre accettata tranne in qualche raro caso in cui si trattava di film non tanto dichiaratamente anticomunisti quanto dichiaratamente provocatori per il comune buonsenso. D'altronde mi sono accorto che anche allora avrei potuto farne a meno perché generalmente la propaganda era così sciocca che sortiva l'effetto contrario. Per tutto il resto penso che la pubblicità cinematografica, oltre a dare lustro al giornale, sia interessante per i lettori, specialmente quando è fatta bene.

7) D. — Secondo quale criterio è stato scelto il critico cinematografico del Suo giornale? Perché un tempo succedeva (e ora non succede più) che un Simoni venisse chiamato dalla provincia al Corriere o un Palmieri al Resto del Carlino?

R. — Il nostro critico è considerato uno degli elementi più importanti della redazione. Credo anche che il nostro sia uno dei pochi quotidiani in cui il critico cinematografico sia regolarmente assunto e stipendiato come capo-servizio; interviene, per esempio, ad ogni importante riunione redazionale perché il suo contributo è ritenuto indispensabile. È inutile aggiungere che la scelta di Casiraghi è stata determinata dalla sua intelligenza, dalla sua competenza e dalla sua passione, già assai forte prima ancora che venisse nella famiglia dell'Unità. Le dirò di più: più di una volta gli si è presentata qualche occasione per passare ad altra attività (fu invitato dai nostri organismi centrali a dirigere il settore di lavoro nazionale del cinema) ma, anche se talvolta poteva essere contro i suoi interessi personali, noi abbiamo difeso sempre con molta energia la sua funzione al giornale. Ci serviva troppo qui e in fondo anch'egli è troppo affezionato ai suoi lettori, ai suoi numerosissimi amici ai quali è cosciente di dover molto per quanto concerne le sue migliorate capacità di critico, la sua maggiore comprensione dei film e del pubblico. Ormai si sente una cosa sola con loro e credo che sono questi vincoli umani, di reciproca intelligenza e stima, che in ogni tempo hanno dimostrato quali sono i motivi che promuovono definitivamente un critico cinematografico.

DAVIDE LAJOLO (ULISSE)

(«L'Unità» Edizione Alta Italia - Milano).

*
**

1) - Tra le funzioni della critica cinematografica che il questionario sembra suggerire come in una rosa di preferenze, credo non sia possibile per un cattolico alcuna esitazione: non è questione di scelta o di ten-

denza, perché si tratta di principi. In base a questi principi il compito della critica cinematografica sui giornali mi pare non possa essere che quello di educare il gusto del pubblico e di contribuire perciò implicitamente al miglioramento del costume.

Ciò che sarebbe molto meno semplice spiegare è come la critica debba assolvere a questa funzione.

È ben vero che si potrebbe dire anzitutto che questo compito educativo, in senso largo, cioè spirituale e umano, è di tutte le attività che hanno un riflesso sociale e quindi anche della produzione cinematografica. Anche il cinema realizzando l'opera d'arte, contribuisce a questo fine di migliorare la società.

Alla critica spetta di riconoscere in ogni opera realizzata la presenza e la misura di questo contributo.

Accettato il principio per cui il cinema è oggi uno dei mezzi più efficaci e potenti per influire sulle masse, è chiaro che si debba richiedere al cinema di usare la sua potenza espressiva al fine di cooperare al miglioramento dell'umanità.

Che la critica non possa quindi sottrarsi al dovere di esercitare una funzione di riconoscimento e di vigilanza per questi valori, mi pare ovvio; e che questo compito spetti in modo particolare alla critica dei giornali quotidiani, la quale si rivolge al pubblico più vasto e meno qualificato, mi pare logico.

Se una distinzione può sussistere, tra questa critica e quella, ad esempio, delle riviste specializzate, è che la critica dei quotidiani deve accentuare in certo modo le sue caratteristiche didattiche.

È una critica che non parla ai produttori, o ai registi, ma al pubblico. Il suo linguaggio dev'essere tutto chiarezza, semplicità, onestà: dev'essere uno specchio per il gusto e la coscienza del lettore. Vorrei dire che il critico del giornale non dovrebbe cercare l'ammirazione, ma la stima del pubblico. Il critico migliore non è il più brillante, il più bravo o il più acuto: ma il più coscienzioso e il più cosciente. Non quello che il pubblico legge con piacere: ma quello a cui sa di poter credere.

2) - Dopo questa premessa, diventa superfluo parlare di "criterio di rigidità o meno"; si può parlare soltanto di sincerità. Se il critico intende davvero la sua funzione nei termini cui abbiamo accennato non sarà né severo né indulgente: la norma del suo giudizio, il criterio della sua valutazione sarà dettato di volta in volta dal principio che ispira la sua attività.

Ogni film ha un termine di valutazione nel criterio, che non è duplice ma unitario, della sua validità artistica e morale. E il giudizio non è suscettibile di graduazioni: perché ogni volta la risposta è dettata dalla sensibilità e dalla coscienza.

3) - L'idea di dedicare periodicamente un'intera pagina di giornale al cinema, per quanto mi riguarda, è già in atto: il mio giornale, non settimanalmente, ma quasi quindicinalmente lascia l'intera terza pagina ai problemi e agli argomenti dello spettacolo. E il cinema vi ha naturalmente la parte maggiore.

4) - Per le stesse ragioni la produzione italiana non dovrebbe essere guardata con particolare attenzione o ottenere maggior spazio. Anche perché accordare una discriminazione di preferenza o di ampiezza ai film italiani, potrebbe indurre qualche volta a condiscendenze che, in base a quanto abbiamo detto prima, non si possono ammettere.

Tuttavia in pratica possono essere le circostanze a suggerire l'opportunità di qualche esame più attento o più ampio ai film italiani.

Le ragioni possono essere varie e sarebbe forse ovvio indicarle. Una di ordine non commerciale è che sulla produzione italiana la critica è in grado di esercitare un'influenza che sulla produzione straniera difficilmente si potrà ottenere. Basterebbe questa considerazione per stabilire non un criterio di norma, ma la legittimità di eccezioni.

5) - Il tema dei rapporti con la pubblicità cinematografica è complesso e delicato.

Per chi, come noi, rivendica alla critica una funzione eminentemente educativa (estetica e morale) e per chi intende assolvere con il giornale un compito non solo di informazione, ma anche di formazione, è chiaro che anche la pubblicità debba accettare orientamenti e limiti.

Un giornale cattolico come il "Quotidiano" non potrebbe raccomandare nella pubblicità ai propri lettori un film che nella critica deve respingere.

È un problema di coerenza che i giornali costretti di informazione possono ignorare, ma cui i

quotidiani cattolici debbono necessariamente attenersi.

Le difficoltà che si presentano sarebbero tutt'altro che insuperabili se anche gli esercenti volessero riconoscere al giornale questo diritto di scelta che i produttori, per esempio, non hanno mai contestato.

Il vantaggio sarebbe di tutti.

NINO BADANO
Direttore de "Il Quotidiano"

LETTERE

Venezia, luglio 1954

Caro Castello,

fra tutti gli interventi che ho avuto agio di esaminare a proposito della critica cinematografica dei quotidiani, il suo — apparso nell'editoriale del n. 137 di "Cinema" — mi pare il più valido, perché oltre ad una disamina del reale valore di un critico di quotidiano, ha avuto il coraggio di guardare in faccia i loro direttori e di giungere alla conclusione che — disinteressandosi delle "topiche" nelle quali incorrono i loro critici — praticamente se ne fregano.

Mi sia permesso, però, osservare una cosa: anche lei, come molti altri, ha trascurato di esaminare — o denunciare — un elemento fondamentale all'indagine che si sta conducendo; un elemento che, da solo, potrebbe dare adito alla stesura di un articolo o promuovere un'inchiesta sul tipo di quella che lei ospita sulla sua rivista: intendo dire che bisognerebbe chiederci — una volta per tutte — se i direttori dei quotidiani hanno veramente una preparazione culturale tale che consenta loro di valutare l'operato dei propri critici. Bisognerebbe chieder loro se sanno contraddistinguere l'Arte da ciò che arte non è anche se ha tutte le parvenze d'esserlo; se sanno, infine, cosa intendano i loro critici quando parlano di "calligrafismo", "esistenzialismo", "marxismo", "astrattismo" ecc. Io penso che se non si è a conoscenza delle più elementari "definizioni" di questi termini, non si può sperare in un intervento qualora il critico li abbia usati a sproposito.

E su questo argomento io ho i miei dubbi per un'esperienza pagata di persona: cinque cartelle di un saggio filosofico (risultato di un'inchiesta registrata e di circa un anno di studio) mi sono state bocciate dal direttore di un quotidiano. Ora, non che la cosa mi sia dispiaciuta per il fatto della bocciatura (il saggio ha visto egualmente la luce sulle colonne di altro giornale), ma il mio rincrescimento era dovuto al fatto che a bocciare quello studio era stato uno che di filosofia non solo non se ne intendeva, ma non sapeva neppure ove abitasse di casa. Naturalmente questa è una eccezione,...

Generalmente i direttori dei quotidiani sono persone che curano più la parte politica del proprio giornale; causa di questo lo si può rilevare dal fatto che, in linea di massima, un quotidiano è al servizio — anche se nella testata porta la dicitura "indipendente" — di un movimento politico; e a chi ha degli interessi da salvaguardare poco importa la formazione culturale dei propri lettori, perché con quella non verranno i voti necessari a far sì che egli possa sedere alla Camera. Ragion per cui tutte le inchieste fin qui promosse (compresa la sua e compresa quella da me dianzi proposta), bisognerebbe rivolgerle agli editori piuttosto che ai direttori di cui stiamo trattando.

Stando così le cose come si può pretendere che un direttore prevalentemente politico prenda a cuore i problemi culturali che agitano questo nostro periodo? A lui poco importa se — come ho avuto agio di leggere all'uscita del film — il suo critico dice che: *Donne e briganti* è dello stesso estroso e non dozzinale regista di *Un colpo di pistola*; non interessa se confonda Soldati con Castellani; quello che interessa è il non confondere il partito di De Gasperi con quello di Togliatti. Poco importa se nascono confusioni in campo culturale; l'essenziale è non ne nascano in quello politico. Per la cultura vi sono le riviste specializzate e a loro il compito di vedersela con gli "ismi".

È tutta una questione di organizzazione e di interessi sapientemente nascosti o apertamente denunciati: una organizzazione contro la quale è inutile lottare per non correre il rischio di vederli incollare etichette dei più svariati colori. Perché oggi, caro Castello, non si può più liberamente ed obiettivamente esprimere il proprio pensiero — specie sulle colonne di un giornale — senza passare, a seconda dei casi, per rosso, per nero, per verde, per bianco o per giallo.

E a tutta questa gente — editori e direttori dei quotidiani compresi — lo vorrei regalare tutte in una volta le medaglie che il turco faceva dispensare dal suo *deus ex machina* in *Le silence est d'or* di Clair. Ma in questo mondo non c'è che da offrire questo mondo.

Cordialmente, suo

GUIDO PILON

Dall'8 al 12 settembre si sono svolti a Varese, sotto l'egida degli enti turistici locali, gli "Incontri Internazionali sul cinema", organizzati dal C.I.A.C.C. (Comitato Internazionale per le Attività Culturali Cinematografiche), un organismo di ispirazione e impostazione cattolica.

Il tema del convegno era: "Ha un avvenire il neorealismo?" Seguiva, fra parentesi, un codicillo: "Crisi di esaurimento o di approfondimento?". A sua volta, il tema fondamentale era articolato in quattro temi subordinati, argomento delle quattro giornate dei lavori: 1) risultati e possibilità del neorealismo; 2) l'importanza del tema nell'evoluzione del neorealismo; 3) il Cristianesimo davanti al neorealismo; 4) neorealismo e verità sociale.

L'impostazione programmatica era molto impegnativa. Anche troppo. Come d'altronde era facilmente prevedibile fin dalla vigilia, lo si vide alla prova dei fatti: troppo grande il tema, troppo piccoli gli uomini. In fondo, ognuno dei quattro temi subordinati poteva costituire, da solo, l'occasione per un Convegno.

L'iniziativa del C.I.A.C.C. — animatore ne è stato, in modo particolare, il prof. Elio Sante Ucelli — era nata sotto un eccellente auspicio, forse unico in Italia nella storia della cultura cattolica cinematografica: per la prima volta i cattolici italiani sono riusciti a organizzare un convegno senza dover dipendere dalle gerarchie ecclesiastiche (leggi: Centro Cattolico Cinematografico). In altre parole: il convegno di Varese che, nella sostanza e nelle intenzioni, doveva essere la prova più impegnativa della cultura cinematografica cattolica in Italia, si è presentato senza alcuna etichetta. Chi pensasse a un espediente tattico o, addirittura, a una forma di ipocrisia, sbaglierebbe.

Compromessi sul neorealismo negli incontri di Varese

Sappiamo che nel periodo di preparazione le interferenze non sono mancate, le lotte di corridoio sono state dure, particolarmente per quel che riguarda le persone da invitare e come relatori e come osservatori. Nonostante qualche compromesso, riuscirono a spuntarla gli organizzatori laici che volevano dare al convegno una piattaforma aperta e relativamente elastica in fatto di tendenze.

Qui si profila il primo grave equivoco che ha inficiato irrimediabilmente i lavori. Come sempre le buone intenzioni non sono bastate. Il convegno di Varese non è stato né un incontro aperto di uomini e di tendenze né un congresso strettamente confessionale. Errore, questo, ancor più deleterio del primo cui dianzi accennavamo: quello dell'eccessiva complessità del tema. In altre parole, dopo aver messo troppa carne al fuoco, non hanno ben deciso chi doveva manovrare lo spiedo.

In stretta dipendenza da questi due errori, se ne è profilato subito un terzo: indeterminazione dell'impostazione. Ideologica o pratica? Estetica o politica? Ne è scaturita una grande confusione di lingue, un'autentica Babele che, in alcune fasi, ha offerto agli osservatori disincantati persino occasioni di divertimento.

Chi ha esperienza di congressi sa che i loro risultati sono generalmente molto opinabili; arriva in ognuno, presto o tardi, l'impressione che si spendano troppe parole in un'inutile giostra individualistica nella quale ognuno tende più a parlare che ad ascoltare; e quando si ascolta, lo si fa, il più delle volte, o per polemizzare o per trovare conferme e soccorsi alle proprie posizioni. È quel che è successo a Varese ma con un'evidenza così impressionante che, almeno in base alla nostra modesta esperienza, non avevamo prima mai riscontrato.

Basti dire — a modo di esemplificazione — che la relazione d'apertura del congresso (una delle più ricche di spunti e di suggestioni) è stata tenuta dal prof. Morpurgo-Tagliabue. Avrebbe dovuto essere la relazione base, il pernio di tutte le discussioni seguenti, e il tema era, in proposito, indicativo: "Rapporti tra l'estetica cinematografica e il neorealismo".

Pur non escludendo la validità di altre forme espressive (sottolineando, anzi, che finora, secondo lui, i più alti risultati artistici sono stati raggiunti in forme ibride) Morpurgo-Tagliabue ha concluso la sua relazione dichiarando che, su un piano filosofico, il neorealismo è la poetica che, più di ogni altra, corrisponde ai caratteri e alle possibilità dell'arte cinematografica. Il che era — almeno nelle intenzioni di alcuni rappresentanti "ufficiali" della cultura cattolica: leggi Castelli, Ghelli, Rondi ecc. — proprio quello che a Varese si doveva negare.

Come spesso succede nei convegni di questo tipo (i cattolici, arrivati al cinema in ritardo, soffrono una serie di complessi d'inferiorità) molti relatori affrontavano i problemi "ab ovo", cadendo in disquisizioni scontate da decenni o ruminando astratte posizioni problematiche che di conseguente non avevano nemmeno la terminologia.

S'è sentito ancora discutere — con serio puntiglio — se il cinema sia o no un'arte; e non è mancato un relatore — il tedesco Fritz Egon Vieta — che ha dichiarato di concepire il film neorealista come musicalità non riconoscendo ad esso i valori della parola che appartengono invece al teatro e paragonando il neorealismo alla pittura astratta. Abbiamo citato un caso-limite ma le amenità di questo tipo non sono state poche.

Quale era, al di là delle polemiche contingenti e delle manovre di corridoio, lo scopo di questi Incontri? I termini della problematica cattolica nei confronti del neorealismo sono noti da tempo: accettato come meditazione sofferta e scoperta sulla realtà del nostro tempo, occorre indagare sulle possibilità di allargare la visione su una realtà più completa, una realtà che esige la scoperta dell'uomo nella sua integralità. Passare cioè dal fenomenico all'universale, dal temporale all'eterno.

Non sono mancati gli interventi in questa direzione; a Varese erano convenuti alcune fra le personalità più interessanti della cultura cattolica europea: lasciando da parte Gabriel Marcel (figura per altri versi eminente ma che inevitabilmente, nonostante la vigile costanza con la quale ha seguito i lavori e la carica di simpatia umana e intellettuale che ha sprigionato intorno a sé, era il classico personaggio "au dessus de la mêlée") c'era padre Ayfre, padre Lunders, Renato May, padre Taddei, Nicola Ciarletta per non



A Varese è stata festeggiata, tra le altre attrici, Marina Berti, cui è stata dedicata una serata particolare. Qui l'attrice è col marito, il regista Claudio Gora.

Nell'ultima giornata, infatti, è stata presentata una mozione conclusiva che si esprime nei seguenti termini:

«Riconoscendo che il neorealismo cinematografico è una corrente estetica nata dall'esigenza di esprimere, con particolare aderenza di linguaggio e di stile, la realtà concreta e integrale dell'uomo, auspica che il neorealismo, rifacendosi alle sue prime grandi opere, prenda sempre più coscienza della realtà dell'uomo in tutti i suoi rapporti e dissensionati: persona, società e, trascendenza.

«Constatando inoltre che caratteristica della tematica del neorealismo è stata di rifiutare ogni ottimismo artificiale e convenzionale auspica

«che, superando la tematica di un pessimismo senza fondo e altrettanto convenzionale, trovi le fonti d'ispirazione in quella speranza concreta che è insita in ogni realtà umana.

«Rilevando infine che altro merito del neorealismo è stato di evitare qualsiasi astrazione ideologica e moralistica

«rinova l'auspicio che esprima più profondamente il significato della comunione fra gli uomini».

Non ci resta lo spazio per un adeguato commento che speriamo di fare in altra occasione. Al di là di ogni contraddizione e astrattezza verbale, è evidente la sua natura di compromesso. Sulla mozione si è scatenata una polemica piuttosto accesa; per motivi opposti nessuno dei congressisti l'accettava, ritenendola frutto non dei lavori del convegno ma di una minoranza non qualificata. Così è risultato. L'hanno firmata (e non tutti volentieri): Baraghi, Messori, Beretta, Giannitelli, Gaffuri, Verdone, May, Taddei, Sinaldi, Ayfre, Morlion, Cormagi, Piove, Galletti, Laura, Cavalario, Ghelli.

S'è visto, alla resa dei conti, che l'allargamento della tematica dei registi neorealistici, auspicata dai cattolici su un piano estetico, si risolve, in concreto, in un mutamento puro e semplice di contenuti. A questo proposito, sono molto indicativi i documentari, prodotti da case cattoliche e diretti da cattolici, alcuni dei quali sono stati presentati anche a Varese.

Al di fuori di quest'orto, rimane un Rossellini che ormai soltanto il Rondi si ostina a difendere ed esaltare. Ora c'è anche un Fellini che i cattolici "ufficiali" si sono frettolosamente accaparrato.

«La strada» — ha detto e ripetuto padre Morlion — apre la seconda fase del neorealismo italiano». Ora a padre Morlion — simpaticissima ed esuberante personalità ma che ha sempre avuto le idee piuttosto confuse — si potrebbe anche non far caso. Purtroppo, però, la sua posizione rispecchia quella delle sfere ufficiali. E che cattolici accreditati sostengano un'opera così "privata" come quella di Fellini (prescindiamo qui da ogni valutazione estetica) ci sembra l'equivoco — principio di tutta una cultura. O almeno di un settore ufficiale di questa cultura. Infatti, non è detto che gli Incontri di Varese rimangano un episodio isolato e infruttuoso.

MORANDO MORANDINI

José-Augusto França - CHARLES CHAPLIN, LE "SELF-MADE-MYTH" - Inquérito, Lisboa, 1954 - pagg. 272, s.i.p.

Charlot è personaggio senza dubbio invitante per il saggista Cinematografico: la sua poliedricità, le contraddizioni insite in lui (coesistenza di comprensione umana e crudeltà mentale, ad esempio), la intima coerenza con cui è stato concepito e vissuto dal suo autore, sono temi su cui gli studiosi hanno lungamente insistito.

Un esame della bibliografia chapliniana è stato di recente pubblicato a cura di Glauco Viazzi ("I critici di Charlot accordano i violini" *Cinema Nuovo* n. 38, pag. 360), ma, per esigenze di spazio, egli ha dovuto ridursi a considerare partitamente solo poche opere più importanti, limitandosi a citare i rimanenti volumi.

Tra quelli che hanno subito questa sorte ingrata è stato anche il recente libro di José-Augusto França apparso a Lisbona nell'aprile di quest'anno. Il volume è stato pubblicato in lingua francese per evidenti ragioni di diffusione e reca il titolo "*Charlie Chaplin, le self-made-myth*", espressione invero piuttosto ambigua in quanto non ci si riesce a render conto di primo acchito se si voglia con ciò fare un rimprovero o un complimento all'uomo-artista Charlie Chaplin.

Ho volutamente parlato di "uomo-artista" perché il volume, contrariamente a quanto fa buona parte della saggistica su temi chapliniani, non si limita ad esaminare l'opera dell'Artista da un punto di vista strettamente esegetico oppure a descrivere la vita dell'uomo in modo distaccato e per così dire, "storico", ma entra invece nel vivo delle polemiche suscitate dall'uomo-Chaplin. E per rendersi conto delle ragioni più profonde che hanno condizionato la condotta dell'individuo, França fa riferimento sia agli scritti sia

sidera le "ambiguità" che puntualmente fanno la loro comparsa nel complesso dell'opera Chapliniana, e si riferisce in particolare alla morbida equivocità sessuale che ben spesso contraddistingue Charlot, non riesce a trovare migliore esempio dell'episodio del pugile di *City lights* che, negli spogliatoi, osservato dal suo avversario Charlot in modo strano (il vagabondo ha in realtà la sola intenzione di proporgli di fare una "torta") si cela dietro una tenda per levarsi i calzoni.

Esiste invece un altro caso, ben più sintomatico ed appariscente di questo tipico gusto chapliniano per la situazione ambigua: in *Charlot macchinista di teatro* ("Behind the Screen", 1916) nell'edizione integrale (ora molto difficile da vedere) Eric Campbell sorprende Charlot a sbaciare quello che egli crede un giovinetto (era in realtà Edna Purviance travestita). Ritenendo Charlot un invertito, Campbell gli si mette a camminare davanti per sferzarlo con mosse caricaturalmente effeminate. La quale sequenza, oltre che altamente indicativa del gusto di Chaplin, rimane ancora uno tra le gags più riuscite dell'intero film ed è un esempio della libertà quasi completa in cui si lavorava in America prima che prendessero piede i vari tabù sessuali che oggi impastano quella cinematografia.

Prima di terminare, desidero chiarire un punto: França si è accinto ad un lavoro veramente impegnativo e difficile (perché pensare nel 1954 di por mano ad un volume su Chaplin è veramente iniziativa coraggiosa prima che ambiziosa), e dobbiamo senza altro riconoscere che anche se "*Le self-made-myth*" non è opera fondamentale, sono stati in compenso raggiunti risultati relativi non disprezzabili.

Ricorderò di passata che l'Autore porta un'altra te-

anche se di lettura talora non troppo scorrevole (da testo universitario quasi) Ciarletta ha il pregio — non molto diffuso — di non abbandonarsi mai al luogo comune. Le osservazioni che egli fa sono nella stragrande maggioranza di prima mano e ben spesso acute.

Ecco, ad esempio come l'Autore riesce lucidamente a chiarire in poche righe le differenze "profonde" fra l'Amleto creato da Shakespeare e quello rivissuto da Olivier: "L'errore per me risiede nell'impostazione generale del personaggio di Amleto, che nelle spoglie di Olivier mi è parso troppo sicuro della sua azione e troppo poco della sua conoscenza. È sfuggito al grande attore che invece, proprio per la smodata ed esclusiva sicurezza su ciò che sa, Amleto è come gli altri un incerto fantasma sul piano delle azioni".

Meno accettabili certe asserzioni su Chaplin: "A questo punto (nel '39) Charlot rischiava di divenire un sopravvissuto, ed il primo a capirlo è naturalmente Charlie Chaplin. Un primo accorgimento deve averlo avuto dall'esito del *Dittatore* che, apparso dopo le sciagure della guerra, lasciò negli spettatori un senso di vuoto e di sdegno. Charlot, ovvero il patetico campione della purezza sembrò voltarsi contro se stesso e minacciava di mutarsi in campione di cinismo". A parte la considerazione che quando il film fu girato le atrocità di Buchenwald erano ignote e che il film fu presentato in America prima dell'inizio del conflitto e non dopo la fine, mi sembra fuori della realtà asserire che "*The Great Dictator*" è opera cinica. È ovvio che Chaplin si esprime con il linguaggio che gli è proprio (quello comico), ma la sua simpatia (nel suo significato etimologico) per l'umanità non viene mai meno. Ed è sufficiente ripensare al discorso finale di Hynkel-Chaplin perché ogni dubbio debba dissiparsi.

Interessante studio quello sui rapporti fra cinema, teatro e romanzo, anche se risente del difetto che inevitabilmente si accompagna a questo genere di trattazioni: l'astrattezza. Invero questa disputa sul "sesso degli angeli" rimane confinata nel limbo del possibile opinabile e manca di quella concretezza che sola può dare un significato a simili studi.

Il saggio sul neorealismo infine, si abbandona esso pure a troppi riferimenti teorici (si spazia dalla tragedia greca al dramma cristiano) per non cadere nella genericità, tenuto anche conto del limitato spazio dedicato all'argomento.

Concludendo, non mi sentirei certo di affermare che Ciarletta sia una mente sintetica od organica, ma che i suoi scritti siano nella maggioranza stimolanti ad approfondimenti personali, questo è senz'altro vero. Il che, a parere mio, è senza dubbio qualcosa di molto positivo.

Francisco Aranda - CINEMA DE VANGUARDIA EN ESPANA - Coleção Ensaios de Cinema Guimaraes Editores Lisboa - Pagg. 68, ill. f.t.

Il volumetto, che costituisce la prima pubblicazione di una collana di saggi a carattere filmico recentemente iniziata in Portogallo, è volto a mettere in luce il contributo spagnolo al movimento cinematografico di Avanguardia. Già nel titolo (Cinema d'Avanguardia in Spagna), però, l'opera palesa i propri limiti: è noto infatti che l'Avant-Garde ebbe sede e sviluppo principalmente in Francia e che il contributo della Spagna al movimento si ridusse, per così dire, ad una *unione personale* rappresentata dalle figure di Buñuel e Dalí, i quali proprio in Francia realizzarono opere rimaste fondamentali nel genere. L'autore del libretto però, con rigore più geografico che estetico, considera evidentemente opere ibride sia *Un Chien Andalou* che *L'Age d'Or* e trascura quindi di occuparsene dettagliatamente.

Il saggio, per conseguenza, si costringe ad esaminare diffusamente solo l'avanguardismo spagnolo a carattere strettamente autoctono, e l'omaggio alla personalità di Buñuel è costituito soltanto da un capitolo a lui intitolato (nel quale non si considera partitamente che il documentario *Las Hurdes*, divenuto poi *Tierra sin pan*) e da una filmografia abbastanza ragionata.

Il libro risente inoltre di un incompleto inquadramento storico ed estetico del fenomeno dell'Avanguardia, dato che Aranda accomuna esperienze eterogenee quali Espressionismo ed Avanguardismo, accettando i fattori di analogia e basando una distinzione soltanto sul contrasto (invero piuttosto vagamente definito) fantasia-immaginazione. Anche se le conclusioni cui si perviene sono parzialmente accettabili, (l'Avanguardia, surrealista per definizione, risultereb-

BIBLIOTECA

(specialmente) all'opera filmica dello stesso.

Non voglio certo paradossalmente asserire che nel volume il personaggio-Charlot serva a spiegare l'uomo-Chaplin: come evidente il rapporto è inverso, ma la relazione che lega i due elementi di questa equazione è molto stretta e l'interdipendenza reciproca viene messa in molta evidenza. Io non intendo certo assumere una posizione circa la opportunità di tener conto del lato umano dell'artista nell'interpretazione della sua opera: mi limito solo a constatare che França ha idee molto chiare in proposito ed il Chaplin che egli considera non è affatto un'astrazione o meglio ancora una *mano-senza-corpo* ma un essere umano in carne e ossa che vive quotidianamente a contatto dei suoi simili, si sposa, divorzia e fa viaggi.

I problemi che l'Autore affronta sono molteplici, ma nella maggior parte non sono più che esami di aspetti particolari delle complessive realizzazioni chapliniane. Non ha errato Viazzi includendo il volume in quella categoria di studi che possono essere così definiti: "Saggi esegetici, che circoscrivono l'indagine a questo o quell'aspetto dell'opera di Chaplin...".

L'indice, per quanto poco indicativo possa essere a causa dell'ampiezza degli argomenti trattati è il seguente: 1. Introduction à Charlot - 2. Charles "Charlot" Chaplin - 3. Quatre paragraphes de vérification: a) Homo politicus, b) Homo parlans, c) Homo comicus, d) Homo judaicus - 4. Hannah - 5. Saint Verdoux, Monsieur - 6. Epilogue: a) "La Vie est au delà de la raison", b)... alors "Limelight" vient.

Risulta chiaramente evidente dal sommario una intenzione, non compiutamente realizzata, di organicità. Nonostante la vivacità nella presentazione dei vari argomenti appare chiaro il desiderio di compiere una trattazione completa dell'argomento, risultato che, a conti fatti non è stato conseguito che parzialmente (il che significa che, *in assoluto*, non è stato raggiunto per nulla).

Nonostante le ambizioni di França e gli elogi elargiti da André Bazin al volume, il libro rimane nettamente inferiore ai precedenti classici testi chapliniani e non riesce a portare quella *parola nuova* che era nei voti dell'autore.

Non manca l'osservazione acuta, lo studio accurato ed intelligente di determinate "costanti" del mondo poetico di Charlot, ma questo non è sufficiente a creare l'opera veramente importante. Aggiungasi qua e là lacune che non possono essere dovute ad altro che a mancanza di informazione oppure a dimenticanze. Per fare l'esempio più appariscente, quando França con-

stimonianza a favore del finale incompiuto di *City lights* (mi riferisco alla polemichetta suscitata dal Postiglione in occasione della recente riedizione del film), in quanto egli pure pone l'incontro del vagabondo e della fioraia come scena conclusiva del film, senza far alcun accenno ad una successivo allontanarsi sconsolato di Charlot.

Nicola Ciarletta - DA AMLETO A CHARLOT - Edizioni di "Film critica", Roma, 1954 - pagg. 128 - L. 700.

Il volume non è a carattere strettamente cinematografico e ce ne occupiamo in questa sede solamente per ragioni di stretta connesità, dato che alcuni dei saggi in esso compresi esaminano pure aspetti teorici del fatto filmico, oppure contengono giudizi su personaggi e tendenze del cinema contemporaneo. Gli interessi preponderanti dell'Autore sono invece rivolti al teatro e dato che la mia competenza specifica sull'argomento non supera quella del famoso "lettore sprovveduto" non arrischierò giudizi temerari. Premetterò solo alcune considerazioni marginali: Ciarletta ha apposto fra parentesi il sottotitolo "scritti di occasione", ed ha fatto bene, anche se difficilmente sarebbe potuto sorgere il dubbio che si trattasse di opera organica. In verità, padronissimo l'autore di raccogliere scritti e scritte per riunirli in un solo libro; meno padrone di intitolare il risultato — invero piuttosto ambiziosamente — "Da Amleto a Charlot" in modo da creare un equivoco presso che inevitabile.

In verità il lettore di fronte a tale impegnativo titolo ritiene di trovarsi fra le mani una serie di saggi illustranti la progressione del personaggio, dal "character" di Amleto all'umana figura di Charlot. Si ritrova dinanzi, invece, un volume il cui carattere composito supera ogni aspettativa: teoriche sui rapporti fra i vari mezzi espressivi ("Teatro, cinema, romanzo") brevi comparazioni fra personaggi teatrali e successive interpretazioni cinematografiche ("Amleto" e "L'Amleto di Olivier") rievocazioni di critici ("Tilgher"), esami di persone i cui rapporti sia col teatro che col cinema sono sporadici o del tutto fortuiti ("Dalí"), profili di attori ("Ruggeri"), esami di movimenti teatrali e cinematografici ("Teatro di essay-tes" e "Neorealismo").

Mi pare di poter affermare obiettivamente che l'Autore ha esagerato nel carattere musivo da lui conferito al volume. Occorre riconoscere, d'altro canto che,

be da un certo punto di vista piú realista dell'Espressionismo), la sommaria esposizione di tali concetti senza che ad essa faccia seguito un adeguato sviluppo non può che condurre alla confusione. Nel volume infatti vengono presi in esame — senza distinzioni di sorta — cortometraggi surrealisti, documentari, film normali (viene persino citato *Bienvenuto Mr. Marshall!* per le sequenze dei sogni) con quale organicità di sistemazione è facile immaginare. Il libro, in altri termini, non ostante qualche velleità di metter ordine nella materia ed un tentativo di documentazione (rappresentato da un "saggio di filmografia" in cui sono forniti i dati completi di tutte le opere citate nel testo) rimane pur sempre un'opera per "pattiti" alla ricerca del particolare ignorato, dell'informazione erudita, della dichiarazione inedita e non giunge mai ad assumere carattere praticamente divulgativo.

IL COLORE NEL CINEMA - « Bianco e Nero », numeri 2, 3, 4 (febbraio-marzo-aprile 1954) - Roma, Edizioni dell'Ateneo, pagg. 236, ill. g.t. - L. 1050.

Rientra nella tradizione di « Bianco e Nero » l'abitudine (che ora si va lentamente diffondendo a quasi tutte le riviste cinematografiche) di dedicare di quando in quando "numeri speciali" ed anche "numeri doppi" ad argomenti di particolare interesse. È uscito recentemente addirittura un "numero triplo" che, dopo una lunghissima assenza (dovuta in parte a cause tecniche e tipografiche) segna il riapparire della rivista del C.S.C.; il fascicolo è dedicato ad uno dei temi puntualmente ricorrenti nella saggistica, il colore. L'aspirazione al colore nasce con il nascere del cinematografo e a tale insopprimibile esigenza si è cercato di dare soddisfazione sin dai primi tempi con mezzi, che hanno variato a seconda delle possibilità tecniche dell'epoca. È questa la ragione per la quale uno studio del colore nel film non deve iniziarsi con l'esame dei primi procedimenti a sintesi, ma deve risalire molto piú indietro, sino agli albori del cinema stesso. Appare infatti evidente da buona parte dei saggi che compongono il volumetto una interessante rivalutazione dei primitivi procedimenti di colorazione, per lo piú liquidati con poche frasi dagli storici, quasi che prima di *Becky Sharp* nulla sia stato realizzato che evadesse dal tentativo non riuscito. L'esatto ruolo assunto dal colore nel cinema primitivo viene messo invece in particolare evidenza nel saggio *Lineamenti di una storia del film a colori* dovuto a Fausto Montesanti e corredato da una accurata filmografia. L'esame del cinema colorato dei primordi è stato condotto nella maggior parte dei casi su materiale della Cineteca nazionale, e per il suo carattere di contributo originale alla storia del colore filmico potrebbe agevolmente costituire un piccolo saggio a parte. Anche nella sezione relativa al nascere dei processi additivi e sottrattivi Montesanti ha talora acutezza di analisi e quasi sempre ricchezza di informazioni utili (anche se l'originalità dello studio è di grado molto minore in conseguenza del fatto che l'Autore viene a trovarsi su una strada già largamente battuta dalla critica). È soltanto all'ultima parte del saggio (si badi che la suddivisione cui mi riferisco è puramente ideale in quanto lo scritto di Montesanti scorre senza soluzioni di continuità dal principio alla fine) che possono farsi due appunti. Uno, a carattere generale, è dovuto all'esistenza di un difetto, comune — ad onor del vero — a molti studi a carattere storico (forse connotato alla materia stessa la cui complessità va aumentando in progressione geometrica man mano che ci si accosta al presente): voglio dire che le considerazioni di Montesanti, avvicinandosi all'oggi si schematizzano, diventano anemiche e frettolose, risentono maggiormente della esigenza di non dimenticare dati film importanti che del desiderio di parlarne. Così accade che opere di indiscutibile pregio sul piano del colore vengano sbrigate in poche righe, il che produce un evidente scempenso in uno scritto in cui pellicole come *Il sentiero del Pino Solitario* sono state esaminate con una certa accuratezza.

Vengono infatti accomunati film di valore diversissimo: *Il Pirata e la Principessa*, *Moulin Rouge*, *Sanguine e Arena*, *Il fiume*, *Il Cigno Nero* vengono presentati come opere di differente livello ma non sostanzialmente eterogenee, come invece in realtà sono sia in senso assoluto che da un punto di vista strettamente coloristico.

Il secondo appunto (a carattere piú specifico) è relativo alla produzione sovietica a colori, apparsa da non molto sul mercato mondiale: cavarsela con complessive quattordici righe (*Il ritorno di Vassili Bortni-*

kov e *Sadko* vengono solamente citati) mi sembra davvero poco.

L'accenno al caso limite della produzione in Savcolor (né il caso è isolato: si veda la frettolosità con cui è esaminato il Gevacolor nella sua realizzazione piú importante, *Barbablu*) permette inoltre di notare genericamente come tutta la piú recente produzione non americana venga presa in ben scarsa considerazione. Non si fa cenno — per quanto riguarda l'Italia — non dico di *Carosello Napoletano* (presentato solamente al recente Festival di Cannes), ma neppure di *Musodoro* che è pur sempre il primo lungometraggio a soggetto in Ferranicolor, non sono ricordate le ultime opere inglesi (*L'importanza di chiamarsi Ernesto*, per es.), né i film di pupazzi cecoslovacchi e l'enumerazione potrebbe continuare. Si aggiunga che l'omissione di *Carosello Napoletano* è probabilmente dovuta al notevole ritardo con cui il fascicolo è uscito rispetto alla data degli articoli: il che spiegherebbe anche come nessun accenno venga fatto al procedimento Eastmancolor, verso il quale sembra indirizzarsi la produzione contemporanea non americana, con risultati decisamente pregevoli, quali, per esempio il giapponese *La Porta dell'Inferno*.

Mi sono un po' diffuso a parlare del saggio di Montesanti perché, obiezioni a parte, esso è a mio parere il "pezzo" piú organico e stimolante dell'intero fascicolo: è stato inevitabile d'altro canto sottolinearne le mende oltre che metterne in evidenza gli innegabili pregi.

Questo, senza voler far torti a nessuno, né sottovalutare i rimanenti scritti, organicamente disposti a comporre un quadro completo del fatto colore. *Evoluzione storica della tecnica della ripresa* di Giulio Monteleoni esamina i vari procedimenti dai primi viaggi ai ritrovati piú recenti e costituisce un'utile sistemazione di concetti quasi sempre acquisiti soltanto parzialmente dal lettore, anche se provveduto. *Funzione estetica del colore nel Film* di Nino Ghelli rappresenta un tentativo di organizzazione delle varie teorie sul colore con riferimenti letterari e pittorici forse un po' sommersi (l'inevitabile confronto con l'analogo studio di S. M. Eisenstein non può certo giovare all'autore) e con non poche esatte osservazioni. *Cinema del Colore* è dovuto a Renato May e sarebbe

stato ben logico attendersi che il nostro maggiore esperto di tecnica filmica avesse tentato di porre le basi per una grammatica e sintassi del cinema a colori. L'articolo, invece, riprende e sviluppa concetti già esposti nel recente volume *L'Avventura del Film* e potrebbe recare l'ideale prudente sottotitolo "Primo Schizzo per una eventuale premessa allo studio del colore" il che, pur deponendo senz'altro a favore della modestia e della cautela critica dell'Autore, non può a meno di lasciare il lettore un po' deluso. *Funzioni e limiti del documentario d'Arte* (Virgilio Guzzi), *Documentari a colori* (Mario Verdone), *Problemi della cinematografia subacquea a colori* (Folco Quilici) sono altrettanti saggi di ricerca su particolari "aspetti" del colore nel cinema, anche se è da notare che, volendo scendere dalle considerazioni generali alle varie forme tipiche, la casistica non può considerarsi esauribile nel breve spazio di un numero (sia pure triplo) di rivista.

Chiudono il numero alcuni articoli strettamente tecnici (*Le tavolozze meccaniche* di Piero Portalupi e *Dizionario tecnico del colore* di Livio Luppi) nonché una *Bibliografia* di Guido Cincotti e una *Rassegna delle piú recenti pubblicazioni sul colore* di Libero Innamorati e Romano Morgé. Potrà forse venire in mente a qualcuno di stabilire un parallelo fra questo "numero speciale" e quello a suo tempo pubblicato a cura di "Sequenze" (*Il Colore nel film*), ma l'accostamento non sarebbe del tutto appropriato. Il fascicolo di "Sequenze" era a carattere antologico ed in esso si allineavano articoli di autori svariati (taluni scritti per l'occasione, altri no) sí che il risultato era un insieme di testimonianze sul colore piuttosto che uno studio organico, quale quello costituito dall'insieme dei saggi raccolti da « Bianco e Nero ».

Aggiungiamo a mo' di chiusa (*in cauda venenum*) che *Il Colore nel cinema* è corredato da un certo numero di illustrazioni, tra cui alcune tricromie che rappresentano altrettanti insigni esempi di pessima riproduzione: dato che i lettori di « Bianco e Nero » sono per definizione alieni dal lasciarsi sedurre da frivolezze, non ci spieghiamo per quale ragione la pubblicazione non sia stata lasciata tranquillamente priva di illustrazioni.

SERGIO DE SANTIS

LA COLONNA INFAME

CAMBIO DI SESSO

Ma una spanna su tutti, anche se è il piú piccolo della compagnia, va posto il ragazzo: Audrey Totter. Sveglia, vivacissimo, petulante. Insomma un simpatico caro demonietto.

(Dalla recensione di "Senza madre" su "La Patria" del 19 giugno 1954).

LE ULTIME PRATERIE

«...c'è, prima ancora che la notte fonda del fascismo cali sulle coscienze e dolorosamente (dolosamente) le ottenebri, una forza coesiva, una matrice cui tutto ritorna e obbedisce, un alveo comune. È il nazionalismo... Poi viene il fascismo che trova indifesi gli scrittori e in genere gli intellettuali italiani. Il fascismo brucia le ultime praterie ».

(Gianni Puccini su "Rinascita" - N. 4, XI, 1954).

L'ENORME CONTRIBUTO

Disgraziatamente per noi, e soprattutto per se stessa, la cinematografia italiana non dispone di attori e specialmente di attrici, così interessanti, spontanei e originali, e non può competere pertanto con l'invadente produzione americana. Ed è questa una lacuna della quale anche la Direzione generale dello spettacolo si dovrebbe accorgere e preoccupare, prima di varare la nuova legge sulla cinematografia.

Si potrebbe, ad esempio, devolvere una quota del famoso premio del diciotto per cento... a favore della migliore bestia che abbia interpretato una parte di rilievo... La cinematografia italiana ha piú che mai bisogno di rinnovare i suoi quadri... ma è logico che se la produzione italiana si affida sempre ai soliti soggetti, ai soliti buffoni che non fanno ridere nessuno, alle solite dive che confondono l'arte cinematografica con il baliatico, non potrà sperimentare l'enorme contributo che le bestie in genere, i cani specialmente, possono dare alle fortune della settimana arte

(da «Le bestie e il cinema» di Luigi Chibbaro su "Il giornale d'Italia" 11 agosto 1954).

FARSI PRENDERE SUL SERIO

Flora (Lillo) ci ha guardati divertita e poi: "E va bene... ho capito! Secondo le trattative che ho in corso mi appresto a divenire, in film s'intende, prostituta greca, principessa babilonese cattivissima, indossatrice torinese, schiava egiziana... Il teatro di rivista offre ben poche probabilità ad una giovane donna di farsi prendere sul serio come attrice e io sono stanca di passerelle, di costumi ridottissimi, di piume ecc..."

(da "Incontro con Flora Lillo" di Errebi su «Schermi illustrati» — settembre 1954 - Anno III, n. 20).

IL RISCATTO

"Non fosse il rischio di un eccesso di zelo, in quanto l'avvenire non può essere preveduto da nessuno, sarei tentato di affermare che il Leone di San Marco è già guadagnato da Quilici e dai suoi prodi compagni... È una vera guerra per cui sono partiti questi pochi uomini, accompagnati da una donna... una guerra vinta con una sola dozzina di braccia la quale ci riscatta da un'altra perduta, e perduta male, con otto milioni di baionette. Se non sarà premiato a una Mostra Cinematografica, "Sesto continente" lo sarà dalla storia".

(Marco Ramperti su «La Patria» del 29 agosto 1954).

PERSONALITA' MUSCOLARE

Nel corso di un'intervista Victor Mature ha dichiarato di considerare la sua interpretazione nel Cinemascope della 20th Century Fox "I gladiatori" diretto da Delmer Daves come la migliore della sua carriera. A un giornalista che gli domandava di precisare perché preferisse quel film ai precedenti, Victor Mature ha risposto: "Da quando faccio del cinema, questa è la prima volta che tutti i miei muscoli abbiano lavorato!"

SCAPINO



CAROSSELLO NAPOLETANO

in Pathécolor

con

Alberto Bonucci - Vittorio Caprioli - Maria Pia Casilio - Yvette Chauviré - Maria Fiore - Nadia Grey - Sophia Loren - Folco Lulli - Clelia Matania - Dolores Palumbo - G. Rondinella

con la partecipazione di
Paolo Stoppa e Antonio

e con il

Grand Ballet du Marquis de Cuevas, il « Ballet Africain » di Keita Fodéba, Rosita Segovia e il « French Can-Can » di Miss Joan Baron.

e con la partecipazione vocale di
Beniamino Gigli e Carlo Tagliabue
Soggetto e Regia di Ettore Giannini

UN FILM LUX

che offre una fantasiosa sintesi della vita di Napoli attraverso i secoli, nei suoi aspetti più pittoreschi. Un grande successo al festival di Cannes, Berlino, Locarno, Knokke-le-Zoute 1954.



INVITO AL DIALOGO

Nei giorni 1, 2 e 3 settembre si è svolto al Lido di Venezia, in una sede adiacente al palazzo del Cinema, il 7° Congresso della Federazione Italiana circoli del cinema, cui hanno assistito, oltre una folta rappresentanza di delegati convenuti da ogni parte d'Italia a rappresentare i vari circoli, numerose personalità della cultura cinematografica italiana e straniera, quali Luigi Chiarini, Giulio Cesare Castello, Guido Aristarco, Pierre Billard, segretario della Cineteca tedesca, George Artegoa della Federazione dei Cineclub uruguayani, il regista spagnolo J.A. Bardem, l'avvocato Villa e il dott. Alberti della Cineteca Italiana di Milano, il prof. Sante Elio Uccelli in qualità di segretario del Cineforum Nazionale e vari altri rappresentanti e osservatori di diversa provenienza. Era assente Zavattini, trattenuto in Spagna da impegni di lavoro e di cui il presidente del circolo del Cinema "Francesco Pasinetti" di Venezia, Gianni Milner, ha letto un messaggio che voleva essere, oltre che un augurio di buon lavoro, una guida per tutti i congressisti, a ben meditare sulla funzione dei circoli del cinema rispetto alla diffusione della cultura cinematografica, e al tempo stesso un invito alla moralità culturale della Federazione nel senso di rispettare e confermare quei principi che ne hanno costituito, fino ad oggi, il fondamento del carattere e ne hanno giustificato le funzioni e la presenza nel campo più vasto della cultura in generale, non soltanto in Italia ma anche all'estero. Nel testo di Zavattini letto da Milner si parlava di una coscienza neorealista da porsi alla base dell'attività della Federazione, poiché soltanto nella difesa e nella valorizzazione del neorealismo l'organismo culturale può operare positivamente e inserirsi nel dialogo palpitante della cultura moderna. Come mezzo per questa propaganda d'idee Zavattini sottolineava l'urgenza di un "bollettino" della Federazione, una pubblicazione, cioè, che registrando ogni manifestazione e iniziativa dei C. del C. divenga automaticamente occasione e punto continuo di un incontro fra tutte le forze che operano nell'ambito della cultura cinematografica.

La relazione dei due segretari uscenti, Calisto Cosulich e Lino Del Fra, hanno offerto una rigorosa disamina della situazione della Federazione da un punto di vista amministrativo, culturale, politico, e tecnico. In questo senso si è tracciata una storia della F.I.C.C. dalla sua data di nascita fino ad oggi e con particolare insistenza si è puntualizzato sull'attività e le condizioni dell'organismo culturale dal Congresso di Orvieto in qua, cioè in quel periodo di tempo in cui le polemiche sono venute più aspre ma anche più costruttive, in quel periodo entro il quale la F.I.C.C., dopo una rigorosa autocritica, ha riportato ex novo la sua politica culturale nel quadro della politica culturale nazionale. Si è trattato, dunque, il problema tecnico, denunciando la necessità di snellire l'attività della Federazione, di eliminare certi intoppi burocratici che certo non contribuiscono al normale espletamento dei rapporti tra centro e periferia provocando, come si è lamentato, notevole disagio ai Circoli aderenti alla cui sopravvivenza è essenziale, tra le altre cose, la qualità degli scambi di materiale tecnico-informativo e filmistico. Cosulich si è soffermato sulla politica cine-clubbistica da impostarsi ed eseguirsi nel futuro, denunciando l'attuale mancanza e al tempo stesso l'urgenza di regolamentare i rapporti tra F.I.C.C. e Cineteca Nazionale, argomento che si riflette immediatamente nella pratica con la difficoltà del rifornimento dei film che si viene a creare.

Ha inoltre accennato come la politica culturale della Federazione si vada naturalmente spostando da una posizione iniziale che potremmo definire storica nei confronti del cinema, ad altra posizione che chiameremo di partecipazione attiva ai problemi del cinema moderno; situazione che in fondo è stato uno dei caratteri dominanti di questo settimo congresso che ha registrato la necessità, in linea generale, di una completa evoluzione rispetto alle posizioni fin ora assunte sia sul piano tecnico che su quello culturale. Questa condi-

zione dinamica della Federazione, che mostra un interessante parallelo con la dinamica della cultura modernamente intesa, non può prescindere da fattori contingenti e altrettanto basilari agli affetti della esistenza della Federazione stessa, come la necessità di un completo riconoscimento giuridico da parte delle autorità competenti di cui sino ad oggi si è lamentata almeno la distrazione per quanto riguarda i problemi del cinema e gli organismi che questi problemi difendono. D'altra parte, le tendenze manifestate dai C. del C. testimoniano di una necessità critica-culturale che si è andata sempre più sostituendo alla primitiva impostazione filologica, per così dire, della cultura cinematografica e in conseguenza altre inedite necessità da affrontare, altri problemi da risolvere; e in un senso, come ha affermato Cosulich, che obbliga ad anteporre oggi, il movimento organizzativo al movimento politico. In futuro, ha concluso, la F.I.C.C. entrerà nella fase culturale vera e propria, e cioè quando rafforzata organizzativamente e presa coscienza dei più veri e impellenti problemi di cultura moderna, sarà possibile operare in senso veramente storico a vantaggio del cinema in particolare e della cultura in generale. Il problema attualmente più vistoso è comunque quello organizzativo: vale a dire sburocratizzare l'amministrazione, fare in modo che poche persone, ognuna responsabile del proprio campo e in quello soltanto, diano ai circoli aderenti quella sicurezza che è più indispensabile per fronteggiare le necessità di varia natura che quasi ogni giorno si presentano.

Quanto ai rapporti tra F.I.C.C. e altre organizzazioni di cultura cinematografica, ha parlato Lino Del Fra, sottolineando la assoluta improrogabilità di una collaborazione sul piano tecnico-organizzativo e di un dialogo sul piano culturale, fra tutte quelle organizzazioni che intendono davvero difendere le ragioni del cinema in Italia. In tempi così calamitosi per la cultura, ha detto Del Fra, non è chi non veda come la via di salvezza sia soltanto un fronte unico e cosciente di quelli che sono i problemi del cinema e di quelle che sono le varie ragioni di una cultura cinematografica operante. Si è detto felice del fatto che tra F.I.C.C. Cineforum e U.N.U.R.I. questo dialogo e cooperazione sono stati avviati e hanno già dato buoni risultati, altri e più sostanziosi promettendone per l'avvenire, felicitandosi del fatto che, a sottolineare la necessità di una difesa e di un'azione comune, le persone più qualificate della cultura cinematografica nazionale hanno tutte espresso un'opinione favorevole. In quanto alla U.I.C.C., Del Fra ha lamentato la rigidità dell'organizzazione che ha sempre risposto negativamente ad ogni appello per un incontro e ha quindi rifiutato ogni dialogo. Sappiamo tutti che, riguardo a questa posizione della Unione Italiana Circoli del Cinema, numerose polemiche hanno avuto luogo anche sulle pagine di questa rivista; ma l'U.I.C.C., che pure è un organismo di un certo peso per numero di circoli aderenti, nulla ha fatto per chiarire le proprie posizioni e intenzioni. Del Fra ha concluso reclamando libertà di proiezioni e di dibattito per tutti i circoli del cinema, non potendosi adottare soluzioni locali che in realtà non sono né logiche né giustificate da un punto di vista democratico. Da questo l'invito alla collaborazione da parte del Governo, sia direttamente sia attraverso i suoi organi periferici.

La discussione che è seguita alla due relazioni e le varie mozioni presentate dai circoli intervenuti vertono in generale sui problemi esposti in precedenza. Si sono lamentati da parte dei circoli di Civitavecchia e di Firenze, provvedimenti, inspiegabili da un punto di vista culturale, a carico delle proprie organizzazioni, quindi un danno non comune all'integrità tecnico-culturale del circolo stesso, e provvedimenti che palesano ambigui sentimenti discriminatori nelle autorità competenti. La necessità di un chiarimento e di una regolamentazione è stata più volte affermata da dirigenti e delegati. Tra le mozioni approvate merita segnalare quella presentata dal circolo del cinema "Francesco Pasinetti" di Venezia,

contro il concetto di pariteticità difeso dal Cosulich nella sua relazione, e riguardante la Segreteria. Particolarmente interessante la mozione presentata dalla Commissione n. 4 e riguardante i rapporti tra C. del C. e S.I.A.E., approvata all'unanimità; e importante la mozione della Commissione n. 5, anch'essa approvata all'unanimità, affinché la F.I.C.C. si adoperi per la conservazione dei film neorealisti. Al termine dei lavori, è stato eletto all'unanimità il nuovo Consiglio direttivo che risulta composto da:

Mino Argentieri, Alberto Caldana, Giulio Cesare Castello, Giobatta Cavallaro, Callisto Cosulich, Lino Del Fra, Luciano Emmer, Mario Castelnuovo, Diego Fabbri, Romualdo Farinelli, Michele Gandini, Ernesto G. Laura, Elio Mazullo, Sergio Milani, Gianni Milner, Enzo Olivieri, Ezio Pecora, Enrico Rossetti, Virgilio Tosi, Claudio Triscoli, Achille Valignani, Claudio Zanchi, Franco Zannino, Liberto Zattoni e Cesare Zavattini; componente aggiunto (con voto consultivo) Giuseppe Fort. Sindaci: Vittoria Botteri, Sergio Piscitello e Gualtiero Zago. Proviviri: Andreotti, Renzo Bonazzi, Rodolfo Castiglione, Giacomo Gambetti e Angelo di Valmarana.

Per concludere, la prima constatazione da fare è l'estrema chiarezza e realismo dimostrati dal Consiglio uscente nell'affrontare e discutere quei maggiori problemi che condizionano la vita della Federazione. Il dialogo si è svolto nella più completa libertà di giudizio e di espressione, in un'atmosfera di aperta comprensione per quanto riguarda le istanze di apertura culturale oggi improrogabili. L'invito rivolto ai dirigenti dell'Unione Italiana Circoli del Cinema ci è sembrata una prova, se ancora ve ne fosse bisogno, delle intenzioni della F.I.C.C. e al tempo stesso un realistico richiamo all'imperativo che oggi si impone: la collaborazione per la difesa della cultura, che è senz'altro il tasto migliore toccato dal 7° Congresso della F.I.C.C. riguardo ai problemi della realtà attuale nel nostro paese. Vorremmo che davvero l'appello lanciato dalla F.I.C.C., al di sopra di ogni particolarismo e al di là delle ragioni contingenti che non ci possono interessare, fosse soppesato nella sua giusta misura da chi di dovere e che questa collaborazione, riconosciutasi come necessaria da tutto il fronte della cultura cinematografica, divenisse una prospera realtà, poiché si può fare qualsiasi genere di politica, ma non faremo mai quella buona se non cercheremo le occasioni per un dialogo; e proprio questo ci è sembrato espresso da questo settimo congresso: un invito cosciente e disinteressato al dialogo.

GIANCARLO TESI

I DIRITTI DEGLI ATTORI

Dal 24 al 27 Agosto, nel quadro delle Manifestazioni del XV° Festival Cinematografico veneziano, si è tenuto in una saletta del Palazzo del Cinema il 2° Congresso degli attori cinematografici tra i quali abbiamo notato Isa Miranda, Rossano Brazzi, Saro Urzi e Clelia Madania tra i nostri, nonché numerosi attori stranieri, rappresentanti il Belgio, la Germania Occidentale, l'Austria, la Danimarca, l'Olanda, la Francia, la Svezia, la Svizzera, la Jugoslavia e la Grecia. Erano presenti anche: il Presidente della Federazione Internazionale attori cinematografici, sig. Joan Darcante, il sig. Crondell, vice presidente della stessa, il dott. Scicluna Sorge, rappresentante del Governo alla Mostra, il dott. Croze, direttore della Mostra del cinema, ed altre personalità.

I rappresentanti delle 17 nazioni hanno riaffermato con forza la loro volontà di ottenere il riconoscimento dei diritti degli attori e il rispetto degli interessi artistici e materiali degli attori della televisione. Si son registrate 2 nuove adesioni: quella del Messico e quella della Nuova Zelanda. Sono stati inoltre discussi i rapporti tra Cinema e TV e i problemi riguardanti gli scambi di attori fra Nazione e Nazione.

Quindici giorni



I FILM • I CORTOMETRAGGI

MISCELLANEA

Ispirato da un romanzo di Horace McCoy LONTANO DALLE STELLE (*Bad for Each Other*, 1954) di Irving Rapper propone il caso, non inedito, di un dottore che tra la serietà professionale ed il facile vantaggio economico sceglie quest'ultimo lanciandosi a capofitto in un'impresa "mondana" che lo porta, in breve tempo, ad essere il medico di fiducia dell'alta società di Pittsburg. Non manca certamente l'amante "di lusso" che lo istiga, né il contrasto con il dottorino che esercita tra la gente umile del vicino borgo minerario, né infine il disastro nella miniera. Chi volesse ritrovare in queste immagini il tocco delicato del regista che aveva tradotto con tanta sensibilità e pudore le pagine di *La voce della tortora* (*The Voice of The Thurtle*, 1948) cercherebbe invano, ché il tono è tutt'altro. Rapper non ha nascosto le intenzioni moraleggianti, né si è fatto scrupolo di certe tirate quanto mai abusate. Anche la descrizione dell'ambiente ricco, che dovrebbe essere visto con occhio critico, si risolve in uno scontato cliché "mondano" non certo riscattato dal gesto — inconsueto per certo cinema americano — della donna ricca che, in una crisi isterica di gelosia, si recide i polsi durante un trattenimento. Un film dunque decoroso, ma tutto prevedibile.

Con IL MAGO HOUDINI (*Houdini*, 1953) di George Marshall il cinema hollywoodiano ha voluto arricchire la già vasta collezione di opere nate come omaggio alle figure più rappresentative del teatro di varietà americano. Dopo i compositori (Gershwin, Porter, Kern), le ballerine (le Dolly Sisters), i cantanti (Johnson) ed altri illustri personaggi di questo vivace mondo dello spettacolo, i soggetti hanno questa volta tirato fuori dalla manica l'asso più prestigioso: il mago Houdini. Troppo celebre perché se ne debbano ancora tessere le lodi o porne in risalto le non comuni qualità. Philip Yordan, lo sceneggiatore, volgendo in termini cinematografici la biografia del "sensazionale" Houdini, ha soprattutto badato che il racconto non perdesse mai di vista i pittoreschi effetti spettacolari e che, al tempo stesso, i "nuovi" spettatori, mediante i diversi numeri a sensazione — ovviamente rielaborati per la circostanza — si rendessero conto delle quasi incredibili possibilità del "mago". Sotto questo aspetto il film può considerarsi in gran parte riuscito ed è agevole riconoscere che la coppia Marshall-Yordan (al primo si debbono altre rievocazioni analoghe) ha lavorato con gusto attento e sicuro. Insufficiente è invece la prestazione di Tony Curtis che, nelle vesti di Houdini, ha ottenuto risultati più che modesti, limitandosi ad una piatta e scialba incarnazione del tutto priva di quello spirito e di quella singolare emotività che contraddistinsero il "grande" artista. Un elogio invece per la rievocazione dell'ambiente che, sulla traccia di una valida tradizione del cinema americano, si è rivelata quanto mai accurata e suggestiva.

JACK SLADE, L'INDOMABILE (*Jack Slade*, 1953) di Harold Schuster, il cui soggetto è ricavato da un singolare racconto di Mark Twain, meritava certamente che al buon mestiere dell'inedito regista si adeguasse pure l'opera dello sceneggiatore e che questi si impegnasse pertanto in una indagine più approfondita. Limitato, com'è in realtà, da una definizione del tutto sommaria ed affrettata, aliena quindi da una adeguata ricerca psicologica, il personaggio di Jack Slade — un "tipo" nato per uccidere — finisce con lo stancare lo spettatore con le sue gesta rodomontesche ed a rendere quanto mai evidenti i segni di debolezza della trascrizione cinematografica. Se a tutta prima il tono potrebbe anche far pensare ad una amabile presa per il bavero dei tanti "bad men", tale impressione viene presto smentita dalla serietà del racconto che, sul finire, non disdegnerebbe neppure una moraletta posticcia sui guai che i violenti, del tipo Slade, arrecano con la loro sanguinosa intolleranza. Un'occasione certo perduta perché un simile soggetto avrebbe potuto dare vita ad un western invero pregevole a cui il protagonista, con quel suo particolare complesso di colpa dovuto ad un tragico incidente giovanile, avrebbe certamen-

te offerto migliori occasioni per uno studio psicologico. Allo stato attuale si è trattato invece di una quasi ininterrotta e talora risibile spartoria nella quale, solo a tratti, si avvertono i segni di un maggior impegno.

LA FRECCIA INSANGUINATA (*Arrowhead*, 1953), segna l'esordio, sui nostri schermi, di Charles Marquis Warren in qualità di regista, pur se questa non è in effetti la sua opera di debutto. Warren, già affermato come sceneggiatore (si ricordi il recente *Pony Express* (idem, 1953) e come soggetto, ha confermato, con questo film, certa sua predilezione per i racconti ambientati nel west ove la lotta tra i bianchi e gli indiani ha ovviamente largo spazio. Nel caso in esame l'autore ha voluto però, in certo senso, invertire i termini soliti del contrasto. Anziché essere un borghese quello che tenta di proteggere gli indiani per giungere ad un pacifico accordo con le forze federali, in *La freccia insanguinata* sono proprio queste ultime che rifiutano un inutile spargimento di sangue nonostante che un bianco suggerisca invece di lottare contro le tribù di Toriano senza esclusioni di colpi. La ragione di un simile atteggiamento è dovuta al fatto che il bianco, uno "scout" sul tipo di Kit Carson, dopo essere stato allevato da una tribù indiana ed averne quindi conosciuto a fondo l'animo, ne ha dovuto poi subire le prepotenze. Il dissidio tra lo "scout" e gli ufficiali sui metodi da seguire non è stato però affrontato dal regista-sceneggiatore con la dovuta energia e pertanto l'opera, che nella confezione esteriore è decisamente ambiziosa, si affida quasi esclusivamente ad una meccanica successione di avvenimenti che, nonostante l'inconsueta premessa, ripetono cose ormai note. Per questi motivi ed anche per la particolare insistenza con cui Warren si è soffermato su sterili ricerche formali — i richiami a precedenti fordiani sono piuttosto numerosi — il film risulta in definitiva ben poco spontaneo.

SENZA MADRE (*My Pal Gus*, 1952) di Robert Parrish mostra un singolare passo falso dell'autore che, al contrario, nelle sue prime esperienze (ricordiamo *Luci sull'asfalto* (*The Mob*, 1951) e *I bassifondi di Los Angeles* (*Cry Danger*, 1951), si era imposto per un mestiere sostenuto e per un'efficace vigore narrativo. Abbandonati i casi polizieschi egli si è dato, mani e piedi legati, ad una patetica commedia che, agli intenti moraleggianti, unisce pure un certo impegno sociale: una modesta requisitoria contro il divorzio. Ma a render maggiormente dubbia questa storiellina interviene la presenza di Richard Widmark che, nelle vesti di un padre sempre indaffarato che alleva da solo il suo ragazzo perché la moglie lo ha abbandonato subito dopo la nascita del figlio, non ha saputo sottrarsi ad un cliché ormai abituale. Vien quasi spontaneo dunque attendersi che da un momento all'altro il "buon" papà esca in quella sua risata agghiacciante o che, quanto meno, estraiga il pistolone e faccia fuori la consorte quando questa, all'odore dei dollari, si è fatta nuovamente sotto tentando di riprendere l'interrotta vita coniugale.

LA PORTA DEL MISTERO (*Remains To Be Seen*, 1953) diretto da Don Weis vorrebbe rinnovare i successi di quel genere giallo-rosa che ottenne nell'anteguerra così vasto consenso. Va da sé che un'impresa del genere, anche da parte degli attori, non andava certo sottovalutata e che non ci si poteva accontentare e quindi basare quasi esclusivamente sulla affermata firma della coppia Lindsay-Crouse, autori della commedia da cui il film è suggerito. Ed ancora più quando questi ultimi, almeno a giudicare dall'ingranaggio che muove la trascrizione cinematografica, non avevano neppure escogitato un meccanismo troppo sicuro ed originale. Si veda, indice di una tale insufficienza, la soluzione finale ottenuta mediante la misteriosa porta che viene fortunosamente scoperta negli ultimi metri del film e che permette di chiudere, pianamente, il complicato

caso. Anche gli elementi comici sono piuttosto scontati e solo con un'interpretazione generosamente spigliata e garbatamente umoristica essi potevano essere riscattati. Van Johnson e June Allyson, i protagonisti, pur prodigandosi di buona lena, non hanno però superato i meriti della comune confezione ed un punto all'attivo è, semmai, da ascrivere al piacevolissimo Louis Calhern, impagabile e godibilissimo in quel suo dongiovannismo attempato.

Dopo essere stato l'eroe di una lunga serie di racconti a fumetti, IL PRINCIPE CORAGGIOSO, protagonista del film omonimo (*The Prince Valiant*, 1954), di Henry Hathaway, è passato sullo schermo "panoramico" per rivivere le cavalleresche imprese che già lo avevano reso così popolare. Il racconto, che si snoda sul filo di una tipica "chanson de geste" e che ha come protagonisti gli ormai leggendari Cavalieri della Tavola Rotonda, mira evidentemente agli effetti più spettacolari facendosi forte di una materia che gli offre l'occasione per divagare piacevolmente sulle giostrre cavalleresche, sui tornei, e sui duelli condotti tra un volteggio, un affondo ed uno scarto. In definitiva su uno scontato, ma pur sempre efficace, bagaglio avventuroso. In ciò sta evidentemente l'interesse del film, ché per il resto si tratta di un comunissimo artigianato e neppure di particolare pregio. Va detto infatti che Hathaway, alla sua prima esperienza con il Cinemascope, lo ha sfruttato esclusivamente come fatto spettacolare e che pertanto le pagine più efficaci vanno ricercate negli esterni e particolarmente in quella della foresta, ché negli altri la visione è sempre disturbata dalle irritanti scenografie dipinte.

OPERAZIONE MISTERO (*Hel and High Water*) di Samuel Fuller, prodotto anch'esso in Cinemascope, racconta la storia, assolutamente improbabile, di un ufficiale della marina americana che, smessa la divisa, viene ingaggiato da una cervelotica organizzazione internazionale perché, al comando di un sommergibile, indagherà — assieme a due scienziati — sull'attività nucleare che una potenza, estranea all'organizzazione, va svolgendo in zona neutrale su alcune isole dei mari polari. Il gruppo dopo varie peripezie, riesce infine a sventare le manovre degli avversari e ad impedire che essi lancino sulla Corea una bomba atomica. L'impegno anticomunista, pur nell'equivocità del racconto, è evidente e le intenzioni del regista, al quale già si deve un film di analoga impostazione *Mano pericolosa* (*Pickup On South Street*, 1953) sono altrettanto chiare. A parte questo aspetto, per altro quanto mai fastidioso, l'opera è molto modesta e l'assistenza con la quale ricorre di continuo alle goffe ricostruzioni in studio ed ai modellini contribuisce in modo decisivo a togliere ogni interesse.

A proposito di film anticomunisti va menzionato il caso singolare, ed unico, crediamo, — almeno per ora — di MARIJUANA (*Big Jim Mc Lain*) di Edward Ludwig che è stato trasformato nell'edizione italiana in un innocuo racconto d'avventure basato su un contrabbando di sigarette drogate. In originale il racconto era invece a sfondo anticomunista e l'indagine poliziesca era indirizzata a scoprire una banda sovversiva i cui aderenti si erano infiltrati nei ranghi della marina americana. L'imbroglio è talmente idiota che non riteniamo dover spendere altre parole. Camuffamenti del genere si classificano del resto da soli.

LA GRANDE CAROVANA (*Jubilee Trail*, 1954) di Joseph Inman Kane è opera che mira soprattutto agli effetti spettacolari. Ispirato dal romanzo omonimo di Gwen Bristow, un best-seller dell'editoria statunitense, il film è stato "montato" dalla casa produttrice la quale mirava a costruire uno spettacolo di "grosse" proporzioni, sul genere di *Via col vento*. In altre parole si voleva confezionare un racconto che, prendendo lo spunto da una complessa e movimentata vicenda che portava i protagonisti sulla via del "Jubilee Trail", l'unico sentiero che univa in quegli anni gli altri stati alla California, si mutasse poi in un grandioso affresco di vita americana rievocante gli anni che precedettero la famosa corsa all'oro. Un-

film di avventure sì, ma più ancora di costume, di cronaca, e quindi di omaggio a quegli uomini che lottarono per la formazione degli Stati Uniti.

Questi gli intendimenti. In effetti il film non ha saputo però adempiere ad essi sopra tutto a causa dell'inefficace struttura del racconto che si è soffermato quasi esclusivamente sui casi "personali" dei protagonisti anziché puntare su quegli obiettivi, più generali ed al tempo stesso più significativi, ai quali dianzi si accennava.

ASSALTO ALLA TERRA (*Them!*, 1954) di Gordon Douglas si riallaccia a quel genere di narrativa che va sotto il nome di fantascienza. Pur troppo in siffatti racconti (ed il rilievo va naturalmente esteso anche a questo film) l'uso dei trucchi e dei modellini, non giova sicuramente alla verosimiglianza.

Nel caso in parola si tratta di formiche, che, sotto l'infusso delle radiazioni atomiche, si sono sviluppate a dismisura e costituiscono quindi un'insidia mortale per gli abitanti della terra. Il brano finale della caccia agli insetti che hanno fatto il loro nido nelle gallerie della fognatura di Los Angeles, pur con i limiti derivanti da quanto detto sopra, è senza dubbio tra i più riusciti ed il film trova in esso sufficienti motivi d'interesse.

LA MASCHERA E IL CUORE (*Torch Song*, 1953) di Charles Walters è uno di quei tipici racconti che vengono costruiti su misura per una attrice di grandi possibilità e di sicuro mestiere. Naturalmente Joan Crawford che dà vita al personaggio di una anziana ed affermata attrice di rivista, non si è lasciata sfuggire l'occasione propizia e vi ha diguazzato a suo agio mentre il regista non ha neppure tentato di allontanarla da certi facili effetti. Ma in fondo è il personaggio stesso — esso ricorda certe figure che da tempo vengono assegnate a Bette Davis — che non si prestava a una interpretazione più sensibile. Basta infatti rifarsi all'intreccio per convincersi che, sotto l'esteriore patina "moderna" del racconto, vi è invece un congegno vecchio di molti lustri e chiaramente vincolato alle consuetudini di una letteratura "popolare" da poco prezzo. Così come le note di "Tenderly", usate quale leitmotiv del film, pur nell'inevitabile suggestione si rivelano, a lungo andare, mezzuccio facile e del tutto insincero.

IL GIGANTE DI NEW YORK (*Easy Living*, 1949) di Maurice Tourneur ripete, pur con le dovute varianti, un tema già ampiamente sfruttato dal cinema americano d'ambiente sportivo. Il soggetto, ispirato ad una novella di Irving Shaw, racconta di un asso del "baseball" — il "gigante" come appunto lo hanno soprannominato le folle newyorkesi — che scopre di essere ammalato di cuore proprio quando il suo avvenire sembrava ormai assicurato. Egli nasconde la verità, ma le sue prestazioni troppo prudenziali lo fanno escludere dalla prima squadra. A questa, altre complicazioni di carattere coniugale se ne aggiungono e pertanto, quando il "gigante" rientra nuovamente in campo, è logico supporre che debba essere per l'ultima volta e che, nell'immane esaltazione sportiva, si debba chiedere l'esistenza di un uomo ormai solo e malato. Invece il campione svela il suo segreto, abbandona il rettangolo di gioco e si allontana, appacificato, con la moglie. Il film, cui assicurano la sufficienza, una onesta fattura tecnica unita a una decorosa prestazione degli interpreti, è evidentemente frutto di un'abile produzione commerciale che sa servirsi, con scaltrezza, di un soggetto pur se questo è già stato variamente sfruttato.

In tema sportivo possiamo quindi ricordare **50 ANNI DI EMOZIONI** di Ignazio Ferronetti, un film a carattere documentaristico che rivive i ricordi di questa prima metà del XX secolo. Per l'esattezza l'autore avrebbe dovuto dire, più propriamente, "50 anni di emozioni sportive" in quanto solo una minima parte del film viene dedicata ad altri argomenti. L'opera, pur se disuguale nelle sue varie parti — certe specialità sportive vengono completamente ignorate o al massimo ridotte in poche immagini — e piuttosto confusa, merita egualmente una segnalazione per alcuni brani di indubbio interesse. Va aggiunto che per le Olimpiadi di Berlino del 1936, cui il film assegna largo spazio, il regista si è nella massima parte servito del materiale girato dalla Riefensthal (*Olympia*, 1936-38) per cui i pregi, con una particolare menzione per il brano della maratona, sono evidenti.

Con **LA BANDA DEL TAMIGI** (*The Saint's Return* 1954) di Seymour Friedman, del quale è protagonista il "Santo" un famoso personaggio giallo creato dall'inglese Leslie Charteris, ritorniamo in quel tipico ambiente poliziesco che le dispense settimanali dei vari Fantomas, Raffles, Lord Lister, Lupin e Petrosino, avevano, negli anni andati, reso così popolare. I richiami in campo cinematografico sono d'obbligo e, pur volendo sorvolare sui tanti precursori — per esempio il *Raffles* (idem, 1939) di Sam Wood interpretato da David Niven, non possiamo fare a meno di ricordare un classico di questo genere: *l'Arsenio Lupin* (*Arsene Lupin*, 1932) di Jack Conway interpretato magistralmente da John e Lyonel Barrymore. Se in questo film le avventure più improbabili e le complicazioni a non finire potevano essere accettate con pieno diletto proprio in funzione dell'arguta e misuratissima interpretazione, nell'opera di Friedman, invece, questo dato manca completamente in quanto il protagonista, Louis Hayward, a parte la poca simpatia che il suo volto ci ha sempre ispirato, non è assolutamente all'altezza per sopprimerlo.

con un'agile recitazione, agli inevitabili "buchi" del soggetto. Di conseguenza il film si esaurisce in una infruttuosa e stanca ripresa di vecchi motivi.

ROB ROY, PRINCIPE DI SCOZIA (*Rob Roy, The Highland Rogue* 1954) di Herold French riporta la firma di Walt Disney quale produttore di un racconto impostato su una delle numerose gesta a sfondo cavalleresco che hanno come ambiente tipico l'Inghilterra agli inizi del diciottesimo secolo. È la storia di un clan scozzese che, con alla testa Rob Roy, mantiene accesa la rivolta contro le armate inglesi che hanno occupata la Scozia e che, conquistatasi la fiducia di re Giorgio, riottiene infine la sua libertà. Come il precedente *La spada e la rosa* (*The Sword and The Rose*, 1953) anche questo film si raccomanda sopra tutto per la scrupolosa diligenza con la quale sono stati suggestivamente rievocati ambienti e personaggi. Naturalmente il colore, dosato con mano molto esperta ed armonizzato con gusto raffinato, gioca un ruolo molto importante ed il racconto se ne avvale in misura sensibile.



Charlton Heston e Mary Sinclair in *La Freccia insanguinata* di Ch. M. Warren; (nella foto grande di pagina 563) Tony Curtis e Janet Leigh in *Il mago Houdini* di George Marshall.

IL VIAGGIO INTORNO AL MONDO DELLA REGINA D'INGHILTERRA (*Flight of The White Heron*, 1954), girato a colori e in cinemaScope, conferma per l'ennesima volta l'abilità e la perizia dei tecnici inglesi che, di fronte ad una evidente prova di prestigio nazionale, hanno ottenuto risultati non comuni. Con ciò non si vuol dire che il sistema panoramico abbia trovato in questa cronaca regale uno sfruttamento funzionale (esso si giustifica solo come fatto spettacolare), ma ci riferiamo al colore che, ad onta delle difficoltà di ripresa, si mantiene sempre su di uno standard invero quanto mai apprezzabile. Oltre ai brani di folklore (le danze dei Mao i, degli aborigeni dell'Australia e dei negri dell'Uganda) ed a quelli riguardanti le molte manifestazioni sportive organizzate in onore della Regina, questo lungo documentario possiede numerose altre pagine di indubbio interesse descrittivo. Ad esempio quelle riguardanti i giardini di Ceylon oppure i panorami stupendi ed in gran parte inediti dell'Australia e della Nuova Zelanda od ancora quelli delle Isole dell'amicizia scoperte dal capitano Cook.

RICERCATO PER OMICIDIO (*Cet Homme Est Dangereux*, 1952) di Jean Sacha prosegue la serie dei film suggeriti dai romanzi gialli di Peter Cheyney dei quali è protagonista il violento e sadico Lemmy Caution. Era naturale che i produttori, dopo l'immeritato successo di *F.B.I. Divisione Criminale* (*La Mome Vert-de-Grise*, 1952) che portò il suo protagonista, Eddie Constantine, ad una ingiustificata notorietà, riproposero l'ex cantante, invero attore molto modesto, nel ruolo del poliziotto senza scrupoli e, pur tenendo conto delle particolari esigenze di racconti consimili, non è possibile non rilevare l'assoluta inconsistenza di tutto il congegno che si riduce quindi ad una monotona ripetizione di Caution che, come al solito, sbaraglia un'intera banda internazionale, fa strage di cuori femminili e non si fa scrupolo di uccidere con raffinato sadismo. La singolare analogia che avvicina Caution a Mike Hammer, l'altro "duro" della recente narrativa poliziesca, già l'abbiamo segnalata a proposito di *F.B.I. Divisione Criminale*, per cui non ci resta da annotare che la decorosa fattura dell'opera che si rifà, ovviamente, ai più autori-

tari modelli americani.

SANTARELLINA (*Mam'zelle Nitouche*, 1954) di Yves Allegret riporta alla ribalta, dopo tanti lustri dalla sua prima rappresentazione sui palcoscenici parigini e non poche edizioni cinematografiche, la commedia vaudeville di Henri Meilhac e Albert Millaud nella quale si raccontano le vicende, ora salaci ora sentimentali, dell'organista Celestino, del compositore Floridor e di mademoiselle Nitouche. L'operetta, che si rese allora molto popolare per le garbate musiche di Florimond Rongé Hervé, è servita in questo caso sopra tutto come pretesto per offrirci la quasi ininterrotta presenza di Fernandel impegnato nel doppio ruolo di Celestino e di Floridor.

Ma questo non è gran merito in quanto il comico francese, ormai completamente esaurito da una serie presso che continua di film che lo hanno proposto in tutti i possibili personaggi, si è limitato ad una ovvia ripetizione di se stesso.

VICE

LONTANO DALLE STELLE (*Bad for Each Other*); regia: Irving Rapper; soggetto: dal romanzo "Scalpel" di Horace McCoy; sceneggiatura: Irving Wallace, Horace McCoy; fotografia: Frank Planer; musica: Hisha Bakaleinikoff; scenografia: Walter Holscher; interpreti: Charlton Heston, Elizabeth Scott, Dianne Foster, Milred Dunnock, Arthur Franz, Ray Collins, Marjorie Rameau, Lester Matthews, Lydia Clarke; produttore associato: William Fadiman; produzione: Columbia, 1954.

IL MAGO HOUDINI (*Houdini*); regia: George Marshall; soggetto: dalla biografia di Houdini scritta da Harold Kellock; sceneggiatura: Philip Yordan; fotografia (*technicolor*): Ernest Laszlo; musica: Roy Webb; scenografia: Hal Pereira, Al Nozaky; costumi: Edith Head; interpreti: Tony Curtis, Janet Leigh, Torin Thatcher, Angela Clarke, Stefan Schnabel, Sig Ruman, Connie Gilchrist; produttore: George Pal; produzione: Paramount, 1953.

JACK SLADE, L'INDOMABILE (*Jack Slade*); regia: Harold Schuster; soggetto: dalla novella "Rouring It" di Mark Twain; sceneggiatura: Warren Douglas; fotografia: William Sickner; musica: Paul Dunlap; scenografia: Ben Bone, David Milton; interpreti: Mark Stevens, Dorothy Malone, Barton MacLane, John Litel, Paul Langton, Harry Shannon, John Harmon, Jim Bannon; produttore: Lindsay Parsons; produzione: Allied Artists, 1953.

LA FRECCIA INSANGUINATA (*Arrowhead*); regia: Charles Marquis Warren; soggetto: da un romanzo di W. R. Burnett; sceneggiatura: Charles Marquis Warren; fotografia (*technicolor*): Ray Rennahan; musica: Paul Sawtell; scenografia: Hal Pereira, Al Poelofs; costumi: Edith Head; interpreti: Charlton Heston, Jack Palance, Katy Jurado, Brian Keith, Mary Sinclair, Milburn Stone, Richard Shannon, Lewis Martin; produttore: Nat Holt; produzione: Paramount, 1953.

SENZA MADRE (*My Pal Gus*); regia: Robert Parrish; soggetto e sceneggiatura: Fay e Michael Kanin; fotografia: Leo Tover; musica: Leigh Harline; scenografia: Lyle Wheeler, Albert Hogsett; interpreti: Richard Widmark, Joanne Dru, Audrey Totter, George Winslow, Joan Banks, Regis Toomey, Ludwig Donath; produttore: Stanley Rubin; produzione: 20th Century Fox, 1952.

LA PORTA DEL MISTERO (*Remains to Be Seen*); regia: Don Weis; soggetto: dalla commedia di Howard Lindsay e Russell Crouse; sceneggiatura: Sidney Shelton; fotografia: Robert Planck; musica: Jeff Alexander; scenografia: Cedric Gibbons, Hans Peter; interpreti: June Allyson, Van Johnson, Louis Calhern, Angela Lansbury, John Beal, Dorothy Dandridge, Barry Kelly, Sammy White, Stuart Holmes; produttore: Arthur Hornblow jr.; produzione: M.G.M., 1953.

OPERAZIONE MISTERO (*Hell and High Water*); regia: Samuel Fuller; soggetto: da un racconto di David Hempstead; sceneggiatura: Jesse Laski jr., Samuel Fuller; fotografia (*technicolor*): Joe MacDonald; musica: Alfred Newman; scenografia: Lyle Wheeler, Leland Fuller; interpreti: Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, David Wayne; produttore: Raymond A. Klune; produzione: in cinemascope della 20th Century Fox, 1954.

LA GRANDE CAROVANA (*Jubilee Trail*); regia: Joseph Inman Kane; soggetto: dal romanzo omonimo di Gwen Bristow; sceneggiatura: Bruce Manning; fotografia (*trucolor*): Jack Marta; musica: Victor Young; canzoni: Victor Young, Gwen Bristow, Sidney Clare; scenografia: John McCarthy jr., George Milo; costumi: Adele Palmer; interpreti: Vera Ralston, Forrest Tucker, Joan Leslie, John Russell, Ray Middleton, Pat O'Brien, Buddy Baer, Jim Davis, Barton MacLane, Richard Webb, James Millican, Jack Elam; produttore: Herbert J. Yates; produttore associato: Joseph Inman Kane; produzione: Republic Pict., 1954.

ASSALTO ALLA TERRA (*Them!*); regia: Gordon Douglas; soggetto: G. Worthing Yates; adattamento: Russel Hughes; sceneggiatura: Ted Sherdeman; fotografia: Syd Hickox; musica: Bronislaw Kaper; scenografia: Stanley Fleischer; effetti speciali:

Ralph Ayres; interpreti: James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness, Onslow Stevens, Sean McClory, Chris Drake; produttore: David Weisbart; produzione: Warner Broth., 1954.

LA MASCHERA E IL CUORE (*Torch Song*); regia: Charles Walters; soggetto: dalla novella di I.A.R. Wylie; sceneggiatura: Michael Hayes, Jan Lustig; fotografia (*technicolor*): Robert Planck; musica e canzoni: Adolph Deutsch, Kermit Goell, Fred Spielman, Jack Lawrence, Walter Gross; scenografia: Cedric Gibbons, Preston Ames; coreografia: Charles Walters; costumi: Helen Rose; interpreti: Jeon Crawford, Michael Wilding, Gig Young, Marjorie Rameau, Henry Morgan, Dorothy Patrick, James Todd, Eugene Loring; produttori: Henry Berman e Sidney Franklin jr.; produzione: M.G.M., 1953.

IL GIGANTE DI NEW YORK (*Easy Living*); regia: Jacques Tourneur; soggetto: Irving Shaw; sceneggiatura: Charles Schnee; fotografia: Harry J. Wild; musica: Roy Webb; scenografia: Albert S. D'Agostino, Alfred Herman; interpreti: Victor Mature, Elizabeth Scott, Lucille Ball, Lloyd Nolan, Paul Stewart, Sonny Tufts, Jack Paar, Jeff Donnell; produttore: Robert Sparks; produzione: R.K.O. Radio Films, 1949.

50 ANNI DI EMOZIONI; realizzazione: Ignazio Ferronetti; commento: C. Mariani dell'Anguillara; voci: Guido Notari, Mario Ferretti; musica: Carlo Innocenti.

LA BANDA DEL TAMIGI (*The Saint's Return*); regia: Seymour Friedman; soggetto: Leslie Charteris; sceneggiatura: Allan Mackinnon; fotografia: Walter Harwey; musica: Ivor Snaley; interpreti: Louis Hayward, Sidney Tafer, Naomi Chance, Carl Victor, Harold Lang, Thomas Gallegher, Jane Carr, Jan Fleming; produttore: Anthony Hinds; produzione: Hunds 1953.

IL VIAGGIO INTORNO AL MONDO DELLA REGINA D'INGHILTERRA (*Flight of the White Heron*); supervisione: Sir Gordon Craig; fotografia (Cinemascope in Eastmancolor): Paul Wyard; musica: eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Londra; commento: Gerald Sanger; produttore: Jack Ransdon; produzione: 20th Century Fox, 1954.

ROB ROY, BANDITO DI SCOZIA (*Rob Roy, the Highland Rogue*); regia: Harold French; soggetto e sceneggiatura: Lawrence E. Watkin; fotografia (*technicolor*): Guy Green; musica: Cedric Thorpe Davie; scenografia: William C. Andrews; costumi: Phyllis Dalton; interpreti: Richard Todd, Glynis Johns, James R. Justice, Michael Gough, Finlay Currie, Jean T. Smith, Archie Duncan; produttore: Perce Pearce; produzione: Walt Disney, 1954.

RICERCATO PER OMICIDIO (*Cet homme est dangereux*); regia: Jean Sacha; soggetto: dal romanzo "This Man Is Dangerous" di Peter Cheyney; sceneggiatura: Jacques Berland; fotografia: Marcel Weiss; musica: Jean Marion; scenografia: Fred Marpaux; interpreti: Eddie Constantine, Colette Deréal, Gregoire Aslan, Jacqueline Pierreux, Vera Norman; produzione: Lutetia, Edic, Sono Film, 1952.

SANTARELLINA (*Mam'zelle Nitouche*); regia: Yves Allegret; soggetto: dall'operetta omonima di Henri Meilhac e Albert Millaud; adattamento e sceneggiatura: Yves Allegret, Marcel Achard; dialoghi: Marcel Achard; fotografia (*eastmancolor*): Armand Thirard; musica: George Van Parys; scenografia: Jean D'Eaubonne; costumi: Georges Wakhevitch; interpreti: Fernandel, Anna Maria Pierangeli, Michèle Cordue, Jean Debucourt, François Guerin, Hélène Tossis, Renée Devilliers, Paola Borboni, Margo Lion, Nerio Bernardi; produttore: Robert Hakim; produzione: Hakim Film Prod., Rizzoli Film, Panitalia, 1954.

FUORI PROGRAMMA

S. O. S. nelle Dolomiti (prodotto e realizzato a cura del Centro Alpinistico Italiano e della Federazione Italiana Sport Invernali con la collaborazione della Società Alpinistica di Trento) racconta, attraverso una esposizione piana, ma al tempo stesso bastevolmente precisa, i sistemi ed i mezzi che possono venir impiegati dal Centro di soccorso alpinistico quando si verifichi una sciagura in montagna. I titoli di testa non precisano chi abbia provveduto alla fattura del film, né chi lo abbia fotografato: è certo però che le persone prescelte avevano idee chiare e pertanto la loro opera, limitatamente ad una funzione puramente didascalica, assolve in maniera decorosa al suo impegno. Le riprese rifuggono per lo più da quel genere stereotipato di immagini che si è soliti ritrovare quando sono di scena nevi e ghiacciai ed i brani (ovviamente rifatti) che servono a chiarire in che modo si provveda al salvataggio e con quali mezzi esso venga messo in atto sono quasi sempre ricostruiti con cura attenta senza incappare in quegli ingenui trucchetti che mostrano scopertamente la precedente "messa in scena".

Il pantano (regia: Alberto Ancilotto; produzione: Documento Film) del quale la nostra rivista già si è occupata in occasione della sua presentazione alla IV Mostra del Film Documentario, tenutasi a Venezia nel 1953, non rivela un sensibile progresso del suo autore rispetto a prove precedenti (*L'epéire*, ad esempio), ma, anche a causa dell'incolore commento parlato di Guido Rosada, segna piuttosto un adattamento alla convenzione documentaristica iniziata da Walt Disney. Ciò ovviamente non esclude che il film, pregevole senza dubbio per la fattura tecnica, oltre a piacevoli curiosità di storia naturale offra anche attraenti motivi d'interesse. Il colore (operatore lo stesso regista, ferranicolor) contribuisce con inenunciabili effetti ad una singolare suggestione.

La storia dell'orologio (regia: Mike Washinsky; produzione: Documento Film) si limita a passare in rassegna, ed in maniera alquanto scialba, i progressi tecnici conseguiti attraverso i tempi dall'industria orologeria. Naturalmente dagli ormai lontani prototipi, ingombranti e mastodontici, passiamo agli esemplari più recenti le cui minuscole dimensioni, che hanno talora del miracoloso, servono a dare un'idea esatta dei sorprendenti risultati a cui si è giunti in questo campo della meccanica di precisione.

Va aggiunto che ad una siffatta esaltazione del progresso tecnico il regista, con un criterio assolutamente inspiegabile, ha contrapposto invece un materiale di reportage vecchio di parecchi lustri e che ci capita pertanto di vedere abbinare ai perfettissimi strumenti messi a disposizione degli odierni cronometristi le sagome antiche e nettamente superate di certe auto da corsa che ebbero il loro grande "periodo" negli anni dell'anteguerra.

Peccato di desiderio (regia: Clemente Crispolti; produzione: Centro Cinematografico La-

Dal prossimo numero l'On. Egidio Ariosto lascia la Direzione della nostra Rivista perché i molteplici impegni professionali e politici non gli consentono di dedicarle il tempo necessario.

La Redazione gli rivolge, con vivo rammarico ed affettuosa cordialità, il suo saluto ed il suo ringraziamento per l'appoggio da lui fin qui ricevuto, nella certezza di poter continuare a contarlo tra gli amici più preziosi e vicini.

tino) può dirsi quello che il sesso debole commette ogni qual volta compaiono sullo schermo o sulla ribalta le creazioni più seducenti delle grandi sartorie. Più che un documentario quindi un *defilé*, organizzato con la collaborazione di una delle maggiori sartorie italiane quella Zoe Fontana al cui *atelier* hanno fatto visita i più bei nomi dell'aristocrazia femminile. Tra l'introduzione ed il finale, che valgono solamente come occasione per una piacevole sfilata di creazioni raffinate e preziose nei delicati contrasti di tinte e di toni, è stata inserita una parte nella quale viene seguita, naturalmente per sommi capi, la creazione di un modello. Dai primi accenni di lapis sul taccuino, alla scrupolosa scelta delle stoffe, alla meticolosa cura delle prove, sino al tocco finale quando vengono stabiliti gli accessori. Un film-defilé quindi, cui i colori del ferranicolor, (operatore Vincenzo Mariani), oltre a rendere la materia più suggestiva ed attraente, servono a dimostrare, in maniera convincente, come la linea di un abito possa dipendere in gran parte proprio dalla scelta del colore e quindi delle diverse gradazioni.

Arquà Petrarca (regia: Aldo Nascimben; produzione: Rossini-Spitoni) è il tipico documentario turistico nel quale, con un dire da *bedecker*, si mischiano disordinatamente luoghi e persone. I colli Euganei e messer Petrarca, i merli delle torri medioevali ed il monumento al grande poeta. Ciò non meraviglierebbe certamente se, come soggetto, non comparisse il nome di un prosatore di riguardo: Giovanni Comisso. Quando si ripensi a quella personalissima raccolta di impressioni italiane (alludo a "La Favorita" Mondadori, 1945) che egli "staccò" con prospettive così insolite, ben discoste dal luogo comune o dall'inquadratura "turistica", trasmigrando di regione in regione e sottolineando acutamente "originali spunti di paesaggio e di vita umana", non si può allora non rimanere sorpresi di fronte a queste pagine così usuali e disadorne. Se il cinema ha giocato spesso dei brutti tiri agli uomini di lettere, nel caso di Comisso e delle "sue" impressioni su Arquà, lo scherzo è stato davvero di ben cattivo gusto. Il film è stato girato in ferranicolor (operatore lo stesso regista) ma neppure questo può dirsi un merito in quanto la fotografia è spesso alterata da stridenti tonalità rossastre.

Invito alla caccia subacquea (regia: Romolo Marcellini; produzione: Documento Film) segue a brevissima distanza un'altra opera dello stesso regista ed anch'essa ispirata alle profondità marine. L'impegno, in questo caso, è ancor più didascalico e l'esposizione si mantiene sempre sul piano dell'informazione per principianti. Il film è infatti suddiviso in una lezione teorica nella quale vengono passati in

esame i diversi strumenti usati nella pesca subacquea e, successivamente, in una parte pratica nella quale sono descritti i diversi "stili" che si debbono seguire. In una breve parentesi compare anche una raccolta d'eccezione: l'attrice Down Addams "curata" meticolosamente da un istruttore parimenti illustre, la medaglia d'oro Ferraro. (Il brano deve ovviamente riferirsi al periodo di preparazione del film *Mizar*). I colori del ferranicolor (operatori Francesco Attenni e Rino Filippini) sono singolarmente suggestivi, mentre il commento sonoro di Renzo Rossellini insiste invece su temi alquanto scontati.

La valle del silenzio (regia: Piero Giordano; produzione: Documento Film) è ambientato nella valle dell'Aniene e descrive, con la "sfumata" dizione di Emilio Cigoli, i solitari e silenziosi luoghi ove Benedetto da Norcia si ritirò in lunga meditazione edificando poi quel Monastero del Sacro Speco ormai noto in tutto il mondo. La suggestione dei luoghi e della natura è già di per se stessa così pregnante che il film ne può usufruire a piene mani accontentandosi di "seguire" il paesaggio con attenta misura. Va però detto che il colore (ferranicolor), abilmente dosato e stemperato in impasti quanto mai efficaci, è di grande utilità e che il suo impiego in alcuni brani si rivela essenziale. Dopo un largo giro tra gli scoscesi dirupi, ai quali è addossato il Monastero, la macchina fa il suo ingresso nella Chiesa proponendosi di mettere in giusto risalto la singolarità della struttura. In questa costruzione infatti i materiali — pregiati o meno — si mischiano organicamente con la natura stessa facendo sì che l'intreccio della roccia con i mattoni e delle pietre con i marmi dia vita ad effetti ben rari che hanno, in un insuperabile gioco di archi, la loro espressione più sublime.

Croce azzurra (regia: Corrado Dragoni; produzione: Documento Film) è il simbolo che con traddistingue il servizio dei veterinari ed il film ne vuol appunto mettere in risalto la preziosa e meritevole opera, seguendoli non solo in quelle che, comunemente sono intese come le loro normali mansioni (cioè cura degli animali domestici e da lavoro e relativa assistenza in caso di malattie e di parto), ma più ancora, in quelle prestazioni del tutto fuor del comune che sono certamente sconosciute alla massa (dalla visita agli animali dello zoo alla pericolosa estrazione del veleno dei serpenti). Il film, nonostante le meritorie intenzioni, e che sarà forse di gran diletto per gli zoofili, si riduce però a ben poca cosa sopra tutto per la mancanza di un racconto organico e per una stesura troppo diseguale.

CLAUDIO BERTIERI

Louis Hayward in La banda del Tamigi di Seymour Friedman.



FORMATO RIDOTTO

La FEDIC ha raggiunto, al suo sesto anno di vita, risultati positivi, il valore del "concorso '54" ha sminuito la portata di ingerenze e di errate direttive, alle parole e agli atti hanno risposto i fatti: i bei film si sono imposti da soli, la verità ha trionfato ed il buon senso di conseguenza ha "toccato" tutti. Certe manovre di giuria non ci possono interessare, i cineamatori hanno dato prova di autodecisione e il direttivo della FEDIC di comprensione: è bello pensare che oggi, sotto lo spirito rinnovatore dei cineamatori stessi, la Federazione adegui la propria condotta. Siamo ancora sotto l'influsso positivo del successo di Montecatini e in questa euforia ci auguriamo che il formato ridotto abbia finalmente imboccato la strada della cultura. Per questo oggi il problema UNICA si presenta in tutta la sua attualità. La cultura e l'arte potranno essere stabilmente ed inequivocabilmente patrimonio dei cineamatori solo se il problema UNICA sarà risolto senza ricorso a dannosi paliativi.

L'Italia ha anche quest'anno partecipato al Concorso internazionale dell'UNICA, svoltosi a Lisbona classificandosi settima su una quindicina di nazioni concorrenti. Il film *Scano Boa* di Renato dall'Ara (c.c. Rovigo) è stato classificato 11° su 18 concorrenti, *Ballata* di Michele Galli (c.c. Milano) ultimo su 15 concorrenti. Questa è una dimostrazione decisiva del danno che un organismo come l'UNICA può arrecare alla cultura. *Scano Boa* è una tra le più belle opere che si siano prodotte in Italia in questi ultimi tempi — e questo va detto in senso assoluto, senza tema di esagerazione — e la migliore opera in formato ridotto prodotta dal 1945 ad oggi (la scarsa e nebulosa conoscenza delle opere degli anni anteriori al '45' non ci permette di andare oltre). *Scano Boa* è un'opera realista, e non è possibile non pensare al *Paisà* di Rossellini e specificatamente all'episodio sul delta del Po. *Scano Boa* è appunto un misero villaggio del delta padano. Sia ben chiaro però che l'accostamento non ha solo una ragione meramente geografica ed anche se vogliamo di ispirazione, niente di tutto questo: la bellezza dei due brani, intimamente legata nella localizzazione e nell'espressione realista, li innalza distintamente, indipendenti l'un dall'altro nella loro poeticità.

I giurati di Lisbona, i soliti giurati dell'UNICA, non hanno capito *Scano Boa*: mentre tutti gli uomini di cultura del mondo hanno capito il neorealismo, essi si attardano in favollette e fantasie. A Lisbona appunto è una favola tratta da la Fontaine che ha trionfato: *Il était une fois*. All'unanimità di *Scano Boa* si è irriverentemente opposto uno spettacolo di gatti, conigli ed altri mansueti animali sevizati per ricostruire "dal vero" la favola. L'autore, quel certo Monsieur Regnard che forniva fino all'altro giorno le divise ai combattenti in Indocina, per dare un tono di realtà alla favola ha legato gatti e conigli a tanti tavoli anatomici, riprendendo poi tutti i loro convulsi movimenti e scegliendo infine quelli, che, attraverso un commento appropriato, gli potevano permettere la narrazione.

Ballata poi con la sua caustica ed iconoclasta potenza non poteva certo essere sopportato dai banchieri e dagli industriali che compongono le giurie della UNICA. *Ballata* è il montaggio di fotografie riguardanti gli uomini e gli avvenimenti più significativi del nostro tempo; Michele Galli ha lanciato una condanna agli autori delle tragedie di questi anni, ma ha egualmente invitato gli uomini alla pace ed al culto della libertà.

Non è ammissibile quindi che i cineamatori italiani debbano sottostare ai ridicoli e ingiustificabili verdeti degli uomini dell'UNICA. (Anche quest'anno hanno proceduto alla selezione del nuovo consiglio direttivo, ma come sempre gli eletti sono gli stessi, sempre gli stessi).

La situazione richiede una soluzione definitiva. Esiste una associazione americana di cineamatori che non ha mai voluto aderire all'UNICA per tutti quei motivi per i quali noi ne chiediamo l'abbandono, e in vari paesi d'Europa esistono gruppi di cineamatori ostili all'attuale stato di cose. Il momento è favorevole quindi ad un rinnovamento con la costituzione di un organismo internazionale che possa veramente raccogliere i cineamatori di tutti i paesi sotto l'insegna della cultura.

GIORGIO TRENTIN



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

M.MAN. (Milano). - Walt Disney non ha mai avuto un proprio organismo di distribuzione; e da quel che ricordo egli s'è sempre "appoggiato", come si suol dire, alla RKO Films, la quale ditta ha in Milano un'agenzia in via Soperga 36. Per quel tuo progetto conviene che ti rivolga prima alla casa di Milano, la quale a sua volta ti fornirà l'indirizzo di W. Disney a Hollywood. Disney però, è bene tu lo sappia, sta a capo della casa che porta il suo nome ma dispone di un gruppo di incaricati che lo sollevano da ogni impegno, e dipenderà soltanto da uno di questi funzionari l'esito del tuo tentativo. Non vorrei toglierti il coraggio suggerendoti di tentare, per il soggetto, soprattutto la strada di una casa italiana, Nino Pagot a Milano mi pare sia ancora deciso a produrre disegni animati, anche se per ora sembra esclusivamente aganciato alla produzione di cortometraggi pubblicitari. Un tempo Pagot aveva il laboratorio in via Pier Lombardo, accanto al cinema Ars: (da quanto mi è stato raccontato) il suo film *I fratelli Dinamite* ('48 o '49 mi pare) è stato realizzato in technicolor superando ostacoli di natura tecnica che nessuno aveva mai cercato di affrontare. La ditta Technicolor manda il suo incaricato, il "il consulente" (uno dei pochi al corrente dei minuti segreti della lavorazione) al fianco degli operatori, perché questi da soli — così si dice — non ce la farebbero; ebbene, se le mie informazioni sono giuste, Pagot ha girato in technicolor senza bisogno di consulenti inviati da Kalmus, con un risultato eccellente.

R. BAZANI (Perugia). - Per i concorsi riservati ai film a otto millimetri non ho consigli da darti; al massimo una sola indicazione: rivolgiti a un cineclub o a "Libero orizzonte", via delle Alpi Apuane 11 c, Roma. Che io sappia, il formato standard del passo ridotto è sedici.

NITER (Roma). - Comprendo benissimo il tuo risentimento verso quella pubblicazione. Di riviste nate per speculare sulla partecipazione dei lettori in forma attiva (invio di foto, ecc) ne nasce una ogni ora; si illude migliaia di ragazzi, si spendono soldi. Tu, che mi sembri acuto, come puoi essere caduto nell'equivoco? Comunque subodorato l'inganno è giusto che ti ritiri (e non temere per il "quieto vivere"; è un saggio avvertimento quello che hai ag-

giunto in calce alle tue lettere). E passiamo ad altro argomento. Un soggetto si può, in teoria, raccontare, in due righe, come si dice. Se il C.S.C. esige un soggetto compresso in cinque cartelle, lo fa per la legittima comodità dei membri della giuria costretti a rovinarsi gli occhi sulle cartelle inviate da centinaia di concorrenti (in Italia, tu mi insegni, chi vuol fare il giornalista, mira ad essere regista, e chi rinuncia alla regia, ha sempre un soggetto nella manica da estrarre; pensa che una volta persino un venditore di penne stilografiche riuscì ad "incastarmi" e a farmi sopportare la lettura di tre suoi manoscritti, destinati, lui diceva, a Rossellini; uno dei tre soggetti era imperniato sulle vicende di un corridore d'auto, dalla doppia in vita — la domenica era asso a Monza, negli altri giorni faceva il viceparroco in una borgata della Brianza). Ti stupisci perché il soggetto di Moraldo va in città da noi pubblicato è lungo, con dialoghi, descrizioni e così via? Vedi, amico, c'è chi scrive Siddharta, come Hermann Hesse, e dice quel che aveva in animo di dire in settanta pagine; e c'è chi scrive il filo del rasoio (parlo di William Somerset Maugham) e non riesce a dire quel che aveva in animo di dire, in cinquecento pagine. Se Fellini stende un lungo soggetto, con tanto di dialoghi, lo fa non per violare le regole (che nessuno ha mai sancito) bensì per annotare, anche ad uso dei lettori come te e come me, quei particolari che gli vengono volta per volta in mente e che non vuole assolutamente veder esclusi dall'edizione per così dire "finale". Ognuno adopera i mezzi che ritiene più idonei al compito che si era prefisso; e dirimpetto al lungo manoscritto di Fellini sta il brevissimo soggetto steso da Henri Jeanson per *Le garçon sauvage*, tre cartelle a margine largo, più suggerimenti che fatti, eppure il soggetto ce lo ritrovi intero e completo. In sostanza, se vuoi stendere un'idea espressa come meglio credi, aggiungi anche note a piè di pagina, se credi che ciò possa servire, metti pure digressioni e disegni, piante di edifici e ritagli di giornale, se vuoi. Tieni solo conto di una cosa, cioè che per l'accettazione hai a che fare con i produttori e che il soggetto deve perciò essere comprensibile, quasi in forma di racconto fluido; ecco perché mentre i dialoghi talvolta non gua-

stano, è bene conservare le note di colore e le digressioni per il regista che sa comprendere, riservando al produttore il narrato puro e liscio, alla portata della sua (ci penserai tu a misurarla) intelligenza. Ricordati quel che disse Goldwyn quando gli porsero una novella, una paginetta smilza smilza, perché la esaminasse in vista di un probabile film: « Fate un sunto ».

R. RISI (Bastia). - Marlon Brando, che io sappia, firma contratti film per film. Abbandonando il "set" della Fox durante la lavorazione di *The Egyptian* per cui aveva regolare contratto, ha recato un grave danno alla ditta E per sfuggire alle rappresaglie finanziarie, così si dice, Brando ha in seguito accettato di recitare in *Desirée*, sempre della Fox, in quella parte di "Napoleone" che aveva rifiutato in un primo tempo e per la quale i produttori lo ritenevano "indispensabile". È stata una resa a discrezione che non mi sento di disapprovare.

So che l'attore apprezza molto i film italiani. Il mio giudizio su di lui? Abbastanza ovvio; Brando è un attore completo.

GASTONE BONDI (Bologna). - Alle tue obiezioni rispondo con due pareri di caratteri tecnico: la carta è migliore delle altre (e costa di più). Le foto riescono assai più naturali col nostro sistema che non col rotocalco.

IL POSTIGLIONE

GOVANNI AMERIO (Via Roma, 9 - Canelli, prov. Asti). Cede, in ottimo stato, i primi quaranta numeri della rivista *Cinema nuovo*; se è possibile, cambierebbe con i primi quaranta numeri di *Cinema*, nuova serie.

ANTONIO GAETA (Castello 5667 - Venezia). - Cede, al miglior offerente, *Cinema*, nuova serie; dal n. 1 al 29 (rilegati); dal 30 al 137 (esclusi i nn. 54, 55, 57, 67, 87, 105, 106, 110, 114, 116, 124, dal 127 al 131, dal 134 al 136) non rilegati. Tutti in ottimo stato. Cede anche *Come si scrive un film* di Seton Margrave, edizione Bompiani.

GV. SIORMANI (S. Elena - Montebelluna 2 - Venezia). - Cederebbe al miglior offerente i numeri di *Cinema*, nuova serie, dal 54 al 137 anche in cambio di libri, che però non trattino di cinema.

FILMOGRAFIA DI PIRANDELLO (SUPPLEMENTO)

In seguito a nuove ricerche ed ad informazioni gentilmente fornitemi da Roberto Chiti e da altri amici e corrispondenti, sono in grado di aggiungere i seguenti dati alla mia *Filmografia ragionata* di Luigi Pirandello, pubblicata nel fascicolo 135:

Einrich der vierte di Palermo: fotografia di Alfredo Donelli, Vito Armenise, Curt Courant; aiuto regista: Telemaco Ruggeri; interpreti (oltre ai citati): Agnes von Esterhazy, Angelo Ferrari, Enrica Fantis, Robert Scholz, Giulio Valentino. (Benché di produzione tedesca, il film è stato girato in buona parte negli stabilimenti di Rifredi, a Firenze).

La canzone dell'amore: interpreti (oltre ai citati): Fulvio Testi, Mercedes Brignone, Emilia Vi-

dali, Franz Sala, Amerigo Di Giorgio, Renato Malavasi, Nino Altieri, Gino Mercuriali, Geni Sadero, Franco Cagnoni, Nello Rocchi, Titolo dell'edizione francese: *La dernière berceuse*. Titolo dell'edizione tedesca: *Das Liebes Lied*. Interpreti di quest'ultima (oltre ai citati, fra i quali leggere Fritz Alberti anzi che Albert e Frika Brandt anzi che Frica Brant): Karl Walther Meyer.

Acciaio: interpreti (oltre ai citati): Olga Capri, Domenico Serra, Arcangelo Aversa, Enzo Pagliericci, Giulio Massarotti.

Pensaci, Giacomino!: interpreti (oltre ai citati): Lina Tartara Minora, Armida Cazzolino, Vittoria Carpi, Dina Perbellini, Lilla Brignone, Gianfranco Zanchi, Vera Poggiani, Barbara Leite.

Il fu Mattia Pascal di Chenal: un frammento della sceneggiatura è stato pubblicato in *Bianco e Nero*, luglio 1939.

Der Mann der Nicht nein sagen konnte: sceneggiatura di Mario Camerini, Karl Lerbs, Werner Finck; dialoghi di Werner Finck; fotografia di Werner Bohne; musica di Walther Kollo, Alfred Strasser; interpreti (oltre ai citati, fra i quali cancellare Luise Ullrich e leggere Leo Slezak anzi che lo Szelak e Frauke Lanterbach anzi che Franke): Werner Finck, Ilde Krüger, Erik von Loeris, Hans Hermann Schaufuss, Erwin Biegel, Eduard von Winterstein, Georgia Lind, Olga Engl, Elsa Valery, Angelo Ferrari, Hans Stock.

Terra di nessuno: interpreti (oltre ai citati): Lola Braccini, Vasco Creti, Mario Mazza, Mario Gallina, Corrado De Cenzo, Armando Arzolesi, Dino Raffaelli, Giuseppe Gambardella, Marcello Simoni.

Enrico IV di Pastina: leggere: scenografia di Gastone Simonetti, anzi che Simonelli; interpreti (oltre ai citati fra i quali leggere Ori Monteverdi anzi che Monteverde): Guido Celano, Giorgio Piamonti, Renato Malavasi, Mario Brizzolari, Pietro Bigerna, Enrico Battistella.

La morsa (sesto episodio di *Altri tempi*): sceneggiatura di Filippo Mercati e Turi Vasile; fotografia di Carlo Montuori; architetto-scenografo: Franco Lolli; costumi di Dario Cecchi.

Inoltre, secondo i dati in possesso di Chiti, il film *Lo scaldino* risulterebbe del 1919, anzi che del 1921 (in conformità, quindi, con la data fornita da alcune filmografie ed in contrasto con quella fornita dal *Lo Vecchio Musti*, alla quale io ho creduto opportuno attermi). Infine, allo stesso Chiti il film *Il lume dell'altra casa*, la notizia relativa al quale io ho attinta da un articolo di Enrico Roma e riferita nella premessa alla filmografia, risulterebbe effettivamente realizzato, nel 1919, dalla *Silentium Film* di Milano, ma con regia non di Ivo Illuminati, bensì di Ugo Gracci; protagonista Margot Pellegrinetti.

g. e. c.



TACCUINO SEGRETO DEL LIDO

22 agosto. - Per grazia della Direzione, vengono comunicati i nomi dei componenti della Giuria che, quest'anno, è di nuovo internazionale. C'è chi cita Palmieri che preferiva la giuria internazionale perché i suoi errori sono più divertenti. Speriamo. Nove membri: due, almeno, sono di troppo. Chi lo dichiara, sottolinea la frase con un sorriso carico di allusioni. Manca, però, Nino Ghelli e il fatto è considerato di buon auspicio.

« Al suo posto c'è Sacchi — interloquisce un freddurista — il Ghelli l'hanno messo nel Sacchi ». Arturo Lanocita, inviato del "Corriere della Sera", domanda a tutti preoccupato se Regnoli si pronuncia Regnoli o Regnòli.

23 agosto. - La Mostra si è aperta con una donna tagliata a pezzi e un uxoricide che tiene aperte le finestre. Se tanto ci dà tanto era preferibile Audrey Hepburn in vacanza. I critici più conscienciosi erano andati a rispolverare in fretta tutte le nozioni sulla letteratura gialla da Poe a Spillane e sulla filmologia del "thriller". Quando si sono accorti che, come "thriller", il film di Hitchcock valeva una pozione di camomilla, la delusione è stata grande specialmente per chi aveva preparato citazioni di Blackmail (1929) e di The Thirty Nine Steps (1935). Gli inviati più frivoli si sfogano in epitaffi lirici per Grace Kelly.

24 agosto. - Alla conferenza stampa nel giardino del "Quattro Fontane" il prof. Spanio si presenta in quattro figure diverse: come Sindaco, come Presidente della Biennale, come medico e come giornalista. Si dichiara, con cortesia tutta veneziana, a disposizione dei giornalisti: pensando al medico, un giornalista romano tocca affannosamente un mazzo di chiavi.

25 agosto. - Recensendo Grisbi di Becker, il critico di un grande quotidiano di Roma chiama l'argot: "... questo linguaggio, questa atmosfera, questo singolarissimo habitus...". A Milano, invece, il critico di un quotidiano ancor più grande definisce Jacques Becker: "il Paul Geraldly del cinema".

26 agosto. - Nella parte italiana del programma per la Retrospectiva del Cinema muto tedesco si legge questo commovente brano: "Alla scelta dei filmi abbiamo perciò farci guidare dal impulso di rappresentare le pellicole che in riguardo letterario e storico sono esempi eminenti dell'arte ci-

nematografica, ma che possono proiettarsi solamente di rado, perché in parte ne esiste una unica in qualche parte dai grandi archivi del mondo".

L'apparizione di Pola Negri in un primo brano della Carmen suscita fremiti fra gli spettatori brizzolati. E Carancini informa i vicini che il vero nome della grande diva è quello di Apollonia Chalupec, nata a Lipno (Polonia) nel 1889 e che interpreterà presto un film in Germania impostato sulla sua vita amorosa.

27 agosto. - Confrontando le date di nascita, si viene a sapere che Gloria Swanson, una delle attrazioni viventi di questa Mostra, è di un anno più vecchia di Apollonia Chalupec. Ed è piccola. "Come la Lollobrigida!" aggiunge un giovanissimo.

28 agosto. - Al II° Congresso Internazionale degli Attori che si tiene al "parlamentino" i rappresentanti italiani della categoria sono Umberto Sacripante, Clelia Matania e Mara Domestici. All'inaugurazione c'era anche Isa Miranda che ha rivolto un saluto augurale in tre lingue ai presenti dimostrando un rigore linguistico inaspettato: il testo dei tre fervorini era assolutamente esatto con le stesse parole e la stessa punteggiatura. Una bella prova di spontaneità.

29 agosto. - Sesto continente è stato presentato di venerdì. Essendo un documentario di pesca subacquea, che pacchia per i fredduristi di turno. Il M.° Nicolosi, autore del commento musicale, dichiara che le voci femminili di cui echeggia la colonna sonora alludono al canto delle sirene. Gli astanti assentono in silenzio.

30 agosto. - La presentazione del film di Zampa porta al parossismo il tifo per la nostra diva n. 1. Sono stati venduti biglietti per il Palazzo a 24.000 lire. Più che le scene selvagge, ci ha commosso un particolare del famoso arrivo della signora Skofic sulla carrozza: mentre l'attrice era ormai entrata nell'atrio, due ragazzette indigene si sono precipitate sul veicolo e hanno baciato il cuoio del sedile sul quale "lei" era seduta.

31 agosto. - Di mattina, davanti al Palazzo del Cinema, c'è uno strillone che annuncia stentoreo "Il Corriere con l'articolo di Lanocita! Il pezzo di Lanocita sulla Mostra!".

Di sera, davanti al Palazzo del Cinema, c'è il medesimo strillone che annuncia: "L'Informazioni con l'articolo di Bianchi. Il pezzo di

Bianchi sulla Mostra!".

1 settembre. - Ieri, di fronte all'ingresso dell'Excelsior, sedute sui gradini, ed ordinatamente disposte su triplice fila, sotto gli occhi materni delle Vigilatrici, sono state schierate una cinquantina di bimiette — tutte eguali nella loro divisa rosea —, ospiti di una Colonia Marina. Hanno aspettato per più di un'ora l'arrivo di Gina Lollobrigida. Le più fortunate e previdenti stringevano fra le mani, con cura gelosa, una matita a sfera.

2 settembre. - Durante il "cocktail" offerto all'Excelsior dalla Delegazione austriaca, un dirigente della casa produttrice di Puncten und Anton dichiara con disarmante candore che il film è stato inviato alla Mostra "grande" invece che a quella per i ragazzi su raccomandazione del Vaticano. Un sorriso di trionfo aleggia sulle labbra degli "inviati" dei giornali di sinistra che prendono accuratamente nota.

3 settembre. - Si continua a parlare, tra i giornalisti "engagés" e no, del documentario francese sul Giappone (prodotto da Cino Del Duca) Kami Skibai in cui si mostravano giapponesine nude. In tutta fretta, un gruppetto degli assenti raccoglie una cinquantina di firme per richiedere una seconda proiezione.

4 settembre. - Sarò Urzi, arri-

vato con diabolica astuzia al Lido un giorno prima dell'inaugurazione (perciò fotografatissimo in tutte le pose e in tutte le compagnie) continua a spacciare a qualche candido giornalista ritardatario il "canard" dello spettacolo di rivista — di cui sarà l'impresario — con Gina Lollobrigida come "soubrette" e Vittorio De Sica come attor comico e regista.

5 settembre. - Giancarlo Fusco, inviato de "L'Europeo", ha sostenuto un'epica discussione con alcuni amici di sinistra per difendere On the Waterfront. Quando uno dei suoi oppositori ha dichiarato seccamente che "Marlon Brando s'era dimostrato quel pessimo attore che è sempre stato" non ci ha visto più. Quasi venivano alle mani.

6 settembre. - Mirko Skofic, marito di Gina Lollobrigida, è tornato al Lido in gran segreto. Si parla di missione di avanscoperta per saggiare le opinioni dell'ambiente sul premio per la migliore interpretazione femminile. Si dice che, a Venezia, rinchiusa in una camera d'albergo, sua moglie attenda con ansia il verdetto.

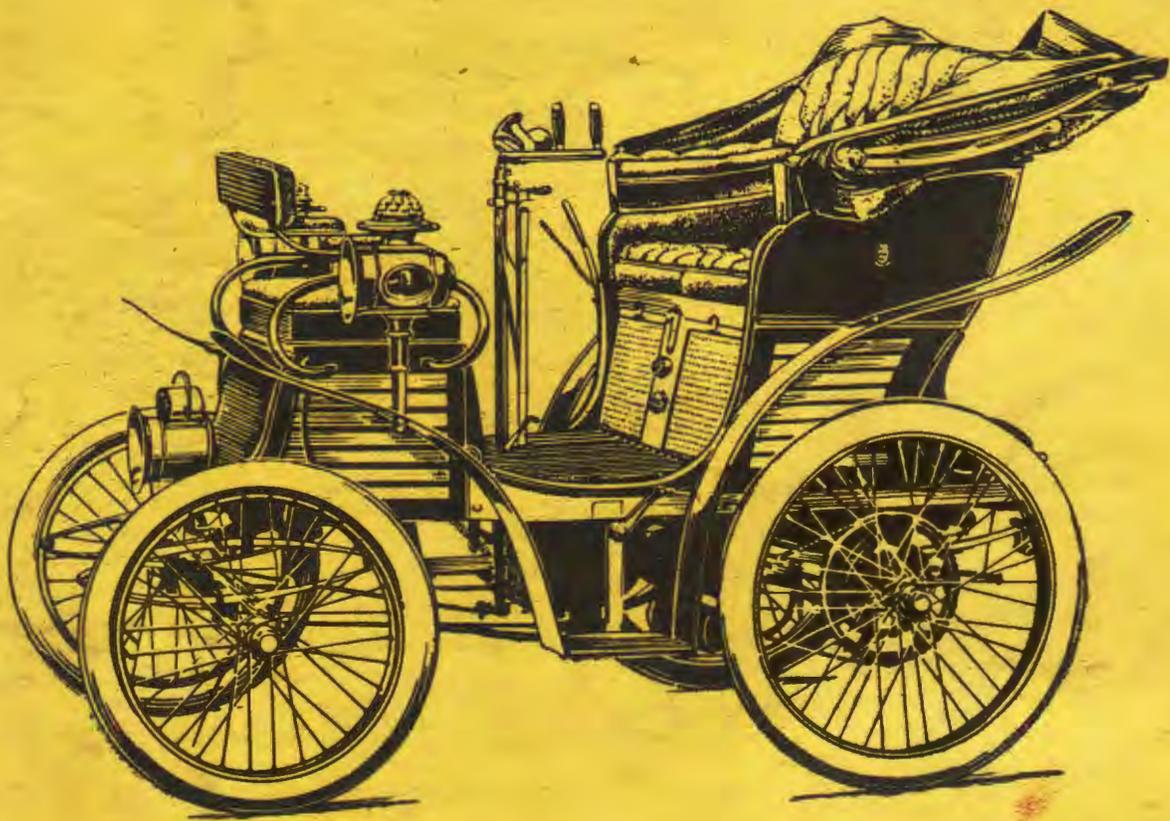
7 settembre. - Durante la cerimonia della premiazione, l'Apocalisse. Ai sostenitori dell'opposizione erano stati distribuiti fischietti di galante rosea — in verità, piuttosto mosci nei risultati sonori — acquistati da una giovane e graziosa giornalista della Capitale.

"Questi comunisti — ha esclamato scandalizzato un distinto signore dalle chiome d'argento — non sanno nemmeno fischiare da soli".

m. m.

(Sotto) Isa Miranda oratrice poliglotta al Congresso degli attori. (In alto) Film e personaggi menzionati nel taccuino: Antonio e Virgoletta (a sinistra) e Pola Negri in Carmen, (a destra)





**Mutano le forme delle auto
e mutano i carburanti:
usate Supercortemaggiore**