

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 112**

NUOVA SERIE - 30 GIUGNO 1953

RAYMOND SPOTTISWOODE - Film and its Techniques - London, Faber and Faber, 1952.

ROGER Manvell ci ha ricordato di recente come gran parte delle persone che scrivono oggi di cinema, siano essi critici professionisti o dilettanti, poco si preoccupano e spesso ancor meno sappiano della reale tecnica della lavorazione di un film. Tra le righe del critico inglese è quindi implicito un invito discreto rivolto allo studioso di cinema, affinché colmi questa lacuna nella sua preparazione che spesso è generica o solamente letteraria. Il Manvell è critico troppo equilibrato per cadere nell'equivoco di una critica meramente tecnicistica ed ammette che ognuno ha il diritto di commentare il soggetto di un film, di analizzarlo ciò che esso ha da dire.

Si avverte comunque l'esigenza viva da parte del critico, di ancorarsi, per così dire, alla realtà di un film considerato come opera concreta che vede la luce attraverso un preciso e ben definito processo di lavorazione.

Ed a questa esigenza risponde pienamente l'ultimo volume dello Spottiswoode di cui il pubblico italiano già conosce *The Grammar of the Film* (1935).

Lo Spottiswoode è uomo di cinema, ricco di una esperienza vastissima. Ha fatto parte del gruppo dei documentaristi inglesi che fa capo a John Grierson e ha lavorato in America e nel Canada, come produttore, venendo quindi in contatto con ambienti assai diversi. Si è anche interessato alla produzione di film tridimensionali che sono stati presentati con successo nel 1950 al Festival di Gran Bretagna. Data la formazione dello Spottiswoode è comprensibile che il suo interesse vada anzitutto al film documentario, ma il volume in questione, per la ricchezza di dati, per il nitore dell'esposizione e la chiarezza con cui la materia è ordinata, può esser letto da chiunque cerchi una *summa* della tecnica cinematografica. E non ultimo merito del libro è, appunto, il suo tono di alta divulgazione che lo rende accessibile anche a chi non sia uno specialista. Lo Spottiswoode prende le mosse da una dichiarazione di Basil Wright: «Il cinema è la prima e unica forma di arte scoperta dall'uomo in epoca storica... è figlio della rivoluzione industriale. E' l'unica scoperta creativa e positiva dell'età della macchina, in quanto la sua esistenza si basa su un complesso di meccanismi, processi chimici ed elettrici... Malgrado la colonna sonora, il cinema è un'arte in quanto è visivo».

E avendo una ben chiara coscienza del cinema in quanto arte *meccanica* e *visiva*, l'autore ci guida con mano sicura, di capitolo in capitolo, attraverso tutte le fasi della lavorazione di un film. I primi capitoli sono dedicati alle sceneggiature, al meccanismo della macchina da presa e al processo creativo del montaggio. La parte centrale del volume tratta del colore, del suono, dei metodi di registrazione e dell'impiego creativo del suono in un film. Un'ampia parte della trattazione è dedicata ai problemi della produzione di film in 16 mm.

L'ultimo capitolo definisce i rapporti del film con la televisione e accenna ai problemi della terza dimensione. Una rapida scorsa all'indice è già di per sé sufficiente a dare un'idea della completezza della trattazione dello Spottiswoode che ha arricchito il suo volume di un glossario tecnico di oltre mille parole, che costituisce un ausilio indispensabile per il profano, e di una bibliografia ragionata e divisa per argomenti.

Numerose illustrazioni e diagrammi chiariscono efficacemente gli aspetti più complessi della tecnica cinematografica.

L'interesse dell'opera in quanto trattazione complessiva non ha certo bisogno di essere ulteriormente sottolineato; piuttosto ci sembra sia da rilevarne ancora l'importanza di contributo imponente a una conoscenza precisa e approfondita di dati di fatto e di problemi pratici che potrà forse aiutare certa critica a scendere dalle nuvole delle disquisizioni pseudo-estetiche e a evitare le secche dei problemi puramente teorici e male impostati. Il libro dello Spottiswoode ci pare abbia anche questo valore di sollecitazione indiretta.

MOTION PICTURE DISCRIMINATION - An Annotated Bibliography, by Edgard e John Morrison - The Ohio State University.

Il fascicolo pubblicato dal Bureau of Educational Research, dell'Università di Columbus, Ohio, è il settimo della serie dedicata ai mezzi

DISCRIMINAZIONE

moderni di diffusione della cultura e ci presenta una bibliografia ragionata che prende in considerazione articoli ed estratti di volumi pubblicati dal 1930 al 1940, tutti dedicati al problema della «discriminazione cinematografica».

Di ogni articolo vengono messe in rilievo le idee-chiave, ricorrendo spesso a brevi citazioni testuali e il risultato complessivo è un quadro di quanto è stato fatto in America per insegnare agli alunni delle scuole secondarie a vedere un film. I produttori sostengono di dare al pubblico «quello che vuole». Gli educatori americani, che hanno avvertito l'importanza del cinema come mezzo di diffusione della cultura e non nel solo senso tradizionale e puramente didattico del termine, si sono proposti di insegnare ai propri alunni a «volere il meglio». Si è giunti così oggi a inserire lo studio dei valori cinematografici nei *curricoli* universitari e il fascicolo in questione viene a rappresentare un bilancio retrospettivo di quanto è stato fatto in America in questo campo per risvegliare un interesse oggi vivissimo, per sostenere un'esigenza oggi affermata in pieno.

I due autori della raccolta riconoscono francamente, nell'introduzione, che il produttore si deve principalmente preoccupare del lato industriale e commerciale della sua attività. Il suo primo obiettivo è quello di fare dei film che si «vendono» e non si può pretendere che investa il suo denaro in produzioni di alta qualità che spesso si risolvono per lui con un bilancio fallimentare. Avrà quindi la tendenza a produrre dei «tipi» di film che già si siano rivelati di sicuro successo. Nascono così le formule stereotipate, imposte al pubblico e d'altra parte richieste dal pubblico stesso, che viene ad essere inconsciamente la causa della propria progressiva diseducazione.

Si è quindi sentita la necessità, per spezzare il circolo vizioso, di sviluppare mediante l'insegnamento il pensiero critico e di preparare, in un certo senso, lo spettatore ideale o almeno uno spettatore non del tutto passivo che sia in grado di discernere i valori cinematografici positivi da quelli negativi. Si è cercato di fare in modo che la visione dei film e degli spettacoli televisivi diventino intelligenti oltre che piacevoli, e si è voluto far comprendere allo studente come i canoni di valutazione critica applicabili, ad esempio, nel campo dello studio della letteratura, siano spesso gli stessi che si applicano nel campo del cinema. Non tutti si avvicinano ogni giorno a Shakespeare ma quasi tutti vanno al cinema più volte alla settimana. E dato che i pericoli o gli elementi di disonestà sono gli stessi in un romanzo come in un film (finale di drammatica, caratterizzazione stereotipa, enfasi, eccesso di semplificazione, propaganda scoperta, sentimentalismo smaccato) gli educatori americani hanno pensato di valersi di un analogo metodo critico.

Resta da sottolineare la preoccupazione di mettere in rilievo i «valori umani» al di fuori di qualsiasi considerazione tecnicistica e la convinzione che «ogni tentativo di costruire degli *standards* di discriminazione cinematografica, senza considerare il significato di ciò che è rappresentato, rischia di essere intellettualmente infruttuoso e deleterio».

Quest'ultima affermazione definisce meglio lo impegno degli educatori americani e precisa i limiti del loro sforzo di chiarificazione morale ed intellettuale ad un tempo.

BEAT KLEINER - MAX LEUTENEGGER - Film - Zurigo, Verlag Kleiner - Leutenegger Zollikon, 1953.

I due giovani autori dell'elegante volumetto pubblicato sotto gli auspici del Film-Klub di Zurigo (ambedue collaboratori del bollettino del Film-Klub e critici cinematografici del «Zürcher Student») si propongono di darci in circa un centinaio di pagine qualcosa di più e di meno di una storia del cinema. Il loro obiettivo è chiaramente definito nell'introduzione con una categoricità a cui risponde puntualmente il rigore della conseguente impostazione dell'opera. Gli autori avvertono le limitazioni cui va soggetta la critica dei quotidiani, limitazioni dovute a necessità pratiche, aggravate dalla mancanza di tempo, dal non poter spesso vedere una seconda volta il film prima di deter-

minarne il valore. Avvertito il pericolo degli errori di prospettiva e di valutazione, nasce in loro l'esigenza non solo dell'approfondimento dei valori ma della comparazione, della visione complessiva dell'arte cinematografica nei suoi sviluppi.

Si pone il problema di un quadro totale, di una carta topografica con punti di riferimento ben precisi ad uso di chi voglia perlustrare la provincia del cinema. Kleiner e Leutenegger ci propongono quindi una «visione del mondo del film» che sia «unitaria, esclusiva e personale». I tre aggettivi potrebbero in fondo bastare a definire i pregi e i limiti della loro opera. Opera in cui si procede per definizioni drastiche e perentorie, con tagli netti. Anzi tutto ci si sbarazza di tutta la «zavorra» che niente ha a che vedere con l'arte del film e si proclama come motivo fondamentale del volume una «selezione senza compromessi». Il film è per i due autori una forma d'arte autonoma con mezzi espressivi propri e, in quanto tali, liberi da influssi letterari e teatrali. «Di film si può parlare solo in quanto si trovino usati i mezzi espressivi propri del cinema». «I mezzi espressivi primari sono l'inquadratura (immagine) e il montaggio (seguito di immagini)». «Il film è l'arte dell'immagine, dell'immagine in movimento». Come si vede da queste definizioni, che dimostrano una conoscenza dei teorici del cinema, Kleiner e Leutenegger non pretendono di rivoluzionare l'estetica cinematografica, anzi rischiano di figurare come «reazionari» o peggio, di fronte a certe correnti della critica più recente. Il pregio della loro opera consiste semmai nel rigore con cui si mantengono fedeli alle premesse guidandoci, attraverso dieci capitoli, dalle opere dei primitivi (La prima generazione-Méliès, Porter, Griffith), attraverso i classici (Eisenstein, Pudovkin, Pabst, Stroheim, Chaplin e Dreyer), gli espressionisti (Wiene, Leni, Murnau, Lang) e i realisti (Dumont, Sternberg, Siodmak, Renoir, Carné, Vigo etc.) fino alla terza generazione, quella dei neo-realisti europei (Visconti, Rossellini, De Sica, Clément, Clouzot, Cayatte) e americani (Rosen, Robson, Wise, Mankiewicz, Wellmann, Wilder). Come si vede il quadro è completo dal punto di vista degli autori, e il gusto è sicuro seppure avremmo da obiettare qualcosa all'inclusione di un Haas e di un Allégret tra i neo-realisti degni di esser menzionati. E neppure ci convince l'inclusione del Dreyer di *Dies Irae* nel capitolo suddetto. A parte i rilievi marginali del genere, leggendo l'opera dei due svizzeri non si sfugge, malgrado l'evidente serietà del loro impegno, all'impressione di trovarsi di fronte a un rigido casellario dove ogni personalità trova un suo posto definitivo e poca parte è fatta alle sfumature. Ad esempio troviamo nella stessa «casella» Clair, Cocteau e Welles come registi dallo stile marcatamente personale.

Lo sforzo degli autori di raggruppare le personalità per tendenze (espressionisti, realisti, avanguardisti) prescindendo dalla più o meno tradizionale trattazione per cinematografia nazionale, è meritorio e in parte riuscito. Resta il dubbio se sia vantaggioso il trovare, ad esempio, la personalità di un Murnau spezzettata in tre capitoli (espressionismo, realismo, realismo documentario). La valutazione dell'opera dei vari autori non è sempre originale e di prima mano e in certi casi (ad esempio Vigo) vien fatto di chiedersi se la singolare personalità del regista dell'*Atlante* possa essere inclusa in un capitolo sul realismo insieme a quella di Ford (!!!).

Per concludere, i due autori, nonostante la urgenza di completezza e per la perentorietà stessa dell'impostazione generale e di certi giudizi, ci lasciano dubbiosi quanto al risultato complessivo. Ci sembra abbiano in sostanza peccato di eccessiva consequenzialità e le loro distinzioni rischiano di essere un po' troppo rigide e astratte.

E', comunque, notevole la riuscita del volume in quanto panorama del cinema come «forma espressiva», riuscita che ne consiglia la lettura, a parte le critiche particolari che si possono muovere agli autori.

Si tratta forse più che di una breve storia del cinema, di un vero e proprio breviario o manuale del «cineclubista» perfetto, ispirato a un puritanesimo estetico tale da fare escludere rigorosamente Lubitsch (non è neppure menzionato) ma temperato da un evidente e simpatico entusiasmo per l'argomento trattato.

GIULIO DE ANGELIS

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 112

Anno VI - 30
Giugno 1953

Questo numero contiene:

GIULIO DE ANGELIS

Biblioteca Seconda di copertina

Cinema/gira 346

GIULIO CESARE CASTELLO

Il festival di Locarno 349

WILL RAYMOND

Alt davanti alle barricate 356

MAX DI THIENE

"Celestina" o "Il sole negli occhi" 359

ROGER MANVELL

Gli inglesi sanno anche ridere 362

Circoli del cinema 364

PIETRO SPERI

Registi: Henry / Georges Clouzot 365

GIORGIO TRENTIN

IV Concorso Nazionale del film d'amatore: il sole non sorge ancora 369

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE

Film di questi giorni 371

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 376

Un "Museo del cinema" a Torino / Centro

Sperimentale di Cinematografia Terza di cop.

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Susan Shental e Flora Robson nel "Giulietta e Romeo" di Castellani.



Marilyn Monroe nel nuovo film Niagara diretto da Henry Hathaway



Eleonora Rossi Drago e la Colberti in una scena dell'episodio diretto da Marcel Pagliero del film *Destini*.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Memoria dell'isola* (in Ferraniacolor; Phoenix Film) di Corrado Sofia; *Attanasio, cavallo vanezio* (in Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; *Ci troviamo in galleria* (Athena Cinematografica) di Mauro Bolognini; *Il turco napoletano* (Rosa Film-Lux) di Mario Mattoli; *Città senza gloria* (B. M. Film) di Giorgio Pàstina.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: *Giulietta e Romeo* (in Technicolor; Universalcinema-Rank Film) di Renato Castellani; *Gelosia* (Excelsa) di Pietro Germi; *La montagna tonante* (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasio; *Il sacco di Roma* (Oro Film) di Ferruccio Cerio; *L'amore in città* (Faro Film) di Antonioni, Fellini, Lattuada, Risi, Lizzani e Zavattini-Maselli; *Balocchi e profumi* (S.A.P.) di Montillo e De Bernardi; *Ritorno di primavera* (Estia

Film) di Cesare Barlacchi; *Muso duro* (in Ferraniacolor; Mambretti) di Giuseppe Bennati; *Ulisse* (in Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini; *Il sole negli occhi* (ex Celestina; Titanus-Filmcostellazione) di Antonio Pietrangeli; *Anni facili* (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; *Noi cannibali* (in Ferraniacolor; Excelsa-Slogan Film) di Leon Viola; *Condannato a vivere* (C.I.D.I.) di Filippo Ratti; *Addio mia bella signora...* (Gladio Film) di Fernando Cerchio; *Carosello napoletano* (in Eastman Color; Lux Film) di Ettore Giannini; *Le avventure di Guglielmo Tell* (in Eastman Color e in Cinemascope; P.A.I.-Junior Film) di Jack Cardiff e Giorgio Pàstina; *Sierra Morena* (Falco Film-Chamartin) di Ladi-

slao Vajda; *Madonna delle rose* (Eva Film) di Enzo Di Gianni; *Tempi nostri* (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film) di Alessandro Blasetti; *La cavallina storna* (S.C.I.A.C.) di Giulio Morelli; *Via Padova 46* (Edo Film) di Giorgio Bianchi; *Il figlio del Diavolo Bianco* (in Ferraniacolor; Manenti) di Guido Brignone.

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: ...e *Napoli canta* (Prod. Antonio Ferrigno), regista Armando Grottini, operatore Sergio Pesce; interpreti Giacomo Rondinella, Piera Lisi, Beniamino Maggio, Tina Pica, Pina Piovani; *La domenica della buona gente* (dal dramma di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni; Trionfalcine), regista Anton Giulio Majano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Maria Fiore, Sophia Loren, Renato Salvatori, Ave Ninchi, Alberto Talegalli, Fiorenzo Fiorentini, Carlo Romano, Vittorio Sanipoli, Nino Vingelli, Mario Carotenuto, Nino Milano, Bice Valori, Piero Palermi, Turi Pandolfini, Rina Franchetti, Gisella Monaldi, Laura Tiberti, Carlo Giffurè, Antonio Amendola, Giulio Battiferri, Nino Randa; *Frine, cortigiana d'oriente* (P.A.M.), regista Mario Bonnard, operatore Mario Albertelli, interpreti Elena Kleus, Pierre Cressoy, Tamar Lees, John Kitzmiller, Giulio Donini, Charles Fawcett, Mino Doro, Lamberto Picasso, José Jaspe, Nico Pepe, Laura Gore, Vittorio Duse, Barbara Berg; *Opinione pubblica*

(sceneggiatura e dialoghi di Charles Spaak; Villani-Carretta-Sirius Roitfeld), regista Maurizio Corgnati con la supervisione di Goffredo Alessandrini, operatore Giovanni Ventimiglia, interpreti Daniel Gélin, Maria Mauban, Carlo Campanini, Massimo Serato, Delia Scala, Saro Urzì, Paul Muller, Luigi Tosi, Gianrico Tedeschi; *In amore si pecca in due* (Romana Film), regista Vittorio Cottafavi, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Cosetta Greco, Giorgio De Lullo, Rossana Rory, Alda Mangini, Carlo Lombardi, Vera Carmi, Margherita Nicosia, Cristina Pall, Enrico Glori, Bruno Smith, Anna Arena, Pina Piovani, Germana Paolieri, Nino Nicotra, Nino Milano, Franco Scandurra; *La stella dell'India* (in Technicolor; Titanus-Raymond Stross), regista Arthur Lubin, interpreti Cornel Wilde, Yvonne Sanson, Jean Wallace; *Donne proibite* (Prod. Amato), regista Giuseppe Amato, operatore Anchise Brizzi, interpreti Linda Darnell, Valentina Cortese, Lea Padovani, Giulietta Masina, Anthony Quinn; *Pane, amore e fantasia* (Titanus), regista Luigi Comencini, operatore Arturo Gallea, interpreti Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Gino Cervi e Maria Pia Casilio; *Lisistrata* (3° episodio del film *Destini*, di cui sono già stati realizzati due episodi, uno di Delannoy con Michèle Morgan ed uno di Pagliero con la

CINEMA GIRA

Colbert ed Eleonora Rossi Drago; CEIAD Columbia-Continental-Franco-London Film), regista Christian-Jaque, protagonisti Martine Carol e Raf Vallone.

Ermete Zacconi...

...riapparirà in un film la cui lavorazione iniziata nel 1943 era in seguito rimasta interrotta: negli stabilimenti, Pisorno, a Tirrenia, se ne sta ora completando il montaggio, utilizzando fin dove possibile il materiale già realizzato, per un film che porterà il titolo *Cronaca di due secoli*.

In via eccezionale...

...anche i cortometraggi prodotti dal 1° gennaio 1952 — purché non programmati fino al 31 agosto — potranno concorrere quest'anno ai Nastri d'Argento: la comunicazione è stata effettuata dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, in aggiunta alle modifiche al Regolamento per l'assegnazione del premio ai cortometraggi.

Solo una diecina...

...di sale cinematografiche saranno in grado di proiettare l'edizione in rilievo del primo film tridimensionale italiano, il più comico spettacolo del mondo (Totò 3D), mentre gli altri locali dovranno accontentarsi dell'edizione normale, in Ferraniacolor. Il film, realizzato col sistema « Pol-delusion » dalla Rosa Film e distribuito dalla Paramount, è stato diretto da Mario Mattoli che si è valso della collaborazione degli ope-



←
Lionello De Felice mentre istruisce una generica in *L'età dell'amore*.

ratori Kari Struss e Luigi Pallottini, e interpretato da Totò, Marc Lawrence, May Britt, Mario Castellani, Franca Faldini, Tania Weber, Alberto Sorrentino, con la partecipazione dell'intera troupe del Circo Togni.

Un film-rivista tedesco...

...conclude in questi giorni nel nostro paese la serie delle riprese, iniziate circa un mese fa a Monaco, in interni. Il regista Hans Grimm, che debutta nel film a soggetto, sta infatti girando a Napoli gli ultimi esterni del film, che si intitola *Fanfane di matrimonio*, per conto della "Neue Deutsche Filmgesellschaft". E' inoltre previsto per la metà di luglio l'arrivo di un'altra troupe tedesca, quella della Boehner Film di Amburgo, specializzata nella produzione di documentari, la quale realizzerà sul Lago di Garda un film a colori e in rilievo.

«Gli eroi della banchisa»...

...è il titolo di un film, realizzato in occasione del 25° anniversario della morte di Amundsen, il celebre esploratore polare, di cui si stanno effettuando le riprese in esterni al Polo Nord. Il film comprenderà anche una storia della conquista del Polo, che verrà realizzata in teatro con l'ausilio di modellini e diretta da Luciano Emmer, il quale coordinerà il montaggio del materiale documentario che viene girato dall'operatore Pasquale De Antonis. Gli eroi della banchisa è prodotto dalla Luaidi Film e sarà distribuito dalla R.K.O.

I film musicali...

...sembrano tornare all'ordine del giorno. Fra gli annunci di film in preparazione notiamo infatti: un film a colori su Rossini, prodotto dalla Adriana Film per la regia di Carlo Ludovico Bragaglia, la cui sceneggiatura è opera di Novarese, Age, Scarpelli, con la consulenza di Jacques Ibert, Emile Vuillermoz, Alexei Haieff, Mario Labroca, Renzo Rossellini e Guido Pannain; un film, anche questo a colori, su Giuseppe Verdi, prodotto da Maleno Malenotti e Gregor Rabinovitch, di cui dovrebbe essere regista Giacomo Gentilomo e protagonista femminile Valentina Cortese, con la partecipazione dei cantanti Mario Del Monaco e Tito Gobbi; La vita amorosa di Wagner, sempre di Malenotti, di cui dovrebbe essere protagonista Frederic March; un film biografico su Francesco Tamagno, che sarà prodotto e diretto da Carmine Gallone; tutta una serie di opere: dalla *Butterfly* (di Gallone) alla *Cavalleria rusticana* (della Excelsa Film), dal *Tristano e Isotta* (della Titanus) all'*Andrea Chenier* (della Lux Film); e per finire in bellezza, un film sulle canzoni militari di tutti i tempi, la cui sceneggiatura è opera di Perilli, Malerba, Solinas, Pieri e Sonogo (autore anche del soggetto), e un film a colori sulle danze popolari italiane che sarà diretto da Giuseppe De Santis.

I tre personaggi...

...più perseguitati del momento sono senza dubbio la Maddalena, Attila, e la Fornarina. Vengono infatti annun-



(Sopra): Daniele Delorme e Yves Montand, che si trovano a Roma per interpretare l'episodio "Mara" del film *Tempi nostri* di Blasetti, hanno ricevuto i rappresentanti della stampa. (Sotto): Laura Redi — che aveva interpretato la parte della prostituta in *Bengasi* di Genina — torna ora al cinema nel film *Nessuno ha tradito*.

ciati da qualche tempo — da parte dei nostri intraprendenti produttori — per lo meno un paio di film su ciascuno di essi: Maddalena (Titanus) di Augusto Genina, con Marta Thoren, e La Maddalena (Valentia Film) di Duilio Coletti, con Viviane Romance; Attila, flagello di Dio (Ponti-De Laurentiis) di Primo Zeglio, e un altro Attila, privo di attributi (della Titanus); La Fornarina, prodotto e diretto da Carmine Gallone, e Raffaello Sanzio e la Fornarina, della «Stella d'oro Film».

FRANCIA

Marcel Herrand...

...una delle personalità più in vista della scena e dello schermo di Francia, si è spento all'età di 55 anni. Nel corso della sua carriera teatrale, iniziata nel 1917, aveva lavorato fra l'altro accanto ad Antoine, Coquelin e Pitoëff, e nel 1929 aveva fondato una propria compagnia summonata «Le Rideau de Paris», di cui era regista e primo attore, e dalla quale erano usciti numerosi attori oggi assai noti. Sempre in piena attività, tranne nell'ultimo periodo della malattia, egli aveva preso parte come attore a vari film (circa una trentina, in tutto), fra cui: *Les visiteurs du soir* e *Les enfants du paradis* di Marcel Carné, *Les Chouans* di Henri Calef, *Fantomas* di Jean Sacha (di cui fu protagonista), *Martin Roumagnac* di Georges Lacombe, *Ruy Blas* di Pierre Billon, Gli ultimi giorni di Pompei (in Italia) di Marcel L'Herbier, *Une histoire d'amour* di Guy Lefranc, *Fanfan La Tulipe* di Christian-Jaque e La p... respectueu-



se di Marcello Pagliero e Charles Brabant.

Etchika Choureau...

...la rivelazione dell'episodio francese del film di Antonioni I nostri figli (annunciato anche col titolo Senza amore), cui come è noto il Ministro dell'Industria Louvel ha recentemente tolto il veto di esportazione in Italia, sostituirà Danielle Delorme nel film che il produttore italiano Rengo Merusi sta preparando da tempo: La grande muraglia. Allo stesso film dovrebbero anche prendere parte in ruoli di primo piano Alida Valli, Eric von Stroheim e Folco Lulli: gli esterni saranno realizzati ad Hong Kong.

Un gruppo di attori famosi...

...saranno chiamati a interpretare altrettanti personaggi storici in un film che narrerà la storia di Versailles: Edvige Feuillères sarà « Madame de Montespan », Georges Marchal « Luigi XIV », Gino Cervi « Cagliostro », Charles Vanel il Capo della polizia Reale « Monsieur de la Reynie », Clement Duhour il guardiano del Museo di Versailles, e infine il personaggio di un'eroina dei "sans-culottes" sarà interpretato da Edith Piaf, l'autrice de « La vie en rose ». Si Versailles m'était conté (questo è il titolo del film) segnerà il ritorno alla regia cinematografica di Sacha Guitry.

GRAN BRETAGNA

I guai del 3D...

...nei confronti della censura continuano; dopo la spassosa notizia che in America lo Stato dell'Ohio aveva vietato un film in rilievo interpretato da un'attrice troppo provocante (la cui avvenenza era sottolineata in maniera indecente dalla nuova tecnica), è stato comunicato che qualcosa di analogo sta avvenendo in Inghilterra. Pare infatti che i film tridimensionali, giudicati "troppo impressionanti" siano stati vietati ai minorenni dalla censura britannica; dato che quasi contemporaneamente anche in Austria è avvenuta la stessa cosa, stavolta pare che la notizia sia seria e che non nasconda un più o meno palese scopo pubblicitario.

I sistemi italiani...

...sia nel campo della produzione vera e propria, sia in quello delle sov-

venzioni governative, sono stati citati ad esempio in ambienti diversi e scelti a modello da un gruppo di deputati e da un produttore. Mister De Lane Lea, infatti, che si è finora occupato della distribuzione e del doppiaggio di pellicole italiane, abbandonando la consuetudine della presa diretta, ha intenzione di realizzare un intero gruppo di film in esterni o in ambienti reali, e di sincronizzarli al termine della lavorazione; mentre sei deputati laburisti, dal canto loro, nel proporre un emendamento all'attuale bilancio, allo scopo di condurre alla cifra di 3.707.000 sterline gli aiuti dello stato all'industria cinematografica nazionale, hanno nello stesso tempo fatto presenti i vantaggi della ripartizione dei fondi medesimi sulla base del sistema vigente in Italia.

È stato recentemente...

...concluso a Mosca un accordo tra Kenneth Rive della « Gala Film » ed il « Sovexpofilm ». Dell'accordo si è diffusamente occupata la stampa inglese che ha dato ampio rilievo alle dichiarazioni rese da Rive al ritorno da Mosca sottolineando con compiacimento che i termini dell'accordo, mentre da un lato consentiranno una più larga diffusione dei film sovietici in Inghilterra, dall'altro incrementeranno le esportazioni dei film inglesi verso l'URSS. Rive ha dichiarato che l'accordo è intervenuto a « cementare la nuova amicizia tra Est ed Ovest », ed ha anche eliminato lo scetticismo manifestato da taluni circa la convenienza dell'accordo affermando che « i film russi possono essere molto commerciali ». A prova di ciò, egli ha ricordato il successo eccezionale ottenuto in Inghilterra dai film sovietici La caduta di Berlino e L'arena del circo. Rive, d'altra parte, ha detto che i film per l'Inghilterra saranno scelti tra i 200 che formano la produzione annua degli stabilimenti cinematografici dell'U.R.S.S.

Nel corso della stessa intervista, rispondendo alle specifiche domande rivoltegli, Rive ha detto che durante i 15 giorni della sua permanenza a Mosca ha potuto avere la conferma dell'elevato livello tecnico raggiunto in U.R.S.S. nel campo cinematografico. A proposito della discussa questione del film tridimensionale, egli ha assicurato ad esempio che il sistema utilizzato da anni nell'Unione Sovietica è decisamente superiore a quelli oggi lanciati da Hollywood.

« Essa — ha precisato Rive — non richiede occhiali né proiettori speciali ». Ha aggiunto che è sua intenzione di tentarne la proiezione in Inghilterra.

U. S. A.

Lionel Barrymore...

...che ha oggi 75 anni e soffre di una paralisi agli arti inferiori (come si ricorderà, nei suoi ultimi film, egli è apparso sempre su una poltrona a rotelle), ha scritto un romanzo, dal titolo « Mr. Cantowine », che dovrebbe essere una specie di autobiografia. Contemporaneamente all'uscita del romanzo e al suo compleanno, l'attore (che fu anche per breve tempo regista: da ricordare specialmente Madame X e Dieci soldi a danza, da lui diretti nel 1929-30), ha anche celebrato il settantesimo anniversario della sua carriera artistica, iniziata all'età di cinque anni, accanto ai genitori.

Un altro « veterano »...

...fra gli attori di Hollywood è William Powell, il quale ha recentemente festeggiato — a 61 anni — la sua sessantottesima apparizione sullo schermo, avvenuta questa volta nel tridimensionale How to marry a millionaire, accanto a Betty Grable, Marilyn Monroe e Lauren Bacall. L'attore incominciò a lavorare nel cinema nel 1921, col film Sherlock Holmes; fra le sue tante interpretazioni, a parte quelle della serie The Thin Man (« L'uomo ombra », 1934), che in misura maggiore contribuirono alla sua popolarità, vanno soprattutto citate le seguenti: One Way Passage (« Amanti senza domani », 1932), The Great Ziegfeld (« Il paradiso delle fanciulle », 1936), My Man Godfrey (« L'impareggiabile Godfrey », 1936) e Life with Father (« Vita col padre », 1947).

« It Came from Outer Space »...

...è un titolo che pare debba segnare una data importante nella storia del 3D, ufficialmente, appena incominciata: il film, prodotto dalla Universal e presentato in questi giorni a New York nel circuito della R.K.O., è infatti il primo film in rilievo su schermo panoramico.

John Wayne...

...sarà protagonista di due film in preparazione: il primo, prodotto da Paul Malvern, sarà un'affettuosa e colorita biografia del famoso attore "cow boy" Tom Mix; l'altro, ricavato da « Mau Mau » di Lloyd Shearer, narrerà la tragica avventura di un cacciatore nel Kenya, e verrà prodotto dalla società indipendente che lo stesso Wayne dirige insieme a Robert Fellows.

Ventidue film...

...del gruppo attualmente in programma, saranno realizzati dalla Warner Bros. in tre dimensioni, in seguito al successo di House of Wax (« La maschera di cera »): i film saranno naturalmente a colori (« Warner Color ») e stereofonici (« Warner Phonic »), e verranno proiettati su uno speciale schermo amplificato (« Warner Scope »). Sono già in cantiere, o in fase di avanzata preparazione, i seguenti: The Phantom Ape, ricavato dalla novella di Poe « The Murders in the Rue Morgue »;

O Star is Born (riedizione del film di Wellman: « E' nata una stella », di ambiente hollywoodiano), diretto da George Cukor, con Judy Garland; Dial « M » for Murder, riduzione della commedia di F. Knott, per la regia di Alfred Hitchcock, con Ray Milland; e infine due film tratti rispettivamente da soggetti di Steinbeck (East of Eden) e di Tennessee Williams (Mississippi Woman), quest'ultimo diretto da Elia Kazan: pare tuttavia che tale film, già iniziato in 3D, verrà invece condotto a termine in versione normale.

SPAGNA

Un gruppo di cortometraggi...

...realizzati in tre dimensioni, secondo i sistemi britannici della « Stereo Techniques », verranno riuniti in uno spettacolo unico, di produzione locale (la casa produttrice è la « A. E. Talaservitz Filmax »), che porterà il titolo Festival del 3D. Fra i vari soggetti prescelti non manca naturalmente quello di « ambiente taurino », con l'immane « corrida », le cui emozioni saranno sottolineate dal rilievo.

JUGOSLAVIA

La « Triglav Film »...

...ha già concluso con sette paesi diversi i contratti di vendita di un documentario a lungometraggio che verrà realizzato nella Zona « B » del Territorio Libero: il film sarà diretto dal regista svizzero Rigli.

ARGENTINA

« Il miglior regista del mondo »...

...dovrà dirigere il film La razón de mi vida, almeno secondo la volontà del Generale Perón, il quale ne ha demandato la scelta all'attrice Andrée Debar che impersonerà sullo schermo la figura di Eva Perón. Il film, che sarà a colori, verrà realizzato in Argentina da una troupe tecnica francese.

CECOSLOVACCHIA

Nel 50° anniversario...

...della nascita di Julius Fucik, il patriota cecoslovacco ucciso dai nazisti nel 1942, e divenuto eroe nazionale, è stato realizzato un documentario a lungometraggio che ne rievoca la vita e le opere: il film è stato diretto da Jiri Jahn.

UNGHERIA

Fra i film più recenti...

...della produzione ungherese, vi è anche un film comico, intitolato Prime rondini, la cui vicenda si svolge ai nostri giorni in una fabbrica di ceramiche. A tale film a soggetto è abbinato un documentario interpretato dal complesso Nazionale di Arte Popolare: Sposalizio ad Ecsr.

GERMANIA OCC.

« Endstation Freiheit »...

...è il titolo di un film di circa 600 metri, nel quale il regista Johannes Haussler narra le vicende di una famiglia che cerca di passare dalla zona orientale a quella occidentale della Germania. Il commento parlato è di Norbert May.

Il piccolo Edward Prior in una scena di The Beggar's Opera di P. Brook.



NUOVA SERIE

30 GIUGNO

1953

CINEMA

112

IL SETTIMO FESTIVAL DI LOCARNO

AL FESTIVAL di Locarno, si sa, i film giungono per strade differenti. Vi sono nazioni che intervengono in forma ufficiale, attraverso organismi come la nostra Unitalia, ve ne sono altri che intervengono per il tramite dei distributori svizzeri, organizzatori della manifestazione. Simili circostanze influiscono, come è comprensibile, sul tono del festival. In senso negativo (frequente inclusione di opere di modestissimo livello, in omaggio a presunti criteri spettacolari), ma pure in senso positivo. E' possibile, per esempio, che, grazie anche alla posizione politica della civilissima Svizzera, il festival locarnese goda di un privilegio negato negli anni scorsi ai Festival di Cannes e di Venezia: la presenza di film sovietici e delle altre nazioni dell'Europa orientale. Ed occorre subito dire che in tale presenza va ricercata, la migliore ragion d'essere, il significato del Festival di quest'anno.

Le maggiori nazioni dell'occidente hanno infatti figurato in maniera del tutto o quasi insoddisfacente. Della rappresentanza italiana il film più pregevole era *Febbre di vivere* di Claudio Gora, il quale ebbe tuttavia accoglienze negative da parte sia del pubblico sia della critica, mentre il suo minor consimile *Le infedeli* di Steno e Monicelli sollevò entusiasmi e ricevette il maggior riconoscimento, in sede di referendum finale, da parte dei critici svizzeri. Il resto della pattuglia italiana era di livello inferiore: dall'interessante ma fallito *La signora senza camelie*, attraverso le trionfanti *Canzoni di mezzo secolo* (!) e *Puccini*, fino all'immane *I sette dell'Orsa Maggiore*. Se da parte nostra una metà dei film presentati erano per lo meno dignitosi (e anche qualcosa di più), da parte francese si è inviato un gruppo tanto folto quanto insignificante. Non mi indugiero su *Son dernier Noel* di Jacques Daniel Norman, zuccherosa e patetica storia di un Natale festeggiato in anticipo da un intero quartiere, a beneficio di una bambina moritura, con commenti canori di Tino Rossi; e neppure su *Belle mentalité* di André Berthomieu, spicciativo ritratto farsesco di un campagnolo, "scarpe grosse e cervello fino", il quale si reca a fare il cameriere a Parigi, dove trova modo di risanare un "ménage" pericolante, di trovare dieci milioni abbandonati, di eliminare un lestofante e di prender moglie, il tutto avendo la mutria stolidità e i tic del pittore Jean Richard. E neppure spenderò troppe parole su *Le Père de mademoiselle*, diretto da Marcel L'Herbier (sic!), sulla base di una fortunata commediola "boulevardière" di Roger Ferdinand, da

lui riprodotta senza alcun volo, appoggiandosi alla evidente, ma un po' insistita, bravura caratterizzatrice di attori come André Luguet, Arletty, Denise Grey. Basti dire che la storiella riesuma la veneranda polemica a fior di pelle dei "pochadisti" parigini nei confronti degli esponenti della politica e della magistratura: tale polemica si innesta su un attacco, blandamente satirico, contro la mentalità fondamentalmente accomodante ed utilitaristica dei moralisti di provincia. Origini teatrali, ma un po' più illustri, ha anche *Carnaval* di Henri Verneuil, un film prodotto da Marcel Pagnol, che lo ha pure sceneggiato sulla misura di Fernandel. La fonte è *Dardamelle*, con cui

La miglior ragion d'essere del Festival di Locarno va ricercata nella presenza di film sovietici e di altre Nazioni dell'Europa Orientale, privilegio negato negli anni scorsi a Cannes e a Venezia

nel 1922-23 Emile Mazaud tentò di riprodurre gli schemi moliereschi della grande commedia di "cocuage", sulla linea, poniamo, di un *Georges Dandin*, trovando ospitalità niente meno che al "Vieux-Colombier" di Jacques Copeau. Se la commedia, pur interessante, rivelava troppo chiari i suoi limiti di "esercitazione" a la manière de..., il film, trasferito da Pagnol, manco a dirlo, nel solito clima di pettegola provincia e quindi caratterizzato da una comicità realistica e macchiettistica, anzi che ambiziosamente astratta, generalizzante, si riduce ad una farsa prolissa, grossolana e spesso e volentieri di pessimo gusto, che Fernandel interpreta secondo i suoi schemi più risaputi. Un film dignitosamente inutile è *Rayés des vivants* di Maurice Cloche, storia di un operaio, del suo scivolare nella delinquenza, delle sue prigioni, dei suoi primi vani tentativi di riabilitazione, del suo definitivo riscatto per mezzo di un'operazione al cervello, che lo rende una persona normale e gli apre un avvenire migliore ed onesto. Esso agita problemi vari, come quello dell'influenza dell'ambiente sulla formazione morale e sociale degli individui, o come l'altro dei fondamenti patologici della criminalità, o ancora come quello delle recuperabilità dei criminali. Tutto ciò

con buona volontà, onestà, intenzioni realistiche ed un diffuso grigiore. L'interpretazione di Daniel Yvernel è sincera e credibile. Abbastanza piacevole, prescindendo dalla sua presenza ad un Festival, è *Dortoir des grandes*, un "giallo rosa" di Henri Decoin, il quale, pur svolgendosi in un collegio femminile, non ha niente a che vedere con il consimile *Il serpente a sonagli* (1935) di Raffaello Matarazzo. Il commissario inquirente è Jean Marais, e la sua amabile strafottenza, a contatto con lo sciamone gaietto delle belle collegiali e con la scandalizzata direttrice (Denise Grey), non manca di tratti spiritosi, grazie soprattutto a un puntuale dialoghino del commediografo Jacques Natanson. Il meccanismo giallastro non è né più né meno ingegnoso di tanti altri, la presenza di Françoise Arnoul non è troppo avvertibile (ma per ragioni di altra indole il film è destinato, presumo, a non trovare grazia presso i nostri censori), le invenzioni più gradevoli sono sottolineate da una leggiadra musicchetta di Georges Van Parys. Così che, a conti fatti, il film migliore della rappresentanza francese è risultato forse *Alger-Le-Cap*, un lungo documentario di Serge De Poligny, girato durante un raid automobilistico attraverso l'Africa. La materia è ben nota, ma il Poligny ha saputo spesso scegliere aspetti meno divulgati di una realtà tanto spesso sfruttata e sopra tutto ha avuto il merito di non insistere mai nelle sue descrizioni, di cogliere di ogni cosa o fenomeno i tratti essenziali, con una giornalistica rapidità, valendosi di una bella fotografia di Roger Verdier e di Félix Forestier.

Assai poco significativa pure la rappresentanza della Germania occidentale, che constava, oltre che di documentari, tra cui notevole *Quick die Eichhorn*, sulla vita degli scoiattoli, di due film: *Postlagernd Turteltaube* (Fermo in posta « Tortorella ») di Gerhard T. Buchholz, film politico di intenzioni democratiche e antidittatoriali, che ambienta la propria complicata parabola in un paese immaginario, il quale si trova nella condizione della Germania d'oggi. Molte discussioni, nel film, una probabile buona fede, una singolare preoccupazione di non fare della politica troppo scoperta e diretta. Il che praticamente avviene, invece, e senza risultati apprezzabili. Migliore, nei suoi limiti, *Die Spur führt nach Berlin* (Le tracce conducono a Berlino) di Franz Cap, che è un semplice giallo, di tecnica piuttosto svelta ed americana. Esso racconta la caccia ad una banda di falsari nella Berlino d'oggi, nei cui esterni naturali il film è accortamente ambientato. Non mancano i luoghi comuni, fino all'inseguimento conclu-



Un'inquadratura di Carnaval, film d'origine teatrale, prodotto e sceneggiato da Marcel Pagnol sulla misura di Fernandel e diretto da Henri Verneuil. (A destra): Daniel Yvernel, sincero e credibile interprete di Rayés des vivants, film dignitosamente inutile, diretto dal regista Maurice Cloche.



(Sopra): Jean Marais fra le collegiali di Dor-toir des grandes di Henri Decoin. (Sotto): Una inquadratura di Alger-Le Cap di S. de Poligny.



sivo attraverso i corridoi del bunker e le macerie del Reichstag, con reminiscenze di infiniti film polizieschi e perfino di Orson Welles.

Al genere "giallo" appartiene pure l'unico film inglese presente a Locarno, *The Yellow Balloon* (Il pallone giallo) di J. Lee-Thompson, frutto di un mestiere attento e non dimentico di innumeri esempi del genere. Come già in *Hunted* (La colpa del marinaio, 1952) di Charles Crichton, si tratta di un ragazzino che fa coppia con un criminale. [Il film ricorda pure *The Window* (La finestra socchiusa, 1949), di Ted Tetzlaff, anche per via della rassomiglianza del piccolo sensibile protagonista, Andrew Ray, già interprete di *The Mudlark* (Un monello alla corte d'Inghilterra, 1951), di Jean Negulescu, con Bobby Driscoll]. Il caso è quello di un ragazzino che uccide senza volere un compagno di giochi e, terrorizzato, incontra un delinquente ricercato dalla polizia. Questi si rende amico al bambino, stabilisce un'alleanza con lui, cerca abilmente di sfruttarlo, valendosene anche come di uno strumento per un "colpo", infine tenta di ucciderlo quando lo ritiene divenuto pericoloso. Naturalmente, tutto finisce nel migliore dei modi, non senza una interminabile rincorsa per i sotterranei della metropolitana, ricalcata su ben noti modelli. A parte l'efficienza del raccontino, non manca qualche finezza nel disegno della psicologia infantile.

Assenti Svezia, Danimarca, Norvegia, ha figurato la Finlandia con un lungo, diligente documentario sulle Olimpiadi di Helsinki del 1952: *Citius-Altius-Fortius* di Hannu Leminen, il quale ha montato materiale ripreso da operatori di nove paesi, concedendo il massimo respiro all'atletica leggera e comprimendo notevolmente la relazione sugli altri sport. Il film ha puro valore di documento e non è certo paragonabile al suggestivo *Olympia* (1936-38) di Leni Riefenstahl. Assente il Giappone abbiamo trovato la Cina nazionalista, con un film prodotto con modestia di mezzi ad Hong-Kong e diretto da Chusheck Lane (inglese, si dice) con una tecnica ed un gusto occidentalizzanti, americanizzanti: *Lo spettacolo deve continuare*. Esso racconta le vicende di una "troupe" di giocolieri ed acrobati, la quale, caduta in difficoltà, viene

scritturata in un locale di tipo occidentale, la cui direzione la costringe a rinunciare alla propria fisionomia tradizionale e nazionale. Quando tuttavia viene avanzata la pretesa che la figlia del vecchio capo "troupe" si esibisca vestita di soli veli, egli si ribella e rompe il contratto. La situazione, complicata ulteriormente da una operazione costosa che la ragazza, incinta, deve subire, è risolta dal ritorno di un ex membro della compagnia, il quale era andato in cerca di fortuna ed è riuscito a far quattrini. Il film è privo di uno stile nazionale riconoscibile, sfrutta elementi patetici abbastanza ovvii (la relazione amorosa all'insaputa del padre della ragazza; la fanciullina costretta ad esibirsi anche indisposta e vittima di un infortunio mortale), mira ad una morale non meno ovvia, ma è recitato con dignità, offre qualche volenterosa apertura psicologica e si può vedere a scopi di documentazione.

A parte il già noto in Italia *Never Wave at a W.A.C.* (La divisa piace alle signore, 1953) di N. Z. McLeod, il gruppo americano constava di tre film, cui voglio aggiungere il disegno animato *Hoompa*, prodotto da quello Stephen Bosustow, che qualcuno considera oggi la maggior personalità statunitense in questo campo, cui egli si è accostato con criteri rinnovatori. Il filmetto che ho visto rivela una notevole finezza di disegno, un po' nel gusto di certi "cartoons" cecoslovacchi, ma purtroppo è debole nell'invenzione; la sarabanda di alcuni strumenti a fiato, "individualizzati", riesce insufficiente a reggere anche pochi minuti di proiezione. Ma veniamo ai lunghi metraggi. Non si può negare il divertimento offerto da *My Six Convicts* (I miei sei galeotti) di Hugo Fregonese, produttore Stanley Kramer. Più discutibile è il suo fondamento. Al fine di rinnovare il sempre vegeto e commerciale genere "carcerario" si è innestato su di esso quel filone psicanalitico, che nel dopoguerra ha preteso assai superficialmente di sminuzzare tale scienza al popolo. In questo film capita dunque che un medico psicanalista venga assegnato ad un penitenziario, con il compito di fare esperimenti, indagini, "tests" e via dicendo. In mezzo allo scetticismo generale e all'ostilità dei reclusi egli inizia, armato di incrollabile fede nella propria



(A sinistra): Tre piccoli interpreti di Postalafernd Turteltaube, di Gerardi T. Buchholz, un film politico di intenzioni democratiche e antidittatoriali. (A destra): Die Spur Führt nach Berlin, di Franz Cap, è un semplice giallo, di tecnica svelta, che racconta la caccia a una banda di falsari.

missione, il suo lavoro. Dopo molte delusioni, egli riesce a indurre sei galeotti a fargli da assistenti. Di essi, cinque gli si affezionano, al punto che gli salveranno la vita, quando il sesto, che è un criminale degenerato, tenterà la fuga facendosi scudo del dottore. Alla fine questi è trasferito e passa nostalgicamente le consegne al suo successore, cui i quattro forzati superstiti (uno ha lasciato la pelle nel salvare il medico) continueranno, dopo la prima insofferenza, a prestare la loro volenterosa collaborazione. Questa storia si segue con un certo diletto, perché è sceneggiata da Michael Blankfort con americana spregiudicatezza di risorse, in un impasto di drammatico e di umoresco, diretta con chiarezza e interpretata con molto sapore da Milard Mitchell, più che mai pittoresco, da Gilbert Roland, decisamente in auge, e da John Beal (il medico), il quale appartiene al numero degli attori che si sono maturati stagionandosi. Resta il fatto che quel che succede è alquanto improbabile, a dir poco: i trapassi psicologici dei forzati si svolgono con una disinvoltura che contrasta con il tono realistico che il film vorrebbe avere. Il gruppo dei cinque "fedeli" finisce col sembrare uscito da una sorta di romanzo picaresco di nuovo genere, in contrasto

con la serietà cui pretenderebbe il personaggio del dottore. Alcuni particolari sono decisamente risibili, come il ritorno in prigione di uno dei sei, il quale era stato dimesso e, incapace di inserirsi nella socialità, ha provato nostalgia per il psicanalista. Comunque, considerato come spettacolo, al di fuori d'ogni pretesa di documentazione sia sui penitenziari sia sul metodo psicanalitico, *My Six Convicts* non manca di numeri e di efficienza.

Evidenti ambizioni sono alla base pure di *The Glass Wall* (*La parete di vetro*) di Maxwell Shane [regista fattosi notare all'epoca di *City Across the River* (Malerba, 1949), un film sopravvalutato in Italia, ma interessante, sulla delinquenza minorile]. Esso, prendendo spunto, credo, da un fatto di cronaca, descrive le dieci ore d'odissea di un profugo europeo, vittima della guerra, il quale, all'arrivo a New York, si vede respinto dalle autorità d'immigrazione per difetto di documenti. Di fronte alla prospettiva dell'immediato rimpatrio il giovane fugge dalla nave, ferendosi nell'impresa, e si mette a percorrere, con la polizia alle calcagna, New York notturna, alla problematica ricerca di un clarinettista, cui egli aveva salvato la vita in Europa e che potrebbe ora testimoniare in suo favore



(Sotto, a sinistra): Il film cinese *Lo spettacolo* deve continuare è imperniato sulle tribolazioni di una "troupe" di giocolieri, interpretato con dignità, pur sfruttando elementi patetici abbastanza ovvii. (Sotto, a destra): Andrew Rey, il piccolo sensibile protagonista di *The Yellow Balloon*, un "giallo" inglese diretto da J. Lee-Thompson. (Sopra, a destra): Un'inquadratura del divertente *My Six Convicts*, diretto da Hugo Fregonese.



Gli sviluppi dell'odissea (incontro e alleanza con una disgraziata ragazza, costretta al furto dalla miseria; conflitto a cazzotti con un suo intraprendente corteggiatore) non sono né troppo originali né troppo credibili. Altrettanto si dica della fortuita scoperta di quello che sta succedendo da parte dell'amico clarinettista, il quale proprio quella sera ha trovato un lavoro ed è quindi, in un primo tempo, nell'impossibilità di correre alla ricerca dell'amico. Ma il mestiere che sorregge il racconto è assai scaltro e la descrizione di New York, prima nella notte abbagliante di insegne luminose, poi nell'alba livida, ha un piglio autentico, grazie al realismo disadorno di una fotografia terrosa, che riesce ad imbruttire perfino due belle creature come Vittorio Gassmann e Gloria Grahame. Un senso di effettiva angoscia si sprigiona dalla progressione narrativa, grazie anche alla semplicità con cui Gassmann interpreta la prima vera parte che gli sia mai stata affidata sullo schermo. L'andamento del racconto lascia sperare in un'impostazione coerentemente amara e polemica. Viceversa, alla fine tutto rientra nei binari del conformismo. Il protagonista si trascina all'alba fino al palazzo dell'O.N.U. per chiedere giustizia (il gran palazzo dalle pareti di vetro, dall'evidente valore simbolico: la terra promessa visibile, a portata di mano, eppure resa lontana da una barriera imposta dalle leggi). In una specie di delirio, tiene una concezione ai seggi deserti sulle sacrosante aspirazioni dell'individuo ad una verace democrazia, dove gli uomini siano liberi di stabilirsi dove meglio credono, poi sta per gettarsi nel vuoto dall'alto della terrazza, quando l'intervento dell'amico lo induce a trattenersi e ad attendere il giusto verdetto di ammissione che ormai non gli verrà negato. A parte il carattere accomodante del finale, che stride col tono doloroso e polemico, pur nel suo obiettivismo realistico, dell'inizio (e come si spiega il fatto che, nel riassunto del soggetto distribuito ai giornalisti, il protagonista figurava suicida; esistono forse due finali del film, a somiglianza di quanto si è verificato per *Quattordicesima ora?*), a parte ciò, le incongruenze abbondano. La

più vistosa danneggia appunto la conclusione: non si capisce infatti perché la polizia, invece di spaventare l'inseguito e di indurlo a pensare al suicidio, non mandi subito avanti i suoi amici in grado di tranquillizzarlo. O meglio, lo si capisce benissimo: se così non avvenisse, l'"emozionante" rincorsa in un ambiente tanto inedito non potrebbe più aver luogo. Bisogna concludere che, a dispetto d'ogni generosa intenzione di partenza, *The Glass Wall* è solo un discreto film di "inseguimento". Comunque, nella votazione tenuta da un gruppo di giornalisti di varie nazioni, esso ha riportato la palma di film "più umano", una dizione estremamente equivoca, che è stata escogitata insieme con quella di film "più ottimistico" (per fortuna il referendum su quest'ultimo punto è stato disertato).

Il "pezzo" più insolito della rappresentanza statunitense era il *Julius Caesar* di David Bradley, un film sperimentale, girato a 16 mm. nel 1950 da una "équipe" quasi completamente composta da studenti della Northwestern University di Chicago, con mezzi assai ridotti (meno di 15.000 dollari) e conseguente messa in uso di accorgimenti per ridurre l'impiego di masse, per utilizzare edifici moderni in funzione di scenografie e via dicendo. Il film ha fruttato al Bradley, il quale lo ha pure prodotto, mentre per la distribuzione si è affidato ad un uomo intelligente, aggiornato e di vedute larghe come Thomas Brandon, una scrittura da parte della Metro Goldwyn Mayer (per conto di essa egli ha già girato un film, che pare abbia subito una vicenda analoga a quella di *The Red Badge of Courage* [*La prova del fuoco*, 1951], di John Huston, e risenta degli stessi ritardatari gusti "avanguardistici" riscontrabili nel *Julius Caesar*) e a Charlton Heston, interprete della parte di Marco Antonio, una scrittura da parte della Paramount (lo si ricorderà in *The Greatest Show on Earth* [*Il più grande spettacolo del mondo*, 1952], di Cecil B. De Mille, nella parte del direttore del Circo). Ora, l'interpretazione di Heston, aiutato anche da un evidente prestigio fisico (che il regista ha abbondantemente sotto-



Vittorio Gassmann in *The Glass Wall* di Maxwell Shane, film sorretto da uno scaltro mestiere.

lineato: in tutte le prime scene, con la scusa che all'inizio Antonio si dispone a prender parte ad una corsa, il personaggio è presentato in *slip*), risulta l'unico elemento realmente maturo del film. Gli altri interpreti, Bradley compreso che è Bruto, mentre Harold Tasker è Cesare, Grosvenor Glenn è Cassio, William Russell è Casca, appaiono nulla più che volenterosi dilettanti. E tutto il film, il quale, nella carriera del Bradley, consegue ad alcuni medii metraggi, tra cui un *Macbeth* di quaranta minuti, può essere considerato l'ambizioso frutto di una buona volontà, non sprovvista di talento, ma irreparabilmente inficiata dal dilettantismo. Il demone del "cinema cinematografico" domina evidentemente il regista (interessante a questo proposito sarà un confronto con l'analogo film di Man-

(A sinistra): Un'inquadratura del *Julius Caesar* di David Bradley, che è stato il "pezzo" più insolito della rappresentanza statunitense, per il suo carattere sperimentale, il cui valore intrinseco è però piuttosto ibrido e discutibile. (A destra): Una scena dell'inutile e goffo film ungherese Erkel.



kievicz, realizzò, pare, partendo da presupposti antipodici, attento compulsatore, si direbbe, di Jean Cocteau e, perché no, di Orson Welles. Al gusto del Cocteau di *Le sang d'un poète* (1930) si possono riferire certe simbolistiche rimasticature di una avanguardia scontatissima: vedi, nella visualizzazione del sogno di Calpurnia, il busto di Cesare che — presagio funesto — cola sangue su un selciato fradicio di pioggia. La tragedia è stata affrontata con un basilare rispetto, anche se essa appare notevolmente decurtata (ma non senza avvedutezza): e tuttavia lo spirito che ha presieduto alla realizzazione non è per nulla in linea con i tempi e con le recenti esperienze in questo campo. L'inesperienza e la pochezza dei mezzi hanno fatto il resto: il comparsame, su cui gravava un più duro compito, a causa della esiguità del suo organico, si muove e si esprime con lo stesso garbo e credibilità dei coristi d'opera. Il tentativo di suggerire i vari ambienti con una rapidità di scorci allusivi si può dire riuscito solo assai sporadicamente: oggi è più facile accettare una rigida applicazione della convenzione scenica elisabettiana, a teatro e magari anche al cinema, che non un tentativo del genere, inevitabilmente ibrido. Il film è recentemente uscì-



Un momento della festa nuziale nella campagna magiara descritta nel cortometraggio a colori *Ecseri Calzodolmas* che sfrutta accortamente e con genuinità danze e canti del folklore magiario.



Una bella inquadratura del documentario russo *Tra i ghiacci dell'Oceano* di Aleksandr Sguridi.

to negli Stati Uniti in visione normale e ha suscitato interesse e una fioritura di commenti, spesso spropositati. La sua presenza è stata motivo d'onore per gli organizzatori locarnesi, che ci hanno offerto un'opera difficilmente visibile in sede normale; sul suo valore intrinseco, specie su piano assoluto, ribadisco le più ampie riserve.

Delle tre rappresentanze dell'Europa orientale, la meno rilevante è stata quella ungherese. *Erkel* di Márton Keleti è una biografia di un musicista nazionale dell'800, Ferenc Erkel, il quale attinse ispirazione a temi popolari, in funzione anche patriottica e libertaria. Il film è di una goffaggine e povertà di fantasia irreparabili, e non ci risparmia la pedissequa riproduzione di lunghissimi brani d'opera. Di tutt'altro livello un cortometraggio a colori di László Kalmár, *Ecseri Calzodolmas* (*Le nozze di Ecser*), il quale con estrema freschezza e genuinità descrive una festa nuziale nella campagna magiara. Danze e canti folkloristici vengono evocati con suggestività, grazie alla partecipazione del Complesso Po-

polare di Stato e del coreografo Miklós Rábai. L'impiego degli squillanti costumi, l'armonia delle composizioni figurative accrescono il fascino del filmetto, che sfrutta accortamente una tradizione sempre viva.

Pure con un documentario a colori (di notevole ampiezza) ha esordito l'Unione Sovietica: si tratta di *Woedah Okeana* (*Tra i ghiacci dell'oceano*) di Aleksandr Sguridi, uno specialista nell'osservazione della vita degli animali in libertà, autore tra l'altro del meritatamente celebre *V Peskach Szredney Asiji* (*Nelle sabbie dell'Asia centrale*, presentato a Venezia nel 1946). Pur non raggiungendo l'omogeneità e il clima lirico del precedente, questo film è un ottimo esempio dello stile chiaro ed essenziale e della illuminata pazienza dei documentari-

sti sovietici. Venuto a mancare l'annuncio di *Sadko* di A. L. Ptusko, per ragioni (non politiche!) di forza maggiore, l'interesse della partecipazione sovietica si è accentrato su *Kompositor Glinka* (*Il compositore Glinka*) di Grigori Aleksandrov. Su *Glinka* avevamo già veduto un film sovietico nel 1947 a Venezia, diretto da Leo Arnstam, una mediocre collana di luoghi comuni. Ora i sovietici sono ritornati sull'argomento con altre ambizioni: un argomento che sembra loro caro, in quanto l'attività del musicista testimonia di una viva aderenza allo spirito popolare, cui egli ha chiesto a prestito una fervida tematica, che ha poi restituita al popolo riccamente rielaborata. Lo stesso tema dell'ungherese *Erkel*, pres'a poco, anche per i riferimenti allo spi-

Kompositor Glinka di Grigori Aleksandrov, film nel quale un certo elemento oleografico appare riscattato da una dignità e da un gusto quasi sempre vigili e da tratti di lirica ispirazione.



rito di libertà in pieno regime zarista che la musica di Glinka viene a simboleggiare. Ma il tono è altrimenti sostenuto. Si avverte spesso la mano di un regista esperto e vivace come Aleksandrov, limitato da un sostanziale eclettismo, ma piuttosto idoneo ad esprimere certi moti ed apparenze della natura popolare. I passaggi descrittivi del film, quelli in cui si dimostra come il compositore si sia avvicinato al suo popolo per interpretarne il canto e, con esso, la coscienza e l'animo, sono i più sinceri ed ispirati: vedi la scena iniziale dell'inondazione a Pietroburgo sottolineata dal grave canto dei popolani in lotta contro la furia delle acque e tenuta su mirabili tonalità brune di colorazione, che danno alle immagini un sapore di "quadri dell'epoca"; vedi la scena del trasporto della chiesa in campagna; vedi sopra tutto la splendida scena del mercato ucraino, festosa di colori e di movimenti e risolta per mezzo di un lungo animatissimo carrello, che ci rimanda, in tutt'altra chiave, a quello che apre *Veselye Rjebjata* (Ragazzi allegri o Tutto il mondo ride, 1934) dello stesso Aleksandrov. Qui il senso dell'intima partecipazione dell'artista alla vita del suo popolo e, insieme, il debito ch'egli ha verso di esso risultano con la massima evidenza. E non mancano, sempre in tale direzione, i particolari psicologici significanti, come l'acqua da bere che Glinka attinge al secchio di una contadina, al proprio ritorno dall'Italia, mentre riscopre la propria terra, col suo verde e le sue acque generose. Questa ricchezza di motivi autentici non impedisce che, nel suo disegno generale, *Kompositor Glinka* sia un film oleografico, il quale rispetta schemi immutabili propri del "genere", sovrapponendo ad essi, qua e là, lo schematicismo d'indole politica caro ai sovietici (la figura dello zar scade, a tratti, nel pupazzesco). Ma l'oleografia appare riscattata da una dignità e da un gusto quasi assidui, oltre che dai tratti sporadici di lirica ispirazione. E il film va quindi additato ad esempio ai nostri vari Carmine Gallone. Un raffronto con *Puccini*, a Locarno, sarà stato istrutti-

vo. Il colore di *Kompositor Glinka* denuncia, ogni tanto, degli scadimenti, delle perdite di "quota", non so se imputabili alla copia presentata. Ma appare, nel suo complesso, di alta classe, impiegato da un operatore come Tissé con piena consapevolezza pittorica. A parte i passi già citati, la scena al caffè Quadri di Venezia, con il particolare della maschera, appare studiata sulle composizioni di Pietro Longhi, mentre suggestione di stampa hanno certe vedute lagunari e di piazza San Marco (anche se in una tra esse la basilica viene bizzarramente spostata sul lato della piazza fronteggiante la laguna...). S'intende che anche nelle scene italiane non manca il "cliché" (particolarmente brutta mi dicono fosse, per esempio, la parte riguardante un amore di Glinka, espunto dalla copia presentata a Locarno), ma il sussidio dell'intelligenza non viene quasi mai meno al racconto (da segnalare, per esempio, la polemica, ironica e certo discutibile presentazione di Liszt), il quale raggiunge con chiarezza nel finale lo scopo che si era proposto, di far constatare a Glinka come il suo dono sia stato spontaneamente raccolto dal popolo. *Kompositor Glinka* ha raccolto ampio favore tra la critica presente a Locarno. Nel referendum internazionale per il film "più artistico" esso ha conseguito il maggior numero di voti, a pari merito con *Julius Caesar*; il quale ultimo ha ricevuto pure una segnalazione nel ricordato referendum dei critici svizzeri.

Questi ultimi hanno citato al merito ancora, oltre ad alcuni realizzatori elvetici, in occasione della retrospettiva dedicata alla cinematografia di tale paese, ed oltre alle opere già menzionate, il corto metraggio cecoslovacco di Jiri Trnka, appartenente alla nuova serie *Miti della vecchia Boemia*, il quale è stato presentato insieme con un filmetto nel gusto di *Spalicek* (1948), *Pellegrinaggio*. La nuova serie di Trnka è tale da attrarre tutta la nostra attenzione. Alla vivacità consueta dell'ispirazione, alla sbalorditiva e ancor più perfetta padronanza della tecnica, essa aggiunge una diversità

di impegno: dal folklore nazionale, dalla favolistica internazionale Trnka passa al patrimonio storico-legendario boemo, assumendo un più risentito tono di canzone di gesta e trasferendo un'epica familiare nel suo linguaggio consueto, che si fa tuttavia, qua e là, più ardito, conferendo una cadenza più solenne ad immagini ed avvenimenti osservati con occhio limpidamente fiabesco. Dalla Cecoslovacchia è giunto pure quello che io considero il film più importante della rassegna locarnese: *Cisaruv Pekar* (Il fornaio dell'imperatore) di Martin Fric. Anche qui siamo sul piano storico-legendario, ma la vicenda si ammantava di un esuberante colorito farsesco, chiaramente venato di note polemiche in senso politico-sociale. Al centro del racconto è la figura dell'imperatore Rodolfo II di Boemia, sovrano che viene dipinto come una sorta di Enrico VIII, grassamente edonistico, ma di umore privatamente meno macabro. Collezionista al limite tra il culto dell'arte e quello della pornografia, affamatore del popolo, egli aspira al possesso del Golem, il famoso e fortissimo gigante d'argilla, costruito da un rabbino, il quale poteva essere strumento di bene come di male, a seconda delle intenzioni di chi muoveva la sua passività. Scovato, il Golem, in assenza dell'imperatore, rischia di divenire lo strumento dell'oppressione e degli egoismi privati dei cortigiani, ma un fornaio, già prigioniero nelle segrete del palazzo imperiale ed evaso, viene scambiato, grazie alla sua straordinaria rassomiglianza, per il sovrano, ed al suo posto riesce a governare per alcuni giorni, piegando tra l'altro il Golem alla propria volontà e ponendo le sue forze al servizio del popolo sfruttato e sofferente. La parabola è decisa e talvolta un po' greve (il Golem viene assunto addirittura a simbolo dell'energia atomica), ma il racconto può essere goduto anche al di fuori delle sue chiavi più direttamente allusive e trabocca di felicità inventiva, di schiumoso spirito popolare, sorvegliato da una sensibilità raffinata. Ad una cura compositiva e coloristica attentissima fa ri-

Un'inquadratura di uno degli episodi della nuova serie di film di marionette di Trnka *Miti della vecchia Boemia* (del quale s'era già parlato col titolo *Vecchie leggende Ceche*) che alla vivacità dell'ispirazione e alla sbalorditiva padronanza tecnica, aggiunge un nuovo, diverso e più ampio impegno.



scontro un gusto beffardo della trovata e della battuta, che si indovina frizzante anche al di là della barriera linguistica. Viene a mente, che so, *La Kermesse héroïque* (*La Kermesse eroica*, 1935) di Jacques Feyder, che l'autore deve aver tenuto presente sotto ogni punto di vista. In *Cisaruv Pekar* vi è una densa alacrità di "gags", un rigoglio vitale, che attesta la coerenza della fantasia con una tradizione nazionale. La comicità è talvolta di grana un po' grossa, ma sempre autentica, ed anche le reminiscenze appaiono assorbite con accorto mimetismo. (Alludo per esempio alla scena dello specchio, quando il vecchio imperatore, nella sua dabbenaggine, spera di essere stato ringiovanito dall'elisir — egli ha uno stolido culto della magia nelle sue varie forme — e si guarda nello specchio rotto, oltre il quale vi è il fornaio, suo sosia, ma notevolmente più giovane. Onde il sovrano crede di essere effettivamente ringiovanito e il fornaio asseconda l'illusione con la sincronia dei movimenti. Trovata e particolari sono tolti di peso da *Sept ans de malheur* (*Sette anni di guai*, 1923) di Max Linder, eppure la citazione non risulta arbitraria). Con questo film (interpretato, nella doppia parte, da Jan Werich — il celebre fondatore del "Teatro libero" e scenarista, con Jiri Brdecka, di *Cisaruv Pekar* — il quale, se pecca per istrionismo alla Heinrich George o alla Emil Jannings, che ricorda anche nella figura pletorica, è tuttavia un protagonista di pittoresca comunicativa) Martin Fric conferma le sue robuste doti di eclettico narratore. Altra volta incline all'epica o al realismo o all'umor sottile, qui egli si è abbandonato al gusto della comicità più larga, indulgendo perfino a qualche "exploit" canoro, che, se può indurre a riserve, finisce però per rientrare nel carattere popolare dell'intera narrazione.

I solerti organizzatori locarnesi, preoccupandosi giustamente di assicurare un carattere culturale alla loro manifestazione, hanno inserito in essa mostre personali e retro-



Il film cecoslovacco *Cisaruv Pekar* di Martin Fric è stato il più importante della rassegna locarnese: imperniato su una vicenda storico-legendaria, ravvivata da un esuberante colorito farsesco, il film è anche chiaramente venato di note polemiche in senso politico-sociale.

spettive. Ricordo anzi tutto la commemorazione di Vsevolod I. Pudovkin, avvenuta, oltre che con *Potomok Gengis-Khana* (*Tempeste sull'Asia o L'eredità di Gengis-Khan*, 1928), un capolavoro che ha riconfermato le sue altissime virtù, con due bobine del recentissimo *Il ritorno di Vassili Bortnikov* (1953), un film a colori, basato sul romanzo *La messe* di Galina Nicolaeva. La limitatezza dei brani presentati, la preponderanza del dialogo non tradotto non consentono di arrischiare giudizi sull'opera, che si apre col ritorno a casa di un reduce dato disperso, il quale scopre che la moglie è passata ad altre nozze. Nel quadro della rassegna del film comico muto, organizzata dalla Cineteca Italiana col sussidio di altre cineteche, hanno assunto rilievo, accanto ad opere ed operette largamente note, alcuni brevi primitivi italiani e francesi, nonché *Sunnyside* (*Idillio ai campi*, 1919), per la prima volta presentato, in una copia proveniente dalla cineteca jugoslava, dopo che a lungo era circolata, sotto tale titolo, una comica "di serie". Visione di evidente interesse, anche se *Sunnyside*, pur nella sua prodigiosa fre-

schezza di motivi [si veda il sogno con la danza agreste, che ricorda quello del coetaneo *The Kid* (*Il monello*)] e di "gags", non va evidentemente annoverato tra le cose maggiori di Chaplin. Noto pure la retrospettiva del cinema svizzero, la quale, accanto ad alcuni documentari, comprendeva: *La vocation d'André Caryl* di Jean Choux (1922), un film delle ingenue pretese "sociali", nel senso dell'avvicinamento tra le classi, recitato molto convenzionalmente eccetto che dal delizioso Michel Simon, in una buffa parte di impacciato istitutore; *Die Missbrauchten Liebesbriefe* (*Lettere d'amore smarrite*, 1941) di Leopold Lindtberg, una vecchia, sopravvalutata "sorpresa" veneziana, che mi è parsa, rispetto ad allora, alquanto stinta nella sua ottocentesca piacevolezza, e *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo e Giulietta al villaggio*, 1941) di Hans Trommer, basato, come il precedente, su un racconto di Gottfried Keller e narrante, con una lenta, assorta, un po' prolissa, ma delicata, malinconia di immagini un tragico amore tra due giovani, esponenti di famiglie nemiche, sullo sfondo della verde campagna elvetica, ricca di pigre acque scorrenti. Le manifestazioni speciali hanno compreso ancora una folta rassegna del film turistico, con opere talvolta pregevoli di quattordici nazioni.

Nel corso del Festival locarnese, contraddistinto dalla consueta, serena, ospitale atmosfera, ha avuto luogo l'attribuzione del Silver Laurel 1953 per il film di lingua italiana. Erano in lizza *Altri tempi*, *Processo alla città* ed *Europa '51*, ed è stato prescelto, per la gara finale, avente come posta il Golden Laurel, il terzo. Da chi? Non è dato sapere con precisione né chi abbia fissato la terna, né chi, nell'ambito della terna, abbia ulteriormente scelto. È stato genericamente annunciato che la decisione era dovuta ad una giuria di critici italiani. Quali, se è lecito? Le voci correnti parlavano di sessanta persone interpellate. Sarebbe lecito domandare agli organizzatori del premio Selznick con quale criterio si è svolto tale referendum? Non è una curiosità malsana, credano pure. Si domanda così tanto per sapere, visto che ogni quindici giorni siamo chiamati ad occuparci di quel che succede nel cinema.

GIULIO CESARE CASTELLO



Romeo und Julia auf dem Dorfe di Hans Trommer, moderna versione svizzera di un tragico amore tra giovani appartenenti a famiglie nemiche narrata con delicata malinconia d'immagini.

ALT DAVANTI ALLE BARRICATE

Will Raymond, uno studioso americano di cinema, ha pubblicato nel 1950 una analisi su alcuni aspetti dei film di John Huston che riteniamo opportuno far conoscere ai nostri lettori sia per l'interesse dell'articolo in se stesso, sia perché in base ai risultati dei successivi quattro film di Huston le conclusioni dello studio del Raymond restano tuttora valide: infatti né in *Giungla d'asfalto* («*The Asphalt Jungle*», 1950), né in *La prova del fuoco* («*The Red Badge of Courage*», 1951), né in *La Regina d'Africa* («*The African Queen*», 1952), né in *Moulin Rouge* (1953) — che ancora non è apparso in Italia — Huston è riuscito a varcare le barricate. (N.d.R.).

IL GRADO di abilità tecnica dimostrato nei film di John Huston è in proporzione inversa alla distanza fra i soggetti ed il problema politico centrale del nostro tempo; vale a dire, quando Huston tratta temi relativamente innocui, come il perseguimento da parte dell'uomo dell'*ignis fatuum* del guadagno materiale, il modo con cui supera le limitazioni del film è sofisticato; quando tratta di fascismo e della repressione dei diritti democratici, si avvicina al mediocre.

E' generalmente ammesso che *L'isola di corallo* (*Key Largo*, 1948) e *Stanotte sorgerà il sole* (*We Were Strangers* 1949) siano inferiori a *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1947) e *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941), ma quasi sempre questa inferiorità viene discussa sulle basi del valore del soggetto, della verosimiglianza storica e della profondità della caratterizzazione. Ognuna di queste cose può rappresentare un criterio valido per giudicare un romanzo, una commedia o un film, ma prese singolarmente o collettivamente, sono criteri insufficienti per un giudizio riguardante un film in particolare. Si deve giudicare il successo di un

autore di film anche in base al suo controllo dei mezzi cinematografici.

La discussione che segue non pretende di essere esauriente, ma gli esempi scelti possono essere considerati tipici.

Nel fotografare Sidney Greenstreet, lasciando da parte l'abbigliamento e la mimica, è possibile fare di lui un rotondo pagliaccio, un dignitoso uomo di stato o un banchiere, oppure un uomo ordinario di statura media e di circonferenza più che media. Nel ruolo di Gutman, in *Il mistero del falco*, è un pericoloso criminale dai gusti di epicureo. Ripreso dal basso, mentre sta seduto in una grande poltrona o si appoggia al caminetto, quando tratta con Sam Spade, il suo torso riempie quasi lo schermo con la forma di un prominente triangolo isoscele, la cui base è rappresentata dalla cintura e il vertice dalla testa. Non è rotondo, anzi non è nemmeno grasso (gli uomini grassi sono buffi); è enorme, enormemente sinistro e pericoloso. La massiccia catena che gli attraversa il ventre, il sigaro, il bicchiere di whisky, le dita cariche di anelli, tutto ciò bene in vista, sono sottolineati in modo da apparire attributi del personaggio. Non si ride di questa montagna di carne; la si aborre. E' questo un impiego elementare della ripresa dal basso, usata con un tale buon gusto da essere un segno di genialità.

In *L'isola di corallo* Bass, un altro "pericoloso criminale", è ripreso similmente dal basso mentre, seduto, ride scioccamente della notizia di un galeotto il quale ha vinto una penna stilografica "che durerà tutta la vita". La testa di Bass appare al di sopra di un rettangolo di giornale che l'uomo tiene spiegato davanti. L'inquadratura è interessante ma inutile, perché non aggiunge nulla al personaggio di Bass. Una ripresa dal basso di qualsiasi oggetto, in qualsiasi intreccio, non evoca necessariamente la paura, la ripugnanza o qualsiasi altra emozione.

Molto più significativa è la scelta di certe angolazioni della macchina da presa in *Il tesoro della Sierra Madre*. Per far risaltare il contrasto fra Howard, e Dobbs e Curtin, il vecchio è mostrato dal basso mentre si arrampica quasi di corsa su per un'erta fatta apparire quasi verticale; poi vediamo una ripresa dall'alto, sui due uomini più giovani che stanno sdraiati a terra, stanchi morti. Di nuovo, alla fine della sequenza della scoperta dell'oro, mentre Howard indica con il braccio levato e dice: «Lassù... è lassù», la macchina da presa effettua una panoramica verso la vetta della Sierra Madre, dicendoci subito che l'oro è ancora molto lontano, e dandoci il romantico senso di evasione che si associa spesso alle alte cime. A questo proposito, aprite qualsiasi volume di fiabe e osservate da quale angolo vedete i castelli. O guardate un manifesto turistico che vi mostri un torrione della regione del Reno inerpicato sulle rupi.

In altre sequenze del *Tesoro della Sierra Madre*, le particolari angolazioni della "camera" aiutano il pubblico a identificarsi con un uomo in pericolo. Per esempio, dopo aver deciso di ammazzare Cody, l'intruso, i tre soci si arrampicano armati di fucili su per il sentiero verso Cody e direttamente di faccia al pubblico. E anche nella sequenza dello sprofondamento della caverna, la macchina da presa (spettatore) è nell'ingresso della caverna e spia attraverso polvere e macerie, mentre Curtin è in piedi, con la schiena voltata verso di noi, e sta decidendo se deve dissepelirci o lasciarci sepolti.

Quale possibilità avrebbe Tim Holt di suscitare una sensazione egualmente profonda in un pubblico che gli stesse di fronte nella limpida luce del giorno? Questo è senza dubbio un uso efficace del punto di vista soggettivo.

In situazioni equivalenti di *L'isola di corallo*, nella sequenza della sfida, per esempio, nella quale McCloud rifiuta di battersi con Rocco a pistolettate, non c'è un simile geniale impiego dell'angolazione della "ca-

(A sinistra): Humphrey Bogart con il conteso falco nel film *Il mistero del falco*. (A destra): Un'inquadratura delle sequenze della sommossa in *Stanotte sorgerà il sole*, riprese a stile "cinegiornale".



mera" e quindi scarsa è l'identificazione di essa con lo spettatore. Nel finale a bordo del battello, quando il Maggiore, con una mano sola, abbatte tutta la banda di Rocco, l'azione è fatta con cura e riesce a creare una certa ansia; ma quando passiamo dal viso di McCloud, incorniciato dalla botola aperta, e vediamo Rocco curvo in agguato, come attraverso gli occhi di McCloud, non proviamo molta emozione né per Rocco né per il Maggiore. Il pubblico è soltanto impaziente che la faccenda venga conclusa con rapidità perché Bogie possa ritornare in fretta da Lauren Bacall.

In *Il mistero del falco*, vediamo una ben congegnata serie di riprese in primo piano: una etichetta di Hong-Kong nell'interno di un cappello da uomo, uno scontrino di bagaglio che viene messo in una busta, un frammento di foglietto da taccuino che brucia in un posacenere. Ognuna di queste immagini anticipa l'azione del soggetto e concentra la nostra attenzione sulle particolarità del carattere di Sam Spade.

In *Stanotte sorgerà il sole* vediamo alcuni primi piani della mappa di un cimitero, dopo che noi già conosciamo i rapporti geografici fra la casa di China e il cimitero stesso. Vediamo anche un primo piano decorativo del viso di Jennifer Jones incorniciato d'ombra: confrontate con l'inquadratura di Gold Hat ("Cappello d'Oro" nell'edizione italiana) nel *Tesoro della Sierra Madre* nella quale si vede la sua faccia nel rombo delle pesanti sbarre di legno della prigione. Parte della forza con cui quest'ultima immagine colpisce lo spettatore è dovuta al rapido movimento in avanti della macchina da presa, che passa da un campo medio che riprende un gruppo di contadini e Gold Hat e tutta la porta della prigione, fino al primo piano finale della odiosa faccia che digrigna i denti e sputa direttamente contro la "camera". Ma in un buon film, l'autore controlla i mezzi plastici non soltanto in se stessi, bensì anche nei loro reciproci rapporti. In *Il tesoro della Sierra Madre* Huston lo ha fatto, in *Stanotte sorgerà il sole* no.

Troviamo un impiego fortemente evocativo del primo piano, nella sequenza dell'apertura del pacco in *Il mistero del falco*. Non vediamo altro che tre paia di mani tutte avidi e impazienti, che tolgono i giornali entro cui è avvolto il falco. Il falco viene visto dapprima con il dorso rivolto alla macchina da presa. Ecco dunque il bottino per ottenere il quale tutti i personaggi del film hanno rischiato la vita (e due almeno l'hanno già perduta); gli spettatori adesso vedono il favoloso Falco per la prima volta, e attraverso i cinici occhi di Sam Spade. Come Gutman incomincia a tagliuzzare ed a raschiare con il temperino la statuetta cava, bramosia e delusione sono letteralmente gettate in viso allo spettatore. Non c'è nessuna sequenza similmente trascinante in *L'isola di corallo* e nemmeno in *Stanotte sorgerà il sole* benché in ambedue questi film l'intento di Huston sia di far oscillare il male davanti ai nostri occhi perché possiamo esaminarlo.

L'impiego più eccellente del campo lungo da parte di Huston in *Stanotte sorgerà il sole* è nella ripresa a tipo "cinogiornale" della sommossa nelle vie e in quella del vecchio senatore che scende la grande scalinata della veranda di marmo. Esse sono efficacissime nel creare il particolare genere



(Sopra): Gli avventurieri — con Dobbs (Humphrey Bogart) al centro — de *Il tesoro della Sierra Madre*. (Sotto): Garfield e la Jones in *Stanotte sorgerà il sole* personaggi scarsamente giustificati.

di realtà propria dei giornali d'attualità e dei documentari, ma stonano in un film che non è documentaristico né per lo stile né per gli intenti.

A causa dell'invariabilità delle dimensioni dello schermo, la "camera" può fissare l'attenzione dello spettatore su qualsiasi particolare che voglia mettere in risalto, può creare ansia facendo rimanere il fulcro dell'interesse fuori della cornice o può creare effetti di sorpresa facendo sì che oggetti fuori della cornice si trasferiscano improvvisamente nel campo visivo dello spettatore. Si possono inoltre creare impressioni soggettive di spazio. Nel *Tesoro della Sierra Madre*, per esempio, c'è un primo piano

di Dobbs e Curtin che giacciono esausti e immobili davanti a un piccolo fuoco: improvvisamente la macchina da presa si sposta all'indietro e mostra Howard nell'atto di divorare con gusto un piatto di fagioli. Non abbiamo bisogno di aspettare che Howard tiri fuori la sua armonica per notare la comicità del contrasto, comicità che deriva dalla sorpresa, resa a sua volta possibile dalle dimensioni costanti dello schermo.

In un'altra scena, mentre i tre soci riposano tranquilli accanto al fuoco da campo, un enorme *machete* appare improvviso allo sguardo, fra il pubblico e i tre uomini dello schermo. Per un lungo istante gli spettatori vedono il sinistro oggetto, mentre gli attori sono inconsapevoli della presenza di esso.



Un impiego delle dimensioni costanti dello schermo si nota nella "panoramica della solitudine" alla fine della sequenza della gila. Dobbs si allontana dai soci, e la "camera" si allontana con lui; egli siede su una roccia e lascia errare lo sguardo su di un paesaggio che esprime la quintessenza del deserto e della solitudine: vedere e comprendere il significato di questa sequenza significa convincersi per sempre della umiliazione di Dobbs, della sua mania di persecuzione e del suo completo isolamento affettivo. Non ho mai visto una rappresentazione cinematografica della paranoia che mi abbia colpito con maggior forza ed abilità.

Una simile situazione ha luogo in *L'isola di corallo* ed è espressa con analoghi mezzi: la "panoramica della solitudine" che inizia con il personaggio ripreso su uno sfondo di persone ed oggetti, e termina con il personaggio isolato su di uno sfondo relativamente privo di punti di orientamento. Mi riferisco alla umiliazione finale ed alla disillusione della alcoolizzata, quando Rocco manca alla sua promessa di offrirle da bere se ella canterà per lui. Nella forma e nel contenuto queste due sequenze sono analoghe, ed entrambe rappresentano una ingegnosa non superata da altri recenti film che trattano di processi psichici [come *La fossa dei serpenti* (*The Snake Pit*, 1948 o *The Quiet One*, 1949)]. Tuttavia, in confronto alla paranoia di Dobbs, la dipsomania di Gaye è inferiore, sotto questo punto di vista.

La dimensione costante dello schermo rende possibile una impressione soggettiva dello spazio, o piuttosto di "assenza di spazio", quando Dobbs, nel suo tentativo di fuggire da solo con il tesoro, è visto procedere barcollando attraverso il deserto, esausto e privo di aiuto. In questa sequenza, la macchina da presa effettua senza lasciare Dobbs una panoramica su di uno sfondo nudo come una parete di grigio canovaccio, senza cactus, senza rocce, perfino senza orizzonte. E in questo deserto sconfinato egli è solo, "solo in un vasto, vasto mare" che egli ha creato per sé.

Il grande momento (cinematografico) di *L'isola di corallo* è la sequenza del tempo-

rale, in cui Rocco, snervato, cammina avanti e indietro mentre gli altri, seduti, lo osservano; ma non vediamo Rocco. Dopo una inquadratura, dal basso, delle massicce spalle e delle mascelle, vediamo soltanto la sua ombra che si muove davanti alle facce attente del Maggiore, di Gaye, di Nora e del vecchio. Il fulcro dell'interesse Rocco è fuori quadro, e noi vediamo l'effetto che egli produce ora su coloro che ha brutalizzato e umiliato. A rialzare l'interesse, la sua voce si ode fuori scena punteggiata dal fragore delle imposte che sbattono e dei vetri delle finestre che si infrangono. E' questo un uso superlativo dei limiti imposti dalla dimensione dello schermo, che è in contrasto con la mia tesi. Ma null'altro nel corso del film gli sta a paro.

Sempre nell'*Isola di Corallo* si ha l'impressione che in ogni sfondo sia appeso uno specchio: il Maggiore McCloud spia nello specchio del conducente d'autobus come se fosse inseguito; Hoff guarda con la coda dell'occhio l'immagine di Nora e fa il cipiglio a Gaye; Rocco si rinvia i capelli. In altre scene gli specchi sono usati con il solo scopo di introdurre altri personaggi nella scena per sollevarne la monotonia. Un sollievo così ovvio è spesso monotono.

Il sobrio uso di superfici riflettenti è estremamente efficace in *Il tesoro della Sierra Madre*. Consideriamo per esempio la sequenza dello stagno nel deserto, entro il quale appare l'immagine capovolta di Gold Hat. Dobbs è solo nel deserto, indebolito dalla sete e dalla fatica, inerme. I suoi processi psichici si svolgono paralleli all'azione che avviene sulla superficie dello stagno. La sua più grande paura, quella di essere raggiunto dai banditi, improvvisamente diventa realtà.

Questo non è soltanto un efficace uso delle superfici riflettenti, ma altresì dei limiti dello schermo per creare sorpresa rivelando ciò che rimaneva nascosto alla visuale. E l'originalità dell'angolazione sotto cui vediamo l'immagine, serve a concentrare lo sguardo dello spettatore.

Nella sequenza della gila — la grossa lucertola velenosa — l'ansietà incomincia quando la macchina da presa si sposta indietro per rivelare il fucile di Dobbs puntato su Curtin. L'ansietà viene aumentata mediante il prolungamento artificiale del tempo per mezzo di tredici stacchi avanti e indietro, da Dobbs a Curtin, alle rocce, al fucile, alla palpitante gila.

Nella sequenza della rivoluzione alla fine di *Stanotte sorgerà il sole* è pure usata l'assenza della continuità spazio-tempo: campane che suonano, fucili che vengono distribuiti, una statua è abbattuta, si balla nelle vie. Basta ricordare un'altra rivoluzione, in un altro film (1), in cui un'altra statua viene abbattuta, e per contrasto il tumulto creato da Huston appare meschino e inefficace.

In *Stanotte sorgerà il sole* vi sono pochi esempi dell'impiego creativo della macchina da presa, che siano altresì appropriati a ciò che apparentemente il regista si propone di ottenere. In che modo si possono giustificare personaggi come quelli di *Stanotte sorgerà il sole* e "tipi" come quelli di *L'isola di corallo*? Io non sono affatto dell'opinione che, perfino nelle mani di un artista come John Huston, un film con un "messaggio" sia condannato alla mediocrità. Chi sostiene la teoria che l'arte e il "messaggio" siano incompatibili nel film, ignora i fatti della vita. Tutta l'arte è comunicazione. Tutti i film prodotti dalla nascita dell'industria cinematografica hanno portato qualche "messaggio" (*amor vincit omnia*, per esempio, è il più comune di questi messaggi) e definire un genere di idea inadatta al cinema (o a qualsiasi altra forma d'arte) è inammissibile in campo estetico.

Si sa di almeno un film potenzialmente grande diventato mediocre allorché, per un cambiamento nel personale direttivo, si tentò di diluire il "messaggio" quando il film era già praticamente in scatola (2).

In quale altro modo si può spiegare la crisi di Huston? Forse Huston è così ansioso di convincere il pubblico della legittimità della causa del suo protagonista da permettere alla sua tesi di controllare il personaggio impedendone il pieno sviluppo. E' possibile che quando egli (in senso figurato) si avvicina alle barricate e all'opportunità di un colpo decisivo, si spaventi delle oscure e potenti forze schierate contro di lui, e si fermi di colpo, come per placarle? Che genere di aposiopesi cinematografica è questa? Non è fortuita.

Quali possano essere le risposte, è il momento per l'artista di riesaminare se stesso e il proprio lavoro, di interrogare le sue nozioni sulla struttura e il governo della società e delle reazioni e responsabilità che esistono fra lui e il suo pubblico, fra lui e i suoi soggetti. Ed a questo proposito è anche tempo che il pubblico si ponga le stesse domande.

WILL RAYMOND

(1) *I dieci giorni che scossero il mondo* di Sergei Eisenstein.

(2) Secondo la stampa, *Il ragazzo dai capelli verdi* (*The Boy With Green Hair*, 1948), fu rieditato dopo l'assunzione al potere di Hughes, perché a Hughes non piacevano i film « con messaggio ».

Humphrey Bogart è stato uno degli attori preferiti di John Huston: eccolo ancora, con Lionel Barrymore, in *L'isola di corallo*, film nel quale l'impiego della "camera" è meno geniale che in altri.



“CELESTINA” O “IL SOLE NEGLI OCCHI”

DOPO otto settimane di riprese, in esterni e in interni tutti dal vero, è terminata a Roma la lavorazione del film, annunciato a tutt'oggi col titolo Celestina, che narra la storia di una domestica.

Questa ne è, in sintesi, la trama: Celestina non ha ancora vent'anni, quando, un bel giorno, lascia il paese natio e scende in città in cerca di lavoro. Le sue esperienze sono molte e varie, perché, nei diversi servizi, ella ha modo di conoscere la vita semplicità del borghese, quella austera dello studioso, quella scintillante dell'aristocratico; incontra, fra le sue compagne di lavoro, giovani oneste e altre disoneste, e ne conosce la segreta esistenza; apprende fra l'altro da loro i modi mediante i quali è facile rendere meno duro il lavoro. Eppure nulla ha tanta importanza, per lei, quanto l'amore che la lega a Fernando, idraulico — un giorno spaccherà i rubinetti, per vederlo una volta di più — e che crede sia ricambiato teneramente. Ma Fernando è molto ambizioso e, sebbene gli manchi il coraggio di confessarlo, non intende fare, di Celestina, sua moglie, perché vuole sposare, invece, la figlia del socio più anziano, dall'avvenire sicuro. E quando Celestina, che è andata al mare con i padroni, s'accorge di essere incinta, e torna a Roma, per confidarsi col giovane, lo trova sposato ad un'altra. Il dolore è tanto grande che ella vuole morire e, sotto gli occhi atterriti di Fernando, si butta sotto le ruote di un tram. Nemmeno davanti a quel gesto, Fernando riesce a leggersi in cuore e, solo quando viene a sapere che Celestina attendeva un suo figlio, gli sembra di amarla e va all'ospedale per confessarglielo. Ma Celestina non gli risponde: lo lascia promettere e scongiurare; lascia infine che se ne vada e, quando è uscito, prega la suora di impedirgli, d'ora in avanti, l'accesso.

Come si vede, questa semplice storia che avrà, a quanto pare, come titolo definitivo, Il sole negli occhi, non ha nulla a che fare con la fosca "Comedia de Calisto y Melibea" di Fernando de Rojas, come era stato invece erroneamente annunziato in precedenza da alcuni bollettini stampa.

Antonio Pietrangeli che, come è noto, ha dietro di sé una decennale esperienza — fu aiuto di Rossellini e Visconti, sceneggiatore di numerosissimi film, da Ossessione a Giovantù perduta —, realizza, con questa opera, il suo primo film, del quale ha anche scritto il soggetto, sceneggiato in collaborazione con Suso Cecchi D'Amico, Lucio Battistrada e Ugo Pino.

Non si può dire che la persona di servizio e il suo lavoro sia un tema nuovo per il cinematografo — basti pensare agli innumerevoli e garbati servitori delle commedie rosa americane, da "Godfrey" alla imperiale coppia di Tovarich; o al maggiordomo di Fallen Idol; o alla domestica di

Diario di una cameriera. Ma si deve pur dire che non una di queste figure e situazioni rappresentava in modo concreto la vita della persona di servizio. Ci si avvicinò in parte Poggioli, con il suo Sissignora, scadendo, però, non di rado, nello stucchevole e nel lagrimevole. Ad essa tende, senz'altro, Pietrangeli, con la storia della sua Celestina, costruita essenzialmente su due temi fondamentali, i quali non solo hanno il pregio di essere umanamente veri, ma mettono anche a fuoco il più importante, seppur meno noto, aspetto dei rapporti tra servitori e padroni e che, infine, se svolti in modo adeguato, possono generare una opera perfettamente compiuta.

Il primo, di natura più universale e, quindi, meno diretto e pertinente, potrebbe essere così formulato: le azioni dell'uomo non sono causate tanto dalla sua bontà o malvagità, quanto, piuttosto, dal desiderio, che egli ha innato, di trarre il meglio dalla propria vita. Il « nessuno è cattivo, tutti sono uomini » costituisce, insomma, l'ordito; la trama è tessuta invece, dal secondo tema, che deriva dal primo, ma riguarda particolarmente i servitori, come dicevo, e i padroni.

Lo stesso Pietrangeli, mi raccontava recentemente questo episodio: « Poco tempo fa mi accadde di svegliarmi, nel colmo della notte, perché mio figlio piangeva e, insonnolito com'ero, invece di premere il pulsante della lampada, premetti quello del campanello. Non ci feci caso, accesi la luce, mi alzai, corsi a calmare il bambino e tornai a letto. Mentre stavo per spegnere nuovamente la luce, mi comparve davanti, scarmigliata, discinta, piena di sonno, la ca-

meriera e chiese se mi occorresse qualcosa. Solo allora rammentai di avere suonato il campanello. Le dissi che era accaduto per sbaglio e che poteva tornare a dormire. Saranno state circa le tre. Naturalmente non feci caso all'episodio, ma avevo torto, perché esso è estremamente significativo ».

Pietrangeli, infatti, sostiene che alla base di tutti i rapporti intercorrenti tra il padrone e la persona che lo serve, sta quello, per lui mostruoso, secondo il quale il padrone considera la persona di servizio da un punto di vista solo utilitaristico e se ne serve — egli dice — « come di un aspirapolvere », senza avere, cioè, quando ordina, preoccupazioni umane di sorta. E ciò fa per natura, per tradizione, semplicemente, senza alcuna malvagità. Come, del resto, istintivamente, al di fuori di ogni intenzione offensiva, al solo fine di una adeguata difesa, fa il servitore, il quale pone, nell'eseguire l'ordine, la stessa indifferenza che metteva, nel formularlo, il padrone.

● In uno dei suoi servizi, ad esempio, Celestina si trova a dover governare le bizzie del fantolino ultimo nato. E deve farlo continuamente, di giorno e di notte, com'è suo dovere. Ma, poiché il lavoro che ha da compiere non si esaurisce con questo incarico; certe volte, di notte, ella è assai stanca. E, quando sente, da alcune sue compagne, che i bambini, « se gli dà un po' di gas » dormono subito, tenta l'esperimento, in tutto candore e innocenza. È naturale che la padrona, cogliendola appunto sul fatto, le dia gli otto giorni.

Durante un altro servizio, nella casa di un ricco signore, Celestina prova, per la prima volta, la pena d'amore. Ma poiché il tempo di libertà che le concedono è scarso, tanto quanto è grande il desiderio di stare con l'innamorato, e poiché questi fa di mestiere l'idraulico, Celestina aiuta il destino, guastando, come si è detto, appena può, i rubinetti di casa. È naturale che, cogliendola sul fatto, il padrone ordini a Evasio, suo maggiordomo, di darle gli otto giorni.

È ovvio che non tutte le domestiche narcotizzano i neonati o guastano i rubinetti e che i padroni non trattano sempre con tanta durezza ed esigenza le loro persone di servizio. Ho citato questi due episodi, che sono tali, semmai, con i loro eccessi, al solo fine di una determinazione psicologica dei personaggi nel film, perché essi costituiscono i casi-limite e servono a chiarire ulteriormente il pensiero dell'autore.

Pietrangeli, infatti, pare non voglia agitare, dietro ai padroni, l'ombra dello schiavista, né, dietro ai domestici, quella del servo della gleba; né sostenere che la loro vita è seminata di cupe violenze e di lotte segrete. Anzi egli pone, alla base del loro rapporto, i più normali modi di vita. Ma

Antonio Pietrangeli durante la lavorazione del suo film Il sole negli occhi (ex Celestina).



proprio sottolineando questa banalità, questa semplicità della loro esistenza, egli si mette in grado, secondo noi, di fare luce sull'aspetto più triste della situazione.

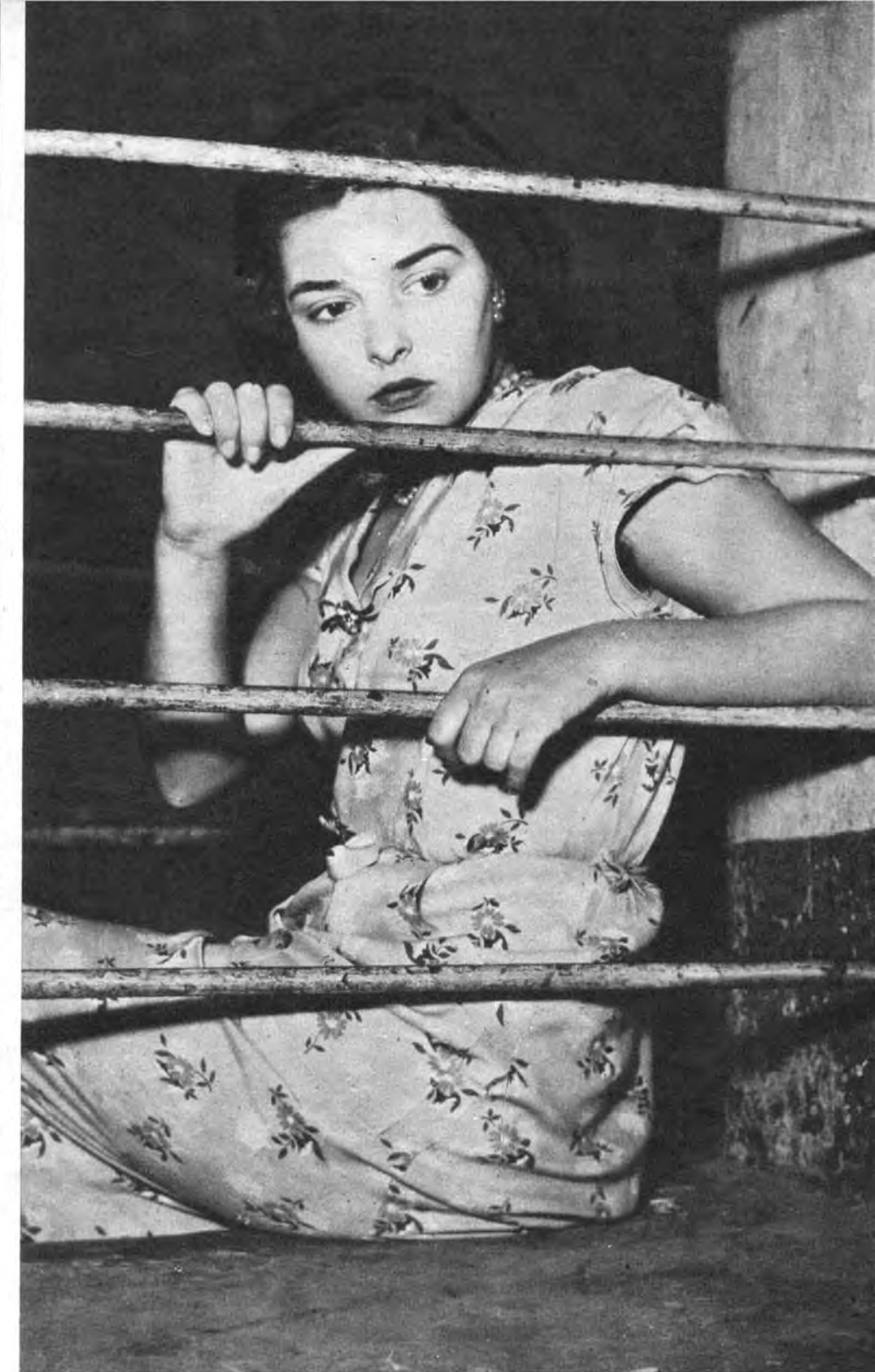
Se i padroni, intendiamo, si comportassero con ferocia, con crudeltà, verso i servitori e questi, a loro volta, agissero con violenza, da sovvertitori, sarebbe non solo più facile trovare un rimedio, perché l'eccesso provoca sempre una reazione, una crisi, un assestamento, ma anche più agevole chiarire agli uni e agli altri la precarietà del loro rapporto, perché una condotta tanto accanita significherebbe che entrambe le parti comprendono la situazione dell'avversario, ne hanno, cioè, penetrato il mondo e la vita.

Il fatto, invece, per cui servitori e padroni sono incapaci di scorgere reciprocamente, nella usualità della quotidiana esistenza, il morso della vita che incalza; sono ciechi gli uni di fronte ai drammi degli altri — perché ogni dramma è originato soltanto dal rapporto che vige tra un'anima e la situazione nella quale questa s'imbat-

te —; il fatto, insomma, per cui Pietrangeli stesso dimentica di andare sino alla stanza della domestica e di avvisarla che la sua scampagnellata era un errore, che ella può continuare a dormire — e questo episodio valga anche per gli altri citati dal film —, tale fatto, dicevo, non solo permette di nutrir dubbi circa la correggibilità d'una situazione all'apparenza tanto banale, ma è indice anche di un desolante stato di cose: due creature, che vivono giorno per giorno sotto lo stesso tetto, che hanno bisogno una dell'altra, sono, una per l'altra cieche, sorde, inconsapevoli. Il mondo dei servitori, cioè, risulta intimamente estraneo ai padroni e viceversa.

E proprio in questo concetto, che costituisce il secondo tema del film di Pietrangeli, noi vediamo un motivo di maggiore interesse, perché ci sembra che, nell'esprimerlo, questo regista assuma una posizione nuova, obiettiva, lontana, certo, dal flebile romanticismo di Sissignora e forse anche dal pessimismo estremo di Umberto D.

MAX DI THIENE



Antonio Pietrangeli ha scelto come argomento per il suo primo film la narrazione di alcuni episodi della vita di una domestica, Celestina: eccola (impersonata da Irene Galter) in alcuni momenti della vicenda narrata dal film.



GLI INGLESI SANNO ANCHE RIDERE

I CRITICI possono disquisire a lungo sul come deve essere una comica: il problema è scriverne una. Gli esseri umani sono buffi saltuariamente: lo sono io, lo siete voi, lo è la gente che conosciamo. Facciamo e diciamo cose buffe, ma la maggior parte di noi sono comici soltanto di quando in quando. Il problema, per gli autori, è di costruire qualcosa che sia comico in continuità, cioè comico in principio, nel mezzo e alla fine, attraverso la quale serpeggi la natura, l'essenza del comico. Ed è proprio in questo, penso, che peccano tanti libri umoristici, commedie e film comici: si illanguidiscono, l'invenzione comica diventa lenta e forzata, e quando ciò accade la risata muore e subentra la noia.

In Inghilterra abbiamo fatto una quantità di film comici ed alcuni di essi, come *Whisky Galore*, *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu) e *The Man in the White Suit* (Lo scandalo del vestito bianco) hanno conservato la loro invenzione comica attraverso tutto il film. Non elencherò quelli che non vi sono riusciti. E devo aggiungere che sto parlando della vera comicità, non di quel grossolano tipo di farsa che si basa, per far ridere, sui violenti contrasti e sulle rozze trovate.

La vera commedia accoppia uno spunto comico ad una genuina osservazione degli esseri umani, e spesso è altrettanto tenera che comica, ridendo con una certa affettuosa arguzia del modo di comportarsi della gente.

Quanto ho detto finora è una specie di introduzione a quella che io credo sia una comica molto buona — un nuovo film dal titolo *Genevieve*. L'idea comica di questo film è rappresentata dai disagi che certa gente è pronta a sopportare per la passione di uno sport o di qualsiasi altra cosa.

Genevieve è un'auto antiquata, un'aristocratica fra le automobili, acquistata, se ricordo bene, per una sterlina. La comicità umana è costituita dai rapporti fra il giovane Alan, proprietario della macchina, e sua moglie Wendy, e da quelli fra un loro amico, Ambrose, e la sua ragazza. Ambrose è un altro entusiasta di auto veterane, mentre le ragazze, entrambe intelligenti e graziose, non lo sono affatto. Il film racconta sia ciò che accade a queste due coppie durante i preparativi per l'annuale corsa per vecchie auto Londra-Brighton, la "Commemoration Run", sia le loro peripezie durante la corsa vera e propria.

Lo spunto comico è buono ed è fornito da tutto quello che devono sopportare per il capriccio di guidare la macchina fino a Brighton, i continui guasti e, ciò che è anche più importante, la comicità umana della battaglia dei sessi che ne deriva.

La sceneggiatura di William Rose, la regia di Henry Cornelius e l'interpretazione, tutto contribuisce alla riuscita del film. Il dialogo è vivace e pieno di mordente, senza gli orribili riempitivi, comici soltanto nella intenzione, di cui sono afflitti così spesso i film comici britannici. Benché Ambrose sia un giovanotto rumoroso ed egoista, riesce simpatico per la sua vitalità, e gli altri tre sono tutti personaggi piacevoli. Dinah Sheridan e Kay Kendall impersonano le ragazze, e John Gregson e Kenneth More, i due giovani. Dal principio alla fine della corsa è tutto un susseguirsi di incidenti, come l'alternarsi di brevi schiarite e di



Tre inquadrature della versione cinematografica diretta da Peter Brook, di *The Beggar's Opera*: film curioso e divertente al quale hanno dato il loro apporto varie celebrità. (Sotto, a sinistra): Lawrence Olivier nei panni di Macheath. (Sopra): Daphne Anderson (Lucy) e Dorothy Tutin (Polly).



acquazzoni mentre le auto corrono per poche miglia prima di esplodere nella prossima *panne*. Il ritorno da Brighton a Londra, di domenica, diventa una fantastica, anzi un'appassionata gara fra i due uomini, e le ragazze che dapprima assistono passivamente, alla fine si lasciano trasportare dallo spirito della corsa.

Genevieve, in breve, è un saggio di comicità pura, e lo consiglio senza riserve.

Un altro film comico, ma con la differenza che stavolta si tratta di un'opera comica, è *The Beggar's Opera*. John Gay scrisse "The Beggar's Opera" esattamente duecento e venticinque anni or sono, e la scrisse come una satira leggera sulle opere popolari italiane di quel periodo. È una delle curiosità del teatro britannico, ed è stata spesso ripresa dall'epoca del suo iniziale successo quando, nel 1728, fu prodotta al Theatre Royal, Lincoln's Inn Fields. Gay aveva scelto di ambientare la



sua opera burlesca nella malavita di Londra: il suo eroe è l'affascinante bandito Captain Macheath, altrettanto celebre per le sue avventure amorose quanto per le sue rapine compiute sulle strade che conducono a Londra. Egli commette l'errore di sposare Polly Peachum, la figlia del ricettatore delle sue refurtive, e di fare contemporaneamente proposte di matrimonio a Lucy Lockit, la figlia del custode della prigione di Newgate. Il signor Lockit ed il signor Peachum allora si mettono d'accordo e decidono di consegnare Macheath alla giustizia onde farlo impiccare sulla pubblica piazza a Tyburn mentre essi intascano la taglia di quaranta sterline.

Polly è la ragazza ingenua e romantica, e Lucy Lockit la ragazza scaltra, ma entrambe, talvolta in rivalità l'una contro l'altra e talvolta d'accordo, sono risolte a salvare Macheath dalla prigione e dalla morte. Questa storia, comicamente sordida, si svolge vivacemente fra innumerevoli canzoni e cori cantati su arie tradizionali, ed ha, appiccicato in fondo, un più o meno lieto fine.

Il film è riuscito una curiosità cinemato-

grafica, così come il lavoro a cui si ispira è una curiosità teatrale. Vi hanno lavorato una schiera di celebrità: è prodotto da Herbert Wilcox e Sir Laurence Olivier, il primo un maestro del cinema a carattere popolare, con film come *Spring in Park Lane*, ed il secondo maestro del miglior teatro e produttore di due film tratti da opere di Shakespeare. A dirigere il film è stato chiamato Peter Brook che, a ventotto anni, si è già creata una fama di brillante e audace innovatore nella produzione di drammi e opere, ma che come esperienza cinematografica ha al suo attivo soltanto alcuni film d'amatore, prodotti mentre era studente a Oxford. Ai drammaturghi Christopher Fry e Denis Cannan è stato affidato l'incarico di adattare per lo schermo i dialoghi e il soggetto, ed a Sir Arthur Bliss quello di comporre la musica e di eseguire gli adattamenti delle arie tradizionali che si intendevano conservare. Protagonista del film è lo stesso Sir Laurence Olivier, nella parte del Capitano Macheath, nella quale l'attore canta per la prima volta in film (se si eccettua un piccolo brano in *Amleto*,

Tre divertenti momenti della buffa odissea di *Genevieve*, film imperniato sui disagi che certa gente è pronta a sopportare per passione sportiva o per qualsiasi altra passione dominante. Nella foto in alto John Gregson (Alan) alle prese col motore di «*Genevieve*», un cimelio automobilistico.



e dimostra di avere una piacevole voce di baritono leggero. Fra gli attori principali ci sono Stanley Holloway, nella parte di Lockit (che canta con una bella e ricca voce comica), George Devine in quella di Peachum, Dorothy Tutin nella parte di Polly e Daphne Anderson in quella di Lucy. Queste ultime due sono state doppiate nel canto da cantanti professioniste.

Esistono due maniere possibili di trattare *The Beggar's Opera*: la maniera romantica, usata da Sir Nigel Playfair molti anni fa, quando lo presentò come un lavoro gaio e grazioso al Lyric, Hammersmith, o

presentarlo nello spirito della rappresentazione di Londra, allegro e sordido, adottato da Hogarth, come ha fatto Tyrone Guthrie in una più recente produzione teatrale.

La versione cinematografica di Peter Brook tende più al romantico che al sordido, ma la sua inclinazione a creare effetti di folla gli dà la possibilità di produrre una magnifica sequenza alla fine del film, quando Macheath viene trasportato in carretta dalla prigione di Newgate a Tyburn, ed egli se ne sta allegramente seduto a cavalcioni della sua bara gridando insulti alla folla radunatasi per le strade onde

vedere un così noto brigante andare al patibolo. Il che è nello stile hogarthiano, come la precedente scena della taverna in cui Macheath viene tradito da due donnacce pagate da Peachum per prenderlo in trappola.

Ma la maggior parte del film consiste nel buffo complottare dei due padri e nei dolci duetti cantati degli innamorati. Sir Laurence Olivier sostiene abbastanza bene la sua parte, benché forse la interpreti più nello spirito di gaio e cinico gaudente che in quello di violento bandito innamorato.

ROGER MANVELL

CIRCOLI DEL CINEMA

PER LA LIBERTÀ DELLA CULTURA CINEMATOGRAFICA

Il Circolo del Cinema di Genova con sede in Salita S. Caterina 3/1 Genova,

CONSIDERATA

La grave situazione in cui si trova il Circolo stesso: situazione creata in seguito a:

1) Divieto da parte della locale Autorità di P.S. di proiettare film d'archivio non muniti di libretto di circolazione o Nulla Osta della Presidenza del Consiglio, pur se distribuiti dalla riconosciuta Federazione Italiana dei Circoli del Cinema in Roma e malgrado le precise disposizioni impartite dall'On. Giulio Andreotti con le Sue circolari n. 9346 -CE 1413 del 12 maggio 1951 e n. 15127 -CE 1413 del 14 luglio 1951 a tutte le Prefetture della Repubblica.

2) Divieto da parte dell'Autorità di P.S. di presentare verbalmente il film ai Soci prima dell'inizio della proiezione.

3) Divieto da parte dell'Autorità di P.S. di effettuare un dibattito fra i Soci dopo la proiezione; dibattito che, fino a quando ebbe luogo, fu sempre tenuto — a testimonianza di tutti i Soci e degli stessi rappresentanti dell'Ordine — nel tono più amichevole conservando un carattere strettamente culturale ed estetico, non suscettibile in alcun modo di turbare l'ordine pubblico.

4) Diffida da parte dell'Autorità di P.S. al Dopolavoro Postelegrafonici di Genova di concedere al Circolo la sala di proiezione qualora vi fosse stata deroga ad uno dei precedenti divieti.

FA PRESENTE

a tutte le Autorità, Enti e Consessi ai quali si rivolge che i divieti su menzionati paralizzano la normale attività culturale del Circolo del Cinema di Genova e ne impediscono il funzionamento e lo sviluppo, garantiti sia dalla Costituzione della Repubblica, sia da precise disposizioni della On. Presidenza del Consiglio.

TENUTO CONTO

della funzione dei Circoli del Cinema nella vita culturale italiana e specificatamente nel campo della cultura cinematografica.

AFFERMA

che il presente esposto è stato determinato non soltanto dalla situazione obiettiva ma dalle costanti e crescenti pressioni e proteste di tutti i quattrocento Soci del Circolo del Cinema di Genova che non hanno potuto godere dei loro diritti.

AUSPICA

che si giunga rapidamente alla rimozione dei suddetti divieti che hanno causato al Circolo stesso gravi danni d'ordine morale e materiale durante tutto l'anno sociale 1952-1953

FA VOTI

che prima dell'inizio del prossimo anno sociale 1953-1954 sia reso possibile il ritorno alla norma-

lità, alla interpretazione genuina dello spirito e della lettera della legge, ad una generale chiarificazione e regolamentazione dell'attività dei Circoli del Cinema che hanno sempre cercato di valorizzare il Cinema Italiano e credono perciò di meritare il riconoscimento e la stima della nazione.

UNA PRECISAZIONE

Egregio Direttore,

molte cose sarebbero da dire in merito alla mozione conclusiva del congresso veneto dei Circoli U.I.C.C., pubblicata sul n. 108 di *Cinema*. Ci permetta — giacché direttamente siamo stati chiamati in causa — di esporne alcune, con accanto qualche considerazione. Un discreto spazio è riservato, nella mozione, ad un'iniziativa presa dal Circolo del cinema di Vicenza, aderente alla F.I.C.C. «Ma che cos'è stata — si sarà chiesto qualcuno — questa iniziativa tanto pericolosa da esser causa di un provvedimento così rigidamente proibitivo per i Circoli U.I.C.C. (i quali non potranno "nemmeno per il futuro aderire ad iniziative del genere"), e tanto insidiosa da dovere far demandare agli organi nazionali ogni decisione in merito?». Eccone dunque in breve la storia. Nei giorni 7 e 8 aprile scorso il nostro Circolo ebbe l'onore di avere ospite Cesare Zavattini il quale, prima di essere il Presidente della F.I.C.C., è una personalità cui molto deve il cinema italiano. Per l'occasione venne indetta una riunione fra i cine club facenti capo al Centro di coordinamento istituito a Vicenza per iniziativa del nostro Circolo. A questa riunione furono invitati in qualità di osservatori — a puro titolo di cortesia e per amore di buona vicinanza — i Circoli U.I.C.C. più vicini: Padova, Verona, Treviso e Castelfranco; ad ognuno di essi precisammo quali altri Circoli avevamo invitato.

Ecco le parole con cui venne formulato l'invito: «Siamo onorati di invitare il Vostro Circolo a questa riunione, nella quale verranno amichevolmente discussi problemi interessanti l'attività dei Circoli del cinema, non importa se aderenti a questa o a quella organizzazione nazionale. Vi è nota certamente — continuavamo — la nostra posizione in seno alla F.I.C.C., che si inquadra nell'operato della minoranza tendente, insieme col Circolo Romano del cinema e con molte delle principali personalità della nostra cinematografia (tra cui Blasetti, Emmer e lo stesso Zavattini), a una mediazione tra le due parti onde raggiungere quell'auspicabile unità particolarmente necessaria in questo momento». Non proponevamo alcun ordine del giorno, non era in programma alcuna mozione conclusiva che impegnasse in qualche modo i presenti, e nessuna mozione in realtà ci fu: si trattava soltanto di un amichevole colloquio alla presenza di Zavattini, uno scambio di idee, un discorso che avrebbe potuto anche interessare i Circoli U.I.C.C.. Ci ritenevamo "sicuri della partecipazione", e non fummo completamente delusi. Infatti, accanto a tutti i Circoli aderenti al nostro Centro di coordinamento (otto della provincia e due di fuori provincia) dei quali due soltanto membri effettivi della Federazione e nessuno fino allora candidato, intervenne alla riunione un rappresentante del C.U.C. Padova. Perché ora, domandiamo, si vuol tacere questa partecipazione? Probabilmente es-

sa è stata ritenuta un errore, ed ora non si desidera riconoscerlo. Pazienza. Si obietterà che quel rappresentante intervenne a titolo personale; ma egli ci disse che c'era stata prima una consultazione in proposito fra i dirigenti del C.U.C. e che il presidente non aveva potuto essere presente; anche questi sarebbe dunque intervenuto a titolo personale? Non importa: desideravamo degli osservatori, e almeno uno ne abbiamo avuto, il quale avrà ben riferito di che cosa da noi si parlò, e ci basta. Per questo forse il nostro atteggiamento sarebbe "insincero" e servirebbe a "mascherare la reale natura della F.I.C.C."? Cosa dovremmo dunque fare da parte nostra per chiarire "l'equivoco attuale"? E quando mai un Circolo F.I.C.C. è stato invitato ad una riunione di Circoli U.I.C.C., sia pure a carattere soltanto regionale o locale? Diciamo invece — se tanto si ama la sincerità — che l'atteggiamento dei Circoli di minoranza (per non dire oggi di tutta la Federazione) disturba qualcuno perché prova l'infondatezza di certe accuse, ed è una aperta smentita a troppo facili e troppo schematici "slogans" che occorrerebbe ogni tanto rivedere e, se mai, aggiornare.

Quanto a noi, eccoci ad augurare ai firmatari della mozione — e per loro a tutta l'U.I.C.C. — che il rappresentante del C.U.C. Padova abbia parlato a titolo strettamente personale, e non abbia fatto sia pure involontariamente il portavoce di un più diffuso modo di pensare. Ecco infatti alcune sue dichiarazioni testuali, estremamente interessanti e significative, che desumiamo dal verbale della riunione: «Non bisogna pretendere la riunificazione: ci sono infatti diverse tendenze, due diversi modi di intendere la cultura, diverse maniere di intendere l'arte». E a un nostro dirigente che si meravigliava di tali espressioni e rispondeva che un Circolo del cinema deve essere come «una biblioteca aperta a tutti, non un centro di tendenza», il padovano ribatteva: «Ma noi proiettiamo tutti i film» (come se ciò bastasse); quindi aggiungeva: «Aderendo all'Unione noi ci impostiamo la nostra cultura». Davvero sorprendente.

A questo punto, signor Direttore, non Le pare che sarebbe lecito domandarsi da che parte sia veramente l'equivoco? Per indire la riunione, noi certo non chiedemmo l'autorizzazione al Direttivo nazionale, che anzi accondiscese ben volentieri al nostro invito, approvando in pieno l'iniziativa presa nei confronti dei vicini Circoli U.I.C.C.. Se così è, e se di contro c'è chi, coscientemente autolimitandosi, affida ogni questione agli Organi direttivi, è fin troppo facile vedere a chi sia da rivolgere per esempio l'accusa di "dirigismo": nella fattispecie non certo alla Federazione. L'8 aprile venne pure da noi avanzata alla F.I.C.C. una proposta senz'altro coraggiosa: quella cioè di prendere l'iniziativa di passare a tutti i Circoli della regione, quindi anche a quelli U.I.C.C., i film d'archivio da noi ottenuti: per vedere se è possibile spezzare — prima in campo locale e, perché no, in un secondo tempo anche in campo nazionale — quell'assurda concorrenza che un'organizzazione fa ad un'altra in grazia agli aiuti di un Ente statale che come tale dovrebbe appoggiare ugualmente ogni organizzazione culturale. Ma ora, viste certe mozioni conclusive, siamo molto dubbiosi se insistere o meno nella proposta: c'è il pericolo che offrendo un film ci si senta rispondere che per accettarlo occorre prima chiedere il permesso agli "Organi Direttivi". (Questo forse spiega fra l'altro lo strano atteggiamento assunto dai Circoli della U.I.C.C. nei confronti di certi divieti che hanno colpito tan-

(Continua in terza di copertina)

HENRI GEORGES CLOUZOT

I MIGLIORI registi francesi della nuova leva sono ormai tutti « arrivati ». Nell'atmosfera infida di questo secondo dopoguerra (ancora incerto nella via da percorrere, esitante tra libertà dello spirito e schiavitù del bisogno) la loro humanitas si è fatta chiara, cristallina: Delannoy che salva la fede primigenia, Bresson che riscopre nel dolore il genio del cristianesimo, Clément che ci avvicina al mistero dell'infanzia, al giuoco come umanità, pietà, Cayatte alla ricerca di una difficile congiuntura fra individuo e società, fra coscienza e legge, Clouzot scettico e crudo analista della disperazione umana. Il nuovo cinema francese ha perduto la fisionomia unitaria del periodo tra le due guerre, ma si avvia a darci un'esperienza artistica più profonda e più duratura, un'esperienza che va dalle ricerche stilistiche e psicologiche di un Bresson alle istanze sociali di un Cayatte, dal naturalismo lirico di un Delannoy al grottesco poetico di un Clément. In questi registi è dato cogliere la misura del rinnovamento del cinema d'oltralpe, il segno di un distacco dal passato, un distacco netto, senza echi, senza nostalgie [già qualche regista aveva tentato di "superare" se stesso e c'era perfettamente riuscito: si pensi, per esempio, al Carné di *Gli amanti perduti* ("Les enfants du paradis") che è del 1944, ma Carné, come altri, non poteva darci il cinema nuovo; egli stesso in *Mentre Parigi dorme* ("Les portes de la nuit", 1946) non sfuggì al compromesso e rimase fondamentalmente un nostalgico].

In Henri Georges Clouzot, invece, in mezzo ai non infrequenti esempi di sterili ritorni al gusto prebellico (cui neppure Clément seppe sottrarsi nel film *Le mura di Malapaga*, 1949) noi possiamo vedere la continuazione della "tradizione del pessimismo", naturalmente con accenti nuovi e con motivi psicologici ed etici più complessi; per essere precisi, anzi, occorre dire che Clouzot del pessimismo tradizionale accentua, esaspera l'elemento veristico come i suoi predecessori ne avevano colto e vigorosamente espresso, seppure anche letterariamente, l'elemento romantico. Clouzot uccide la retorica e la letteratura (un po' il vizio del migliore cinema francese dal 1930 al 1940 circa, e, per la coscienza critica contemporanea, causa della non-durata artistica di alcuni film di quell'epoca) e allontanandosi dall'ormai disfatto clima poetico del verismo idealistico e sognante è propenso ad accogliere richiami naturalistici (si veda in specie *Manon* e *Vite vendute*), pronto a sostituire alla poetica dell'"ansia di redenzione" le immagini del fondo torbido della nostra psicologia: la sofferenza del sesso, il sadismo, la paura. Il risultato è lo stesso, cioè, per il personaggio, alla fine, non c'è scelta: dominato esso dall'istinto sadico, erotico od economico non può che soggiacere ai suoi impulsi, e la sua ribellione è segno d'impotenza spirituale, non di vitalità. Ma in Clouzot c'è un mondo più chiuso, più terrestre e quindi meno trascendentale: quella misteriosa e metafisica presenza che grava sui personaggi di Carné e Duvivier è qui ricondotta a una ragione

interiore, trasferita nella sede originaria delle passioni, nel flusso del sangue, nella fredda sfera del calcolo e dell'istinto di conservazione. Clouzot ha per l'uomo uno sguardo impietoso, un'attenzione senza partecipazione: anche quel tanto di critico e di polemico, che accompagna ogni opera meditata, si spunta contro le pietre aguzze di una "natura" quanto mai prepotente e avara di calore umano, quasi realtà indecifrabile e lontana dalle sofferte ragioni dell'esistenza.

Henri Georges Clouzot nacque a Niort nel 1907 e fino ai trentacinque anni ebbe una vita incerta e difficile. Prima di trovare

FILMOGRAFIA

Henri-Georges Clouzot è nato a Niort il 20-11-1907 e dopo aver compiuti gli studi liceali e in scienze politiche, è stato dapprima segretario del canzonettista R. Dorin, indi giornalista e infine aiuto regista di Anatole Litvak e di E. A. Dupont. Nel periodo 1931-1933 ha diretto in Germania la versione francese dei film *Faut-il les marier?* (1932), *Châteaux de Rêve* (1933) e *Tout pour l'amour* (1933). Dal 1933 al 1938 ha interrotto la propria attività cinematografica a cagione d'un lungo soggiorno in sanatorio. Ha pure dato la sua collaborazione alla sceneggiatura, all'adattamento o ai dialoghi dei seguenti film: *La Terre des Batignoles*, *Un Soir de rafle* (1931), *Le Roi des Palaces* (1932), *Ma Cousine de Varsovie* (1933), *Le Révolté* (1938), *Le Duel* (1939), *La Révolte des vivants* (1939), *Le Dernier des six* (1941), *Les Inconnus dans la maison* (1942). Ha pure scritto delle canzoni e lavori teatrali.

Regie: 1942: L'Assassin habite au 21 (*L'assassin abita al n. 21*), con Pierre Fresnay e Suzy Delair. - **1943: Le Corbeau** (*Il corvo*), con Pierre Fresnay, Ginette Leclerc e Hélène Manson. - **1947: Quai des Orfèvres** (*Legittima difesa*) con Louis Jouvet e Suzy Delair. - **1949: Manon** (idem), con Michel Auclair e Cécile Aubry. - **Retour à la vie** (*Ritorna la vita*): supervisione del film e regia del 5° sketch (2° nell'edizione italiana) con Louis Jouvet e Leo Lapara. - **1950: Miquette et sa mère** (*Un marito per mia madre*), con Louis Jouvet e Danielle Delorme. - **1950: Brazil**, rimasto incompiuto. - **1953: Le Salaire de la peur** (*Vite vendute*), con Yves Montand, Charles Vanel, Folco Lulli e Vera Clouzot.

Del 5° sketch di *Retour à la vie* Clouzot ha anche scritto la sceneggiatura e degli altri film da lui diretti ha collaborato alla stesura dei dialoghi e talvolta all'adattamento del soggetto.

la sua strada passò dalle esperienze più varie e, in un certo senso, contraddittorie: allievo della Scuola Navale, studente di giurisprudenza (e aspirante alla carriera diplomatica), studente di matematica, segretario, giornalista, sceneggiatore, assistente-regista, dialoghista, autore di soggetti e di operette, commediografo. Due fatti pesarono negativamente sulla sua carriera di regista e resero più drammatica quella ricerca di sé, della propria vocazione che è, senza dubbio, per un autore, la condizione indispensabile per imporsi all'attenzione dei critici e del pubblico: la lunga degenza in un sanatorio e la guerra. Ma le vie del destino sono infinite e il tempo



trascorso nell'isolamento e l'esperienza umana maturarono la sua sensibilità e iniziarono la formazione di quel gusto, tra macabro e corrosivo, rinvenibile nelle sue opere principali. Sintomatiche, in proposito, successivamente, una tragedia d'argomento "cimiteriale" e la rappresentazione di una commedia al Grand Guignol. La seconda guerra mondiale, rendendo difficili le condizioni di lavoro nell'ambiente cinematografico, arrestò il suo cammino verso la notorietà, ma fu in questo periodo che egli dette, agli occhi dei critici più attenti, la misura delle sue possibilità. Dopo la regia di *L'assassin abita al numero 21* ("L'assassin habite au 21", 1942) egli ritenne l'esperimento teatrale, evidentemente spinto da non sopite ambizioni letterarie (un "debole" di molti registi francesi; è del 1951, del resto, il diario "Le cheval des Dieux") e col successo della "Comédie en trois actes" si rifecce dello scacco precedentemente subito con "La belle histoire". Ormai la strada verso l'affermazione piena è aperta e la collaborazione di uomini come Pierre Fresnay e Louis Chavance (senza sottovalutare la presenza di Suzy Delair) gli agevolano il cammino. Si succedono, così *Il corvo* ("Le corbeau", 1943); *Legittima difesa* ("Quai des orfèvres", 1947); *Manon* (id., 1949); *Ritorna la vita* ("Retour à la vie", un episodio — 1949); *Un marito per mia madre* ("Miquette et sa mère", 1950), *Vite vendute* ("Le salaire de la peur", 1953). Dal suo viaggio in Brasile nel 1950 ricavò ben poco di quanto si era proposto: invece di un film riportò il diario già citato, testimonianza sincera dei costumi e dei riti religiosi della terra brasiliana, tentativo di penetrare criticamente la mentalità di un popolo che ancora tanto soggiace alla forza del mito e della psicologia primitiva.

L'assassin abita al numero 21 (1942), la sua prima esperienza di regia, ha tutti i caratteri del "giallo", un giallo concentrato, diremmo, sia per il numero dei morti, sia per il ben regolato meccanismo dei sospetti e della "suspense", elementi tipici della narrativa del genere. È indicativo il fatto che la carriera di molti registi inizi con film polizieschi o, comunque, avventurosi [si pensi, fra l'altro, a *Il mistero del falco* ("The maltese falcon", 1941) di John Huston]: una misura di sicurezza della casa produttrice. Ma in Clouzot il

giallo è una questione di gusto: egli ama pescare nel torbido, nel mistero; la sua poesia viene "dal fondo"; si direbbe che tutto ciò gli crei una particolare disposizione a esprimersi, a precisare con singolare vigore i termini del suo mondo interiore. D'altra parte, già nel primo film si nota, nella ricerca psicologica e in certo gusto descrittivo, la tendenza a superare lo schema del giallo propriamente detto, a ritrovare al fondo della tematica del brivido un palpito di umanità, il segno di un costume, il colore di un'epoca. Ed è quasi superfluo notare che i personaggi e gli ambienti di Clouzot non sono quelli di un Siodmak o di un Hitchcock, tanto per citare due maestri del giallo psicologico. In questi abbiamo il senso dell'incubo, il ritmo attanagliante, l'impeccabile costruzione dell'accadimento; in Clouzot, invece, un'atmosfera meno tesa, una narrazione poco ritmata, ma, per contro, una buona definizione dei caratteri, una ricerca compiaciuta delle sfumature e dei particolari [raramente dramma e carattere si trovano fusi; uno dei pochi esempi perfetti è dato da *Giungla d'asfalto* ("The Asphalt Jungle", 1950) di John Huston]. E se i due registi "americani" prediligono gli ambienti del gangsterismo, il caso del delitto efferato, Clouzot si trova a suo agio nell'ambiente borghese, a contatto di persone comuni, in situazioni non eccezionali.

Clouzot rivela per intero il suo temperamento, mostra di scegliere decisamente la sua strada in *Il corvo* (1943, da un soggetto di Louis Chavance), un film girato durante l'occupazione tedesca e probabilmente compiacente lo stesso "occupante", e che nell'immediato dopoguerra doveva suscitare infinite polemiche. Il senso del male, che la cinematografia francese come nessun'altra ci ha dato, il senso della sua forza distruttrice che sorge a poco a poco da fatti semplici e futili e poi si sprigiona paurosa e terribile come una fiammata, trova in questo film un'espressione originale e convincente. Il valore del film sta, più che nel ritmo e nello sviluppo drammatico che qua e là presenta passaggi artificiosi, nella atmosfera morbosa e panica dell'ambiente in cui si svolgono i fatti e nella efficace caratterizzazione dei personaggi. Ognuno di questi porta in seno all'azione la voce dei propri sentimenti, la misura della propria dignità o perversione, il dolore, il sarcasmo, l'amore: le lettere anonime sono le cause che agitano e mettono a nudo una realtà d'interessi umani e borghesi: l'ospedale, i circoli, la piazza, la strada, la scuola, perfino la chiesa sono i luoghi che si prestano a questo giuoco singolare. Le lettere arrivano dappertutto e dove arrivano mettono gli uomini l'uno contro l'altro, li spogliano l'uno di fronte all'altro, stabiliscono, diremmo, delle comunicazioni scoperte fra gli interessi intimi di ognuno. In questa attività del Corvo, che non si sa come definire, se sadica o maniaca, c'è fino un senso di divertimento, un piacere raffinato, quasi intellettualistico. Clouzot sfodera per la prima volta il suo armamentario "patologico" e ci presenta un quadro provinciale dai più strani impasti naturalistici (la derivazione letteraria dai Goncourt è evidente): le anomalie fisiche si disponono a quelle psichiche e a un certo punto non si sa se nel dramma abbia più peso la sofferenza morale o quella dei sensi. Il naturalismo di Clouzot, talvolta, acquista qualche

accento espressionistico, tanto è viva in lui la disposizione alla ricerca del particolare morboso e deformante, ma, in ogni caso, è sempre vigile il senso della "costruzione interiore", del disegno delle varie fisionomie psicologiche, della puntualizzazione dei drammi individuali i quali, una volta creato il clima di tensione, si compongono e si fondono automaticamente. Fra le migliori sequenze sono da ricordare quella del funerale (quando dal carro funebre cade l'ennesima lettera anonima, è come se da essa debba dipendere la vita o la morte di mille persone: tutti vorrebbero raccattarla, ma nessuno ha il coraggio di farlo; la divorano con gli occhi ma la lasciano lì; bruciano dalla curiosità ma si ricordano in tempo di partecipare a un funerale), quella della fuga dell'infermiera (il nero mantello che si agita, il continuo volgere del capo, le voci alle calcagna della disgraziata, l'arrivo alla casa saccheggiata, l'immagine del viso che si deforma nello specchio, la presenza dei poliziotti dietro la porta determinano una situazione altamente drammatica) e quella della prova di scrittura (vero *tour de force* morale per coloro che debbono sostenerla, in cui il dettato del professor Vorzet, cruda rassegna delle ignominie del Corvo, crea un'atmosfera di disgusto e di esasperazione).

Con *Legittima difesa* (1947) Clouzot ritorna al giallo. Si ha anzi l'impressione che egli voglia rifare l'esperienza cinematografica del suo debutto, dimenticando la folgorante e pur amara esperienza del periodo tra l'occupazione e la liberazione del suo paese (sono note le accuse mossegli). Ma anche se costretto più volte, nella sua vita, a fare punto e daccapo, Clouzot non si allontana dai confini del suo mondo che ha radici lontane, nella cultura e nella esperienza. *Legittima difesa* ha di giallo soltanto il motivo conduttore e anche la etichetta di giallo psicologico è da applicare in senso lato. Nel *thriller* americano, che è l'esempio classico del genere, brivido e umanità sono intimamente fusi ma in un giuoco troppo "isolato" e uniforme, un giuoco senza risonanze e approfondimenti. In Clouzot, al contrario, non solo è impossibile trovare specifiche connessioni tra la materia poliziesca e la sua concezione drammatica, ma il disegno psicologico si allarga ai personaggi minori, l'indagine è multiforme, le figure umane sono fatte nascere nell'ambiente, la prima cosa, in realtà, che il suo obiettivo "aggredisce". Così se in *Il corvo* gli interessano aspetti e mentalità della provincia, in *Legittima difesa* gli interessano i *music-hall* e gli uffici di polizia, e non tanto, insistiamo, in un senso puramente narrativo, quanto in sé per sé, come elementi ben definiti di un quadro più vasto che trova la sua unità in certa atmosfera ironica e caustica, il più diretto frutto della sensibilità del regista, mezzo sprezzante e mezzo tollerante verso i suoi personaggi. Anche qui non mancano le "anomalie" e tutta la vicenda ruota intorno alle figure di Jenny Lamour, mediocre cantante esposta agli appetiti di ambo i sessi, di Maurice, il marito, cui la gelosia combina brutti scherzi, di Antoine, l'ispettore di polizia, uomo severo e senza reticenze ma con una sua sofferenza umanità. Nel piglio descrittivo, più che narrativo, Clouzot conferma il suo amore per la "natura umana", per ciò che di ingenuo, di nobile, di marcio, di impudico c'è nello



1) Hélène Manson in *Il corvo*, il primo film nel quale Henri Georges Clouzot rivela per intero il suo temperamento. Alcune scene dai film: 2) *Legittima difesa*; 3) *Un marito per mia madre*; 4) *Ritorna la vita*; 5) *Manon*; 6) *Vite vendute*.



istinto dell'uomo e della donna; e lo stile di Clouzot è ricco e mordente, pieno di allusioni e di riferimenti, uno stile in cui prima dei personaggi parlano le cose: è così vivo in lui il senso della composizione e del contrappunto nell'inquadratura che la realtà cinematografica non pare "costruita", ma sorpresa dall'obiettivo, scoperta a freddo.

Con *Manon* (1949) Clouzot si rifà più puntualmente alla lezione del naturalismo e proprio nel fatto del distacco da lui operato fra filosofia e realtà, fra etica e senso. Ciò che, insomma, Clouzot tende a realizzare è un personaggio essenzialmente "vitale", un personaggio a sé, con il suo chiuso mondo d'istinti, d'irrazionalità, di animalità, un mondo in cui talvolta le passioni paiono comporsi in forme razionali, ma per poco, che subito e violentemente ne esorbitano più forti che mai. La posizione di Des Grieux è più che la posizione di uno schiavo d'amore e quella di Manon va oltre il segno della donna amante della vita libera. In entrambi c'è attrazione e repulsione. Di qui la ricerca di un impossibile compromesso fra amore e calcolo, fra fedeltà e libertà con l'inevitabile prevalere della legge di natura. Non può aver nulla di spirituale il continuo piegarsi di Des Grieux alle lacrime di Manon, come non può aver nulla di spirituale la devozione della donna al marito; eppure i due non si separano mai, anzi fuggono e muoiono insieme. In Clouzot si affermano, ancora una volta, l'impassibilità e l'impersonalità della rappresentazione, lo studio dell'impulso, del temperamento, con la completa esclusione di ciò che noi propriamente chiamiamo carattere. Come in *Il corvo*, anche in *Manon* la morte chiude un passato di brutture e nessuna voce di pietà si leva sui morti. Su Des Grieux e Manon non opera un destino esterno come sui protagonisti di *Alba tragica* ("Le jour se lève", 1937) e di *Porto delle nebbie* (Quai des Brumes, 1938) ma un destino interno, cioè una forza psichica più vicina al complesso biologico che a quello spirituale. Anche Clouzot, come il Cayatte di *Gli amanti di Verona* ("Les amants de Vérone", 1949) vuol mostrare la persistenza di un mito amoroso nella nostra epoca? O vuole, meglio, giustificare il suo naturalismo con la situazione morale e sociale del dopoguerra? Certo, non poteva trovare più suggestivo e abile pretesto. Ma è evidente che i partigiani, le macerie, gli ebrei hanno un valore di documento ed esteticamente risultano elementi aggiunti, pertanto convenzionali. La parte centrale è la migliore del film, appunto perché il racconto si svolge nell'ambito che gli è proprio e soltanto qui è possibile realizzare una certa unità narrativa. L'ultima parte non "lega" assolutamente. Sarebbe discutibile, oggi, sostenere, tanto più nel campo dell'estetica cinematografica, la legge dell'unità di azione, di luogo e di tempo; eppure bisogna riconoscere che certa deficienza strutturale di *Manon* deriva in parte dalla negazione di questo principio. In altri termini, l'indagine è troppo limitata a un particolare ambiente, a particolari psicologie e costumi, per poter permettere evasioni, sconfinamenti da quello stesso terreno psicologico e ambientale. Un mezzo panorama, dunque, storico-sociale che va dalla fucilazione degli ostaggi e dalla persecuzione dei collabora-

zionisti alla sanguinosa ostilità arabo-ebraica in Palestina, con, al centro, un racconto d'amore, di lussuria e di perversione che è di tutti i tempi. Clouzot ha rinvigorito la Manon di Prévost, che era divenuta nella tradizione letteraria e musicale una forma di illanguidito e lacrimoso romanticismo. E ha avuto il tatto e l'intelligenza di non intenerirsi, di non commuoversi davanti al destino dei suoi personaggi, veduti sempre con obiettività artistica tanto lontana dal compiacimento morboso quanto dalla critica aperta.

A *Manon* succede un breve periodo di "vacanza". Nel film *Ritorna la vita* ("Retour à la vie", 1949) che riprende il tema dell'immediato dopoguerra, del ritorno dei reduci, Clouzot dirige il terzo episodio, "Retour de Jean", con l'impareggiabile Jouvét. Il regista non si smentisce ma nei limiti del racconto breve la sua personalità rimane un po' soffocata. L'episodio può indicare, fra l'altro, il superamento di certe crudeltà "critiche" di *Manon*.

Un marito per mia madre (1950) avrebbe potuto dimostrare la versatilità di Clouzot (il tema, come è noto, è quanto mai lontano dalla materia dei precedenti film); invece conferma, almeno per ora, l'impossibilità di mutare la tonalità e lo schema del suo pessimismo. La commedia non si addice a Clouzot. Egli si limita a gettare nel sereno e amabile giuoco di De Flers e Caillavet un po' di sarcasmo e di ironia, a variare certe psicologie, col risultato non tanto di forzare il soggetto quanto di contaminare l'insopprimibile humour, l'ottimismo del testo originario.

La riprova di tali giudizi possiamo coglierla, indirettamente, in *Vite vendute* (1953) che ci restituisce un Clouzot in piena forma e più che mai fedele alla sua poetica. Il soggetto del film è tratto dal romanzo "Le salaire de la peur" di Georges Arnaud, più che romanzo, documento di una realtà lontana e poco conosciuta (la drammatica e tragica esperienza dei camionisti al servizio delle società petrolifere del Guatemala). È singolare il fatto che il regista, assai più dello scrittore al cui testo si è direttamente ispirato, pervenga a dei risultati "veristici". Evidentemente Clouzot, ben disposto dal suo temperamento, era in condizioni di sentire la materia con maggiore intensità e quindi di esprimersi con maggiore vigore e immediatezza. Si è discusso molto su tale film e anche con accenti "moralistici", che, dopo tutto quello che è successo e succede all'umanità contemporanea, alla civiltà paneuropea, dovrebbero far sorridere per primi gli stessi critici sfavorevoli. E ciò sorprende, perché la lezione di Clouzot, nel senso da noi chiarito fin qui, non poteva essere facilmente dimenticata né sottovalutata. Clouzot non si ripete, e il suo merito sta soprattutto nel fatto di procedere decisamente nella sua direzione, di continuare a trattare una materia "pericolosa", una materia, cioè, che può far cadere l'espressione nel trabocchetto dell'effetto e della maniera. Ed anche e soprattutto in *Vite vendute* stanno, per noi, il coraggio e la filosofia di Clouzot. Al senso della disperazione umana, già sensibile nei precedenti film e qui ripreso in altro tono, si aggiunge, con una specie di seduzione morbosa, lo spirito dell'avventura (spesso generosa risoltrice del problema dell'esistenza). Dalla convenzione narrativa del "trasporto della nitroglicerina"

na" si svolge il nucleo drammatico e in questo svolgimento prendono a poco a poco consistenza i caratteri, si definisce il mondo sotterraneo del sentimento e dell'istinto, si rivela il vero volto della natura e dell'ambiente. Tre sono le dimensioni in cui si sviluppa il racconto di Clouzot e si articola, pertanto, il suo pessimismo: fisica, psicologica e filosofica. Fisica, perché il pericolo, la morte in agguato, lo sforzo cui è sottoposta ogni fibra del corpo umano costituiscono i fattori precipi della tensione, i motivi conduttori dell'azione. Psicologica, perché ciò che riscatta certa violenza, certo gusto del macabro e dell'orrido è il rilievo dato al temperamento e al carattere dei protagonisti, costantemente veduti nelle loro reazioni interne ed esterne. Filosofica, perché di là dall'effetto e dallo spregiudicato studio psicologico si può cogliere il senso di una verità profonda: nella lotta per la esistenza gli uomini non si amano, né forse si odiano; semplicemente si ignorano. La disperata corsa di Jo dietro l'autocarro è il primo sintomo dell'isolamento, di questo sfaldarsi dello spirito di cameratismo. E anche l'episodio della buca piena di petrolio non va inteso nei limiti di una "ingiustificata crudeltà", ma va veduto soprattutto nella sua intima coerenza, che è psicologica e filosofica insieme. La stessa scomparsa di Luigi e di Bimba, che sembra far sorgere nell'animo dei superstiti un sentimento di pietà e di rassegnazione, accentua il vuoto del loro spirito, esaspera la capacità di resistenza fisica e mette ai ferri corti la lotta del singolo col destino. Indubbiamente, il mondo di *Vite vendute* è un mondo spietato, senza luce, senza grazia, in cui la creatura umana sprofonda quasi ridotta a elemento componente la stessa natura fisica. Ma non è questo il motivo per cui si possano avanzare delle riserve sul film. Si potrà notare, semmai, una certa tendenza a caricare le tinte, una insistenza (confermata soprattutto dal finale) del particolare tragico e macabro, una misura non sempre sorvegliata, un gusto che è spesso sul punto di corrompersi e che solo il prestigio dello stile riesce a salvare. Certo, esteticamente, Clouzot oltre *Vite vendute* non potrà andare, e la sensibilità "stroheimiana", che a tratti egli richiama, dovrà perdere quel tanto di "fisicità" che l'offusca e che rischia di chiudere il fatto cinematografico in un giuoco, non diciamo senza poesia (ché tutta l'analisi del cuore è poesia), ma senza nobiltà, senza quel superiore distacco che fuga ogni ombra di compiacimento, ogni senso impuro e sottilmente "malvagio".

In Clouzot il pessimismo, ormai lontanissimo dalla sua fase romantica, subisce un nuovo giro di vite; ma è pur sempre possibile avvertire al fondo di questa poetica la presenza dell'uomo con tutto il suo carico di responsabilità, con tutta la sua ansia di vivere. Occorrerebbe, ora, che Clouzot, il quale ha ormai buttato l'individuo allo sbaraglio e non è, forse, insensibile al gidiano "odio dei focolari chiusi", ritrovasse, in un rinnovato gusto dell'avventura umana, un maggiore equilibrio tra l'istanza psicologica e quella filosofica, scoprisse, insomma, la possibilità di un dialogo col "male", di una ricerca nel profondo dell'io e delle cose che desse al suo pessimismo un'apertura lirica, finora negata o episodica, in senso più totale e universale della vita.

PIETRO SPERI

IV CONCORSO NAZIONALE DEL FILM D'AMATORI

IL SOLE NON SORGE ANCORA

IL IV CONCORSO NAZIONALE FEDIC si è concluso a Montecatini: grande era l'aspettativa, deludente il risultato.

Prima di parlare dei film presentati consideriamo alcuni fatti che servono in parte a chiarire il perché di questa delusione.

Essendosi quasi raddoppiato il numero dei cine club dall'epoca dell'ultimo concorso ci si attendeva con apprensione il loro debutto: ogni previsione era praticamente impossibile, sapendo ormai per esperienza come difficilmente un cineamatore alla sua prima prova riesca ad impressionare favorevolmente, ma ad ogni modo tra tanti concorrenti qualcosa ci si poteva sempre aspettare, e dopo tutto tra i cineamatori più che il tecnico cerchiamo colui che sappia dire qualche cosa di intelligente. Tuttavia queste nostre apprensioni risultarono vane in quanto la maggior parte dei nuovi iscritti non presentò alcun lavoro. In mancanza di una qualsiasi giustificazione, non ci resta che biasimare tale assenteismo, soprattutto da parte di quei cine club che proprio nell'inverno scorso ricevettero una cinepresa 16 mm, completa nei suoi accessori: quali appunto Bari, Bergamo, Cassino, Firenze, Palermo, Pavia, Pisa, Varese, Venezia, Vigevano. Sempre tra i nuovi, mancarono ancora i cine club di: Catanzaro, La Spezia, Napoli, Reggio Calabria, Reggio Emilia, Trento, Verona. Su queste defezioni ritorneremo in un prossimo articolo.

I film notificati erano 103 dei quali solamente 23 diretti da giovani (il regolamento del Concorso suddivide, al fine dell'assegnazione dei premi, i cineamatori in *junior* e *senior*: ponendo come limite tra una categoria e l'altra il 25° anno di età). I film presentati risultarono poi essere 65 di cui 18 diretti da giovani. Poiché la Fedic è sorta soprattutto per i giovani, come si spiega la presenza di una così sparuta schiera? (Con un calcolo approssimativo possiamo anche osservare che una buona parte dei *senior* ha superato il trentesimo anno di età e ciò aggrava la constatazione del numero limitato di giovani partecipanti). Come si sa i cine club sono dotati del materiale necessario per la ripresa, non dispongono però di materiale sensibile, al quale devono provvedere i cineamatori, ma i giovani difficilmente dispongono delle 20.000, 40.000 o più lire per fare un film, ed ecco che risultano esclusi. All'inconveniente bisognerà senz'altro ovviare in seguito. Certo la Fedic preferisce distribuire materiale fisso che pellicola, della quale non può avere che un controllo approssimativo, ma sarà comunque necessario studiare un piano per un'assegnazione di pellicola ad un numero limitato di cineamatori e dall'esperienza trarre le conseguenze per una distribuzione su più larga scala; per ciò chiediamo sin d'ora la collaborazione dei lettori.

Da più parti s'è sentito dire che si son visti tanti brutti film perché non è stata fatta la selezione preventiva in seno ai cine club, o se si è fatta è mancata la severità. Sta di fatto però che se una selezione severa avesse avuto luogo si avrebbe dovuto sospendere il Concorso. Non si

possono ritenere responsabili i presidenti di tutte le manchevolezze: fino a che i film saranno fatti a spese dei cineamatori l'influenza dei presidenti sarà nulla. Sino ad oggi i cineamatori han fatto i film secondo il loro capriccio: scegliendo o più spesso non scegliendo dei collaboratori, lavorando con poca serietà e come se tutto fosse un giuoco. Considerando allora che il materiale usato appartiene al cine club sarà bene si addivenga alla necessità di cointeressare i presidenti alla produzione demandando loro l'organizzazione della produzione e la preparazione di una *troupe* per ogni film da girare. A questo modo anche i cineamatori che non dispongono di denaro potranno prender parte attiva alla lavorazione.

Un'altra constatazione fatta è che tutti coloro che negli anni scorsi si erano distinti, quest'anno non hanno presentato alcun lavoro. Dal Congresso svoltosi nello stesso periodo (è questo il quinto Congresso) si è avuta una delucidazione in merito. Claudio Triscoli del c.c.u. Trieste, con una dialettica alquanto discutibile, ha cercato di mettere in luce i disagi e le amarezze dei cineamatori che dopo un lungo tirocinio nel formato ridotto non riescono a passare al 35 perché la strada è sbarrata. Piero Bergamo del c.c.u. Padova, raccogliendo il discorso, telegraficamente, come lui stesso definì il suo intervento, concluse: «Organizzare sul piano nazionale una produzione e distribuzione di cortometraggi con elementi della Fedic». È interessante notare che questo intervento è stato fatto proprio ad opera di elementi dei centri universitari nei quali la crisi è maggiormente sentita. In sostanza la Fedic dovrebbe servire, come spesso si è detto, da laboratorio sperimentale dove i giovani si farebbero le ossa per passare all'industria. Se poi si riuscisse a creare una continuità di lavoro dal formato ridotto al cortometraggio in 35 si avvererebbe il sogno di quasi tutti i cineamatori, perché in realtà sino ad oggi la Fedic non è stata che un bel sogno.

Un altro argomento sostenuto con vigoria da Filippo Ferrazzano del c.c. Piacenza è stato quello relativo alla cinematografia per ragazzi. In alcuni dei film presentati era evidente il tentativo di fare della cinematografia adatta ai ragazzi. A parte il fatto che su questo tipo di cinematografia non si hanno ancora le idee chiare, e ancora molti, come in genere i cineamatori, pensano di risolvere la questione facendo dei film melensi, Ferrazzano ha puntato piuttosto sul fatto che si ricorre all'estero quando in Italia ci sono i giovani (ed anche gli anziani) dei cine club che potrebbero fornire gli elementi per instaurare anche da noi una produzione in questo particolare settore. Anche la Cineteca Autonoma per la Cinematografia scolastica è stata chiamata in causa: alcuni particolari film potrebbero essere prodotti dai cineamatori in stretta intesa con la Cineteca che poi ne curerebbe la distribuzione ai vari Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica.

Ci auguriamo ora che tutte queste belle proposte non rimangano lettera morta: è triste pensare che il discorso si debba riprendere, al punto in cui l'abbiamo lasciato oggi, al prossimo Congresso nel '54. Invitiamo quindi i cineamatori a volersi servire di questa rubrica per continuare il discorso.

Passiamo ora ad esaminare i film presentati, tenendo presente la suddivisione per categorie: soggetto, sperimentali, documentario, didattico-scientifico.

FILM A SOGGETTO: quest'anno a differenza dei precedenti, i film sono stati classificati non oltre il decimo posto. Sui 23 film presentati la Giuria (composta da Vittorio Gallo presidente, e da S. G. Biamonte, E. Giacobino, E. Giorgetti, A. Ornano) ha così deciso: 1) *Un libro di fiabe* di C. Perego del cine club Milano; 2) *Poker d'assi* di A. del Comune e F. Prinsi del Centro Cinematografico Universitario di Milano; 3) *Comica d'altri tempi* di C. Malferrari e M. Galli del c.c. Milano; 4) *Il cielo risponde sempre* di F. Ferrazzano del c.c. Piacenza; 5) *La colpa di S. Mencaroni* del c.c. Arezzo; 6) *La pianola stonata* di G. B. Cacioni del c.c. Milano; 7) *E' nato un sogno* di G. Osbat del c.c. Gorizia; 8) *Dadi* di G. Montalenti del c.c. Piemonte di Torino; 9) *In fondo al bicchiere* di R. Joss del c.c. Gorizia; 10) non assegnato.

Un libro di fiabe di Candido Perego (*senior*) è un film noioso e assai misero, e certamente la giuria ha voluto premiare una certa pulitezza tecnica: buona fotografia in kodachrome, recitazione accurata, movimenti di macchina semplici ed appropriati. Un ragazzo s'addormenta con un libro di fiabe in mano e sogna d'essere in un bel giardino e di danzare assieme a tanti altri bambini in abito da cerimonia. Quasi tutto il film è nella sequenza del ballo: sequenza di un tedio esasperante.

Poker d'assi di Antonio del Comune e Felice Prinsi (1° premio *junior*) sarebbe dovuto apparire nella categoria sperimentale. In realtà si tratta di una esercitazione sulle reazioni di quattro giocatori. I cineamatori dovrebbero potersi dedicare spesso a studi del genere: potrebbero così apprendere il giuoco recitativo, approfondire l'uso della camera, afferrare l'importanza del taglio. L'esercitazione servirebbe inoltre a sua volta da insegnamento visivo a tutti gli altri, e questo "testo" servirebbe come elemento di discussione, di critica. In *Poker d'assi* riscontriamo che il giuoco è stato inasprito: gli autori per tema di non apparir chiari hanno forzato gli attori in una *microfisionomia* che stroppia.

Comica d'altri tempi di Carlo Malferrari e Michele Galli (2° premio *junior*) è il più riuscito ed interessante film del Concorso. Gli autori si sono rifatti a Chaplin, al Chaplin del periodo Keystone, al tempo in cui la mimica raffinata, o scoppiettante, ora languida, era tutto; il contenuto non affiorava o non raggiungeva la bellezza

(A sinistra): Da *Un libro di fiabe*, che ha avuto il primo premio per i film a soggetto. (A destra): Una scena di *Comica d'altri tempi*, il più riuscito ed interessante film presentato al Concorso.





(A sinistra): Alcuni piccoli interpreti di *Il cielo risponde sempre* e (a destra) un'inquadratura di *La pianola stonata*, lodevole tentativo che nella sequenza iniziale ricorda *I barboni* di Risi.

che riscontriamo dal periodo Essanay in poi. Già il titolo: *Comica d'altri tempi*, denuncia una spiccata tendenza filologica negli autori. A Malferrari e Galli non interessava creare qualche cosa di nuovo — il che, d'altra parte, rifacendosi a Chaplin sarebbe stato di pessimo gusto — ma piuttosto servirsi della conoscenza di Chaplin per un'esercitazione di stile. La trama del film è originale: due individui, nei quali possiamo ravvisare Charlie Chaplin e Edna Purviance, sono ossessionati dal motivo della fame: polli arrosto compaiono loro sia in sogno che nella realtà, senza che il loro desiderio sia appagato. Dapprima lottano con un panettiere e i suoi garzoni per un filone di pane, poi in una lavanderia dopo un estenuante lavoro rubano un pollo al proprietario senza che nessuno comunque riesca ad averlo, infine in aperta campagna compiono un balletto nell'intento di pigliare alcuni pollastri. Non manca un'eco clairiana: il pollo è conteso dai tre al giuoco del rugby (*Le million*: la lotta per la giacca contenente la cartella della lotteria) e con una intelligente soluzione gli autori fanno cadere il pollo nel cappello, teso in segno di saluto, di un Tizio che aveva abbordato una ragazza, il quale trovandosi il pollo tra le mani se ne scappa piantando la ragazza in lacrime. Malferrari e Galli sono i primi cineamatori che dimostrano una cultura cinematografica, semmai in questo caso limitata a Chaplin, certo però che chi approfondisce in tal maniera lo studio di un artista, non si può pensare che trascuri tutto il resto. I cineamatori dimostrano troppo spesso uno spregio incomprensibile per la cultura e quando sono alla macchina da presa sono solamente degli esaltati: prima di tutto lavorano in disprezzo alle basilari norme del buon mestiere e poi presi da megalomania si impantanano in ridicole manifestazioni di ignoranza. Il lavoro di questi giovani milanesi può quindi esser di monito.

Il cielo risponde sempre di Filippo Ferrazzano (senior) — coppa del Centro Cattolico Cinematografico per il miglior film educativo per ragazzi — è un film che pur nella sua imperfezione sa dire qualche cosa, e vorremmo che ai concorsi anziché dei libri di fiabe i cineamatori ci facessero conoscere film come questo: deficiente tecnicamente, assai sgrammaticato ma teso verso l'estrinsecazione di un contenuto umano. Un ragazzo è gravemente ammalato, i suoi amici vorrebbero far qualcosa per lui, pensano di scrivere a Gesù ma la posta non recapita in cielo, allora ricorrono a dei palloncini, per la proprietà dei quali però vengono alle mani con dei ragazzacci; svanita anche questa possibilità ritornano presso l'amico e lo trovano fuori pericolo: il cielo ha risposto. C'è nel film un impegno che ben difficilmente troviamo tra altre opere presentate, Ferrazzano ha commesso degli errori anche grossolani, ma merita egualmente un riconoscimento perché ha lavorato con serietà.

La colpa di Silvano Mencaroni (senior), è il caso opposto di *Comica d'altri tempi*: un esempio di come ci si possa ispirare ad un autore per fare un film di pessimo gusto. Mencaroni s'è ispirato a De Sica in un tentativo di rifare *Ladri di biciclette*, ed ha trattato il tema con faciloneria, cercando di dar risalto all'esteriorità del racconto, ponendo l'accento sul fattaccio espresso in termini ridondanti e sgraziati: si pensi all'obbrobrio del plagio del ragazzino che fa la pipì, particolare così

pieno di finezza in De Sica. Questo ci favorisce un'altra osservazione sul comportamento dei cineamatori in genere: mancano troppo di umiltà, la macchina da presa ha una influenza perniciosa su chi l'accosta (e questo succede anche nel formato normale e in maniera più grave), spingendo molti a smettere l'abito del buon senso per indossare quello della boria e dell'ignoranza sufficiente.

La pianola stonata di Gian Battista Cacioni (senior - 8 mm.) è un altro lodevole tentativo, e anche qui è avvertibile lo sforzo di riuscire a dire qualche cosa. Dobbiamo proprio insistere sul fatto che i cineamatori, scelto un soggetto, lo pongono in immagini senza che risulti poi un travaglio creativo: sembra proprio facciano una semplice trasposizione dalla carta alla pellicola.

La pianola stonata ha una sequenza iniziale che ricorda *I barboni* di Dino Risi, ma i barboni di Cacioni non hanno rinunciato alla lotta e pur nel loro misero mondo lottano e sorridono anche. Per quanto riguarda la manifestazione di questo contenuto dobbiamo dire che un certo semplicismo ha impedito che l'opera potesse completarsi: che la buona volontà non è il solo ingrediente alla riuscita.

E' nato un sogno di Giorgio Osbat (senior) è un po' *Terza liceo*: un piacevole se pur superficiale primo amore, ma non si doveva rimanere sulle generali e nemmeno affidarsi alla semplice rappresentazione bensì approfondire, scavare nell'animo dei giovani per trarre veramente l'atmosfera dell'infatuazione per una compagna di scuola. *Dadi* di Giacomo Montalenti (senior) è un interessante studio per dettagli. Un individuo sta per suicidarsi e noi seguiamo tutta la minuziosa e precisa attuazione dell'atto. Al pari di *Poker d'assi* questo lavoro è un saggio, un'esercitazione da svolgere in seno ai cine club per abituare i cineamatori ad approfondire le situazioni, a ricavarne anche dalla più elementare visione tutta una gamma di immagini. In fondo al bicchiere di Roberto Joss (senior) ricorda nello stile il surrealista James Broughton, i cui film si sono visti a Venezia nella scorsa manifestazione. Il film è piacevole per la sua bizzarria che non lascia il tempo di riflettere e corre via alla fine con un buon montaggio, ma comunque non lascia niente di concreto dietro di sé. Un cenno merita il film, trascurato dalla giuria per la sua deficienza fotografica, *Amor in canonica* di Francesco Favero (senior - c.c.u. Padova). Favero ci ha riportato di peso al vecchio cinema italiano attorno al 1912: macchina fissa ad inquadrare la scena ove gli attori recitano con mimica ampollosa ed escono ed entrano di quadro impunemente; qualche panoramica, ma priva di valore narrativo; didascalie frequenti (nota caratteristica: in dialetto veneto) volte a giustificare una azione assai caotica. Possiamo dire che lo stile del film è perfetto.

FILM SPERIMENTALI: sui 10 film presentati la giuria ha dato il seguente giudizio: 1) *Treno merci* di L. Turolla del c.c. Milano; 2) *Caterinetta a scuola* di M. Padovini del c.c. Roma; 3) *Bottega dei ricordi* di G. Graziani del c.c. Arezzo; 4) *Caleidoscopio di madre natura* di M. Fantin del c.c. Bologna; 5) *La primavera* di G. Parazzoli del c.c. Milano; 6), 7), 8) non assegnati; 9) *Signorinella* di M. Padovini del c.c. Roma; 10) *La sagra di Santa Gorgia* di R. Joss e G. Marchi del c.c. Gorgia.

Treno merci di Luigi Turolla (1° premio junior) è un film in chiave di psicanalisi, con "associazioni" che possiamo ritenere giustificate: da un giuoco di bimbi passiamo ad un'allucinazione a pupazzi animati ed a colori e il film è tutto in questa sequenza. L'animazione e la scenografia — opera di Ester Magni e Franco Pardi — sono abbastanza interessanti, però non manca una negligenza ingiustificabile: è assai fastidioso vedere gli scenari muoversi.

Caterinetta a scuola di Mario Padovini (senior) è uno sketch comico che strappa sì il riso ma che rimane purtuttavia mediocre. La maestra dà un tema: «passa il treno...», l'alunna Caterinetta scrive: «lo me ne scanzo» e porta il compito alla maestra; questa a sua volta scrive: «e io ti boccio»; l'alunna: «meglio bocciata che sotto il treno». Ciò che infastidisce è la mimica grottesca della bimba, tutta smorfie e pose artefatte. La bimba si mostra alquanto sensibile perché riesce ad essere falsa con disinvoltura: c'è quindi da rammaricarsene.

Bottega dei ricordi di Gilberto Graziani (2° premio junior) è un film infelice. Graziani voleva cogliere con panoramiche ed inquadrature soggettive le impressioni prodotte da sculture e bassorilievi in un laboratorio mentre l'artigiano, in un momento di stanchezza, abbandona il lavoro e girovaga con lo sguardo attorno alle pareti. Le intenzioni non hanno trovato reale corrispondenza nelle immagini ed il film è soltanto una esposizione inutile di gessi e terracotte.

Caleidoscopio di madre natura di Mario Fantin (senior) e *La primavera* di Giuseppe Parazzoli si possono accumulare nel giudizio negativo. I cineamatori sono convinti che con della pellicola a colori, qualche luogo comune e svariate panoramiche si possa interpretare la natura. La primavera naturalmente ci fa pensare ai fiori: come far capire ai cineamatori che inquadrature di fiori, panoramiche su aiuole di fiori, dettagli di petali non ci daranno mai il senso della primavera? I fiori sono belli e naturalmente il film deve essere bello: questo è il ragionamento su cui troppi si basano.

Signorinella è la "versione cinematografica" dell'omonima canzone di Boyio. «Signorinella che malinconia!» già come nella canzone... cosa obbrobriosa. In *La sagra di Santa Gorgia* di R. Joss e G. Marchi (senior), mentre lo speaker con voce infiammata recita l'omonima poesia di Vittorio Locchi, scialbe immagini passano sullo schermo; e il contrappunto? Bisognerebbe chiedere agli autori, ma c'è sempre il rischio di sentirsi dire che siamo noi a non capire.

DOCUMENTARI: su 24 film presentati la giuria ha deciso così: 1) *La città del cinema* di C. Speziale del c.c. Roma; 2) *Los caprichos di Goya* di W. Urbani e E. Rescigno del c.c. Milano; 3) *Come nasce un libro* di A. Comi del c.c. Milano; 4) *Le meraviglie della natura* di L. Canepa del c.c.u. Milano; 5) *Carnevale a Savona* di J. Morabito del c.c. Savona; 6) *Vagabondaggi* di V. Grumelli del c.c. Roma; 7) *Spigolature invernali* di C. Lanfranco del c.c. Ical di Milano; 8) *Engadina fiorita* di R. Martinengo del c.c. Piemonte di Torino; 9) *Un paese come tanti* di A. Carloni del c.c. Pesaro; 10) *Colori a Sanremo* di M. Porre del c.c. Sanremo.

La città del cinema di Costantino Speziale (ufficialmente il film è presentato come opera collettiva del cine club Roma), è un brutto documenta-

GIORGIO TRENTIN

(Continua in terza di copertina)

FILM DI QUESTI GIORNI

AI MARGINI DELLA METROPOLI

Regia: Carlo Lizzani - Soggetto: Mario Mas-
simi, Lamberto Martini, Massimo Mida - Sce-
neggiatura: Angelo D'Alessandro, Alessandro
Ferraù, Carlo Lizzani, Massimo Mida - Foto-
grafia: Gianni di Venanzio - Musica: Manni-
no - Interpreti: Massimo Girotti (Avv. Ro-
berto Martini), Marina Berti (Luisa), Giulietta
Masina (Gina), Michel Jourdan (Mario Ilari),
Paola Borboni (madre di Luisa), Rossana Mar-
tini (Elena), Patrizia Lari (Betty), Giulio Cal-
i (Cali), Amilcare Fabrizio (Fabrizio), Lucien
Gallas (avvocato di P. C.), Adriana Sivieri,
Gian Carlo Nicotra - Prod.: Elkos Film, 1953.

CARLO LIZZANI è, in un certo senso, il più "avanzato", politicamente parlando, dei nostri registi, ed è quindi quello più soggetto a trovare remore lungo il proprio cammino. La posizione di Lizzani è riconoscibile non solo nei punti di partenza dei suoi film, ma anche nella coraggiosa impostazione cooperativistica da lui secondata, se non ideata, per *Achtung, banditi!* (1951), impostazione che pare verrà ripresa per l'annunciato ed ambizioso *Cronache di poveri amanti*, dal romanzo di Vasco Pra-

tolini. Ho detto "ambizioso". L'ambizione è infatti una delle riconoscibili costanti di una carriera ancor breve, interessante e finora più ricca di intenzioni che di risultati. Con *Achtung, banditi!*, si sa, Lizzani, lo studioso acuto formatosi su queste colonne e indagatore sottile della storia del cinema, specie italiano, con particolare riguardo ai suoi rapporti con la storia di una società, il documentarista polemico, partito alla scoperta del sud e delle sue miserie, tentò di coagulare una materia recente, friabile e complessa come quella della lotta di resistenza nel nord industriale in un racconto che prescindesse dai troppo comodi moduli retorico-avventurosi. L'impresa riuscì per metà. Il film di Lizzani coglieva un certo spirito di solidarietà popolare, attingeva un certo asciutto tono di epica senza fanfare, ma peccava, com'è tanti altri film "politici", nella pittura dell'altra parte, appariva minato da una costruzione diseguale di scenario e da molti diletantismi, specie di recitazione, derivanti anche dalla particolare

fisionomia produttiva. Circostanze esteriori a parte, tuttavia, pregi e difetti appartenevano soprattutto al regista, ai cui innegabili numeri, coltivati, però, ricordiamolo, in sede anzi tutto libresca (se de Santis, oltre che colto, è istintivo, fin troppo, Lizzani deve affidarsi al raziocinio, e questo è spesso insufficiente, quando le circostanze sono contrarie e magari l'ispirazione fa difetto), facevano riscontro immaturità, inesperienza, sia in sede di elaborazione di scenario, sia in sede di direzione di attori, tanto più se non professionisti, e via dicendo. Purtroppo i difetti di *Achtung, banditi!* ritornano, aggravati, in *Ai margini della metropoli*, senza peraltro essere più (o quasi) compensati dai pregi di quel film.

Ai margini della metropoli è un film che è nato disgraziato, ha subito un'infinità di impacci e di manomissioni in sede preventiva, da parte della censura e dei produttori. Una storia complicata, che solo Lizzani stesso potrebbe raccontare per intero, il che sarebbe certo interessante. Il fatto sta

Giulietta Masina interpreta con efficacia, benché con qualche tendenza a strafare, il personaggio dell'amante, poi moglie, dell'imputato nel recente film di Carlo Lizzani *Ai margini della metropoli*.



che il film, al suo annunciarsi, venne considerato politicamente pericoloso, probabilmente anche improduttivo da un punto di vista commerciale. Lizzani voleva prendere spunto dal caso Egidi (quel tale, abitante di una "borgata" di Roma, che venne imprigionato sotto accusa di un atroce delitto e sottoposto a processo, a dispetto delle sue proteste di innocenza, contro cui pareva convergere una serie di prove indrette. Fin che al processo un castello di testimonianze a suo carico cadde, ed egli venne assolto per insufficienza di prove), per spingere uno sguardo, comprensivo e socialmente accusatore, verso l'umanità che popola le misere borgate di Roma, dove la corruzione o la criminalità sono spesso figlie del bisogno e della disperazione, dove la patetica e rassegnata laboriosità si trova accanto alla esasperata ribellione o alla fatalistica inerzia. Il tema che poteva nascere dallo spunto era duplice: da un lato, la giustizia umana, con la sua fallacia, la sua dipendenza da oscuri legami di interessi e di sentimenti, che possono indurre un testimone a giurare il falso, rendendolo responsabile di durissime condanne ai danni di innocenti; dall'altro lo sfondo sociale di certe situazioni, di certi delitti, di certe miserie. Di tutto ciò in *Ai margini della metropoli* si trova ben poco. Tutt'al più, conoscendo l'uomo e le sue intenzioni, si può cercar di leggere tra le righe e di apprezzare, per quel che possono umanamente valere, queste ultime. Ma un film, purtroppo, bisogna giudicarlo per quello che è. E *Ai margini della metropoli*, sospinto sulla china del poliziesco, appare un mediocre sottoprodotto di tutta una letteratura cinematografica avente per base innocenti accusati di delitti spaventosi e avvocati che si sostituiscono alla giustizia nella ricerca della verità per la salvezza del cliente. Qui l'accento "sociale" dovrebbe esser dato dal fatto che l'avvocato è un piccolo borghese, il quale dapprima accetta di difendere la causa per puro esibizionismo e solo in un secondo tempo (grazie all'intervento di una fanciulla che fa da legame tra lui e il mondo delle borgate, fanciulla che è l'antitesi di una lussuosa e cinica fidanzata altoborghese; personaggi, l'uno e l'altro, di ovvia retorica) ne comprende a fondo la portata e la bontà. Naturalmente, i giusti finiscono col prevalere (per merito non tanto dell'avvocato quanto del popolo, dei borgatari), ma soltanto grazie a procedimenti romanzeschi, quali sono quelli che il racconto adotta dopo i primi tocchi di disadorna semplicità in certi scorci descrittivi della borgata e nella presentazione del personaggio dell'amante, poi moglie, dell'imputato (che Giulietta Masina interpreta con la consueta lena, ma con qualche tendenza a strafare, a illeziarsi nel suo piglio popolare). Tutta la verità viene alla luce, e il protagonista esce assolto a formula piena, a differenza dell'Egidi. Il caso reale fu, in altre parole, assai più penoso, perché oltre tutto, la verità non essendo venuta a galla se non in parte, il disgraziato, presumibilmente innocente, non riuscì a liberarsi dall'ombra di un sospetto. Ma, ripeto, è inutile proseguire la ricerca delle insufficienze tematiche di un film che si è perduto per istrada. Quello che vorrei rimproverare a Lizzani, assolto da altre colpe, è di non sostenere meglio la propria li-

mitata esperienza con l'apporto di sceneggiatori un po' più smaltiziati ed esercitati. Un film poliziesco, quale va considerato questo, ha bisogno di ben altro mordente di soluzioni, di ben altra tensione, di ben altra cura nel cautelarsi dalle incongruenze e dalle oscurità. Troppo sgangherato è qui il tessuto, troppo posticci sono certi riempitivi, troppo falsi certi tratti d'ambiente (perfino nel mondo dei « baracchesi » si intrude un pizzico di « barbonismo » alla *Miracolo a Milano*) perché sia possibile prestar fede alla storia che ci vien raccontata.

G. C. C.

SCIACALLI NELL'OMBRA (The Prowler)

Regia: Joseph Losey - Soggetto: Robert Thoren e Hans Wilhelm - Sceneggiatura: Hugo Butler - Fotografia: Arthur Müller - Interpreti: Val Heflin (Webb Garwood), Evelyn Keyes (Susan Gilvray), John Maxwell (Bud Crocker), Katherine Warren (Signora Crocker), Emerson Treacy (William Gilvray), Madge Blake (Marta Gilvray), Wheaton Chambers (Il dottore), Sherry Hall (John Gilvray) - Produzione: S. P. Eagle, 1951.

SI E' parlato per un certo tempo [si vedano *Linciaggio* (The Lawless, 1950), e, di minor rilevanza, *Il ragazzo dai capelli verdi* (The Boy with Green Hair, 1940)] di un fenomeno Losey: si è parlato di lui come di autore singolarmente anti-convenzionale e gli interessi del quale (circostanza non di scarso rilievo per un regista americano non « indipendente ») erano prevalentemente rivolti verso un'indagine sociale.

Ad una prima revisione, che ha messo in risalto certi limiti ai quali soggiaceva Losey (in verità questi motivi polemici erano apparsi più volte scopertamente forzati e quasi mai la denuncia sociale era stata condotta sino alle logiche conclusioni), una seconda si rende ora maggiormente necessaria alla luce di questo *Sciacalli nell'ombra* (The Prowler, 1950), allo scopo di riportare la sopraffatta figura del regista a più modeste proporzioni.

Il film, che, per taluni aspetti, potrebbe richiamare principalmente *Il postino suona sempre due volte* (The Postman Always Rings Twice, 1946) di T. Garnett prende vita da quel filone erotico-drammatico della narrativa statunitense (basti citare James Cain per tutti) a cui il cinema USA si è frequentemente rivolto. E' opportuno però precisare che una tale derivazione è limitata al richiamare motivi esteriori propri di questa narrativa senza che agli stessi venga data una interpretazione originale.

Sciacalli nell'ombra presenta innanzi tutto una grave frattura nel corso del racconto: ad una prima parte, in cui le intenzioni del regista si sono espresse nei personaggi senza sbavature, fa riscontro una seconda in cui l'intervento di elementi avventurosi ha fatto naufragare la vicenda nell'improbabile. Il poliziotto (Van Heflin) che, per caso, viene a conoscere la giovane moglie (Evelyn Keyes) di un ricco autore radiofonico, la fa innamorare di sé e sopprime il marito per sposarla e venire in possesso dell'eredità, è descritto con notevole senso psicologico.

La caratterizzazione che Van Heflin ha dato al personaggio di Nebb Garwood è

quella di un bruto: fisicamente completo e conscio della propria forza, nel quale però la violenza non è cieca, ma controllata, volta a fini precisi, coordinata al resto delle facoltà da una mente lucidissima. Tutto questo traspare da tanti particolari che valgono a rendere con evidenza il senso della sua sicurezza fisica: dalla maniera di muoversi, al vezzo di buttar per aria la lampada tascabile e riprenderla a volo, alla predilezione per le riviste « for men » tipo « Strength » o « Power ».

Se ci si rifà al modo con cui Webb riesce a sedurre Susan non si può a meno di notare il suo metodo freddamente razionale: dalla violenza, alle scuse sincere da « buon-ragazzo-che-ha-perduto-la-testa », agli appigli romantici più vieti, nulla è da lui tralasciato pur di giungere al successo. La conquista della donna è condotta con un tale distacco sentimentale da far pensare ad una partita a scacchi o, meglio ancora, al cinico carteggio di Choderlos de Laclos.

Questo processo, che occupa tutta la prima parte del film, è narrato da Losey con grande abilità tecnica non disgiunta da un certo gusto: possono servire da esempio la sequenza in cui Webb, ballando nel buio riesce a baciare Susan (in essa, infatti, la "camera" vagando attorno ai due protagonisti, lambendoli quasi, dà all'azione un innegabile valore emozionale), od ancora quelle nelle quali Webb, con cosciente sadismo, per raggiungere i suoi fini, umilia sistematicamente l'amante, ormai sua sucube. Il gusto malsano di questa soddisfazione culmina nell'inquadratura dall'alto in cui il poliziotto si getta ghignando sul suo lettino di ferro. Si noti inoltre in questa sequenza il singolare valore simbolico che acquista il gesto del protagonista che lancia, a significare la propria vittoria sulla donna, una palla di carta nell'interno del lampadario, gesto che ci riporta al suo "passato" universitario di idolatrato giuocatore di basket-ball.

Altro fattore psicologico non privo di emotività è la circostanza che il marito non si veda mai sino al delitto: egli è una voce che segue i due amanti dalla radio che deve rimanere accesa, li « osserva », per così dire, mentre sono insieme, li ossessiona quasi. La figura di lui è completamente in luce: i suoi "tic", la mania di tenere la collezione completa delle proprie incisioni pubblicitarie, l'abitudine di chiudere tutto a chiave, descrivono infatti in modo evidente la grettezza e la meschinità di un marito medio, del tutto incapace di mantenere desto nella moglie un interesse sentimentale.

Sin qui, quanto di valido ha conseguito Losey: dopo il « delitto perfetto » però sia per l'inserimento di fattori romanzeschi (quali la gravidanza, accusatrice dei due amanti, il parto nel deserto, l'intervento del dottore) che nuocciono gravemente alla linearità del racconto, sia per non poche concessioni al gusto della sensazione, l'intera opera scade al livello dei normali film del genere.

Concludendo, se si escludono alcuni dettagli esteriormente anti-conformisti (l'adultera che non viene punita e la realistica presentazione di una donna in preda alle doglie del parto) potremmo dire che *Sciacalli nell'ombra* ha ulteriormente segnato la parabola involutiva di Losey, la quale non si scosta per altro di molto da quelle che

hanno percorso altri « ribelli » hollywoodiani [basti citare il Dmytryk di *Gli ammutinati dell'Atlantico*, (*Mutiny*, 1952)] rientrati dopo un breve periodo di fronda nei ranghi ordinati della produzione industrializzata.

VICE

MISCELLANEA

A un discorso unico con quello sul film di Lizzani invita *Cronaca di un delitto* di Mario Sequi, film che si era ambiziosamente annunziato come « problematico ». Il problema affrontato era pure in questo caso inerente alla giustizia, e la presenza di Francesco Carnelutti quale consulente e dialoghista aveva potuto far credere ad un apporto « tecnico » illuminante. Ahimé, tutto è rimasto nel limbo delle intenzioni. Si trattava — e l'intendimento era tutt'altro che privo di interesse — di studiare la situazione di chi si trovi ad essere, da un tribunale, assolto da un delitto « per insufficienza di prove ». Su di lui continuano, inevitabilmente, a gravare i sospetti di parte almeno della società in cui gli accada di riprendere la vita; onde il suo reinserimento nella comunità è difficoltoso, egli viene spesso posto in una condizione come di isolamento, con pregiudizio delle stesse possibilità di lavoro. Vari potevano essere i modi di impostazione d'un film su un tema del genere. Attacco a fondo contro la formula giudiziaria equivoca, rappresentazione obiettiva di un caso con il suo pro e il suo contro, nei confronti tanto dell'assolto quanto del suo prossimo. E via dicendo. Gli scenaristi di *Cronaca di un delitto* (tra i quali, mi duole dirlo, è Vasco Pratolini) hanno scelto una via che precludeva loro la possibilità stessa di dare seguito al proposito enunciato: hanno cioè fatto del protagonista un innocente perseguitato, sul quale fin dall'inizio si appuntano la simpatia e la commiserazione del narratore (certe pallide ombre del suo carattere non bastano a ristabilire un'obiettività compromessa dalla circostanza stessa della sua innocenza). Così il film non è più un racconto polemico o emblematico di una condizione non insolita, osservata con pacato distacco. È il racconto, manco a dirlo poliziesco, di un caso banale. Sequi si è limitato infatti ad esporre come l'innocente, con l'aiuto del figlio dell'ucciso e della polizia, riesca a far emergere la verità e a riabilitarsi. E' evidente che, caso mai, l'innocenza doveva scoprirsi alla fine o meglio ancora non scoprirsi affatto; solo così il racconto avrebbe potuto avere un significato non circoscritto. In questo modo, invece, non è rimasta che una storiella poliziesca infarcita di svolte romanzesche e di luoghi comuni. Gran parte dei quali sono accumulati nel dialogo del prof. Carnelutti. Non sappiamo se l'illustre giurista sia disposto a dar retta ai consigli disinteressati. Torni ai codici, e non dia retta ai cattivi consiglieri. Il cinema è anche un mestiere, proprio come l'avvocatura, ch'egli certo si scandalizzerebbe di veder esercitata, che so, da Roberto Rossellini.

Grosse ambizioni, ma di indole assai diversa, sono alla base anche di *Carmen proibita* di G.M. Scotese, il quale si è proposto, sulla scia di molte suggestioni di varia indole, di far rivivere i personaggi di Mérimée in una Spagna moderna, adattandoli a situazioni e a climi differenti. Ne è uscita una storia a fumetti di contrabbandieri, condita



(Sopra) Val Heflin e Evelyn Keyes in *Sciacalli nell'ombra*, film che denota l'involuzione dell'opera "non-conformista" di Joseph Losey. (Sotto) Saro Urzì nel mediocre *Cronaca di un delitto*.



di facili ingredienti spagnoleschi e di tutto un campionario di banalità. Tra le molte ingenuità del film la più grossa è forse quella d'aver creduto di poter dare al racconto un senso ed una nobiltà di cui era privo, largheggiando in esterni naturali, ripresi con un preziosismo formalistico, compiaciuto ed inerte. Fra gli insufficienti interpreti italo-spagnuoli, alle prese per di più con un dialogo all'altezza dello scenario, si difende bravamente il solo Fausto Tozzi.

In campo americano si registra un film che reca una firma un tempo rispettabile, quella di Leo Mc Carey, autore nell'anteguerra di notevoli film intimistici, comici e satirici: si tratta di *L'amore più grande* (*My Son, John*, 1952), dove la propaganda anticomunista sfocia in un ridicolo talmente grossolano e controproducente, da far meraviglia che nessuno tra i responsabili della produzione se ne sia accorto in tempo. Il film racconta la « conversione » di un figlio degenerare — cioè comunista — di dabbene famiglia borghese, rispettando tutti i più inveterati « clichés » e facendo spreco di melassa e di borsa retorica, ispirata, evidentemente, dall'American Legion. Il ritorno di una grande « signora » di Broadway, da tempo lontana dallo schermo, Helen Hayes, nella parte della madre, è piuttosto infelice, data la leziosità retrodata ch'ella si trascina dietro dal palcoscenico.

Più digeribile è un filmetto come *L'amore che ci incatena* (*Affair with a Stranger*, 1953) di Roy Rowland, narrante l'amore e il matrimonio di una indossatrice con un commediografo, prima squattrinato e poi di successo. Qualche modesta trovata incrementa il raccontino, qualunque del resto,

che, condotto in prevalenza su tono brillante, affronta e supera ovvie ed obbligatorie svolte drammatiche a lieto fine. Il vero pregio è la freschissima recitazione di Jean Simmons, disinvoltamente coadiuvata da Victor Mature.

Un regista che certa critica francese tende a sopravvalutare è Jean Grémillon. È tuttavia innegabile ch'egli ha diretto diverse opere, di vario genere, contraddistinte da indubbi segni di nobiltà. Con *Maternità proibita* (*L'étrange Madame X*, 1950), invece, egli ha ceduto al gusto del *feuilleton* più risibile, raccontando per l'ennesima volta la vecchia storia della donna ricca e insoddisfatta la quale si prende un amante proletario, con quel seguito di maternità illegittima, di doppi sotterfugi (di fronte al marito e di fronte all'amante ignaro della condizione sociale della compagna), di corna orgogliosamente sopportate, che è facile immaginare. Neppure gli occhi stellanti di Michèle Morgan valgono a salvare un simile pasticcio.

Come la bravura di Pierre Fresnay non vale a giustificare l'esistenza di un film come *La grande rivale* (*Un grand patron*, 1951) di Yves Ciampi, che, tracciando il ritratto di un insigne chirurgo, vorrebbe dare, del mondo dei medici, un'immagine spregiudicatamente polemica, presentandolo come dominato dall'ipocrisia e dall'ambizione più sfrenate. A quest'ultima soggiace anche il protagonista che, sotto altri aspetti, è persona degna; onde il ritratto personale, se non la pittura di sfondo, sembrerebbe pretendere ad una certa obiettività. Ma il risultato è invece schematico e tendenzioso.

Mette conto poi di menzionare tre film presentati al Festival di Locarno 1952 e

quindi già brevemente esaminati su *Cinema*, sia perché due di essi sono giunti in Italia con un titolo assai mutato rispetto all'originale, sia perché essi sono in parte riferibili ad una recente cronaca: alludo a *Notti sulle strade* (*Nachts auf den Strassen*, 1952) di Rudolf Jugert, storia di un camionista, coinvolto in un traffico losco e in un amore quasi senile, il quale riesce a riscattarsi dalle debolezze e dalle ambizioni e a ritrovare la serenità del suo modesto « ménage » (protagonista un invecchiato — solo quanto a stile — Hans Albers). Questo film, con la sua tecnica corretta ma risaputa e i suoi luoghi comuni, induce rinnovatamente a riflettere sul livello della produzione nella Germania occidentale, dato che, in occasione del recente festival berlinese, esso è stato premiato come il migliore dell'annata 1952. Storia di un pericoloso amore quasi senile, da cui il protagonista, casellante ferroviario, riesce a liberarsi, riversando — come Umberto D. — il proprio solitario affetto verso un cane, è pure *La follia del silenzio* (*Pick-up*, 1951) di Hugo Haas, un attore-regista di origine cecoslovacca da tempo trapiantato a Hollywood, dove ha in questa occasione dimostrato di poter mirare a risultati psicologicamente interessanti. *La colpa del marinaio* (*Hunted*, 1951), infine, di Charles Crichton, l'autore di Mr. Holland, è, come ho già avuto occasione di ricordare, l'antecedente diretto e assai più abile, almeno nella prima parte, e suggestivo (grazie anche a certi sapienti scorci ambientali e paesistici dell'Inghilterra, il nord con le sue ciminiere, le verdi campagne e colline, i piccoli porti sul mare pescoso, tutti splendidamente fotografati), di *The Yellow Balloon*, presentato a Locarno poche settimane fa. Mentre questo derivato si accontentava di mostrare un bambino, sconvolto da un senso di colpa, il quale rimane succube di un delinquente, *La colpa del marinaio* assume un bel rilievo umano e psicologico presentando il criminale come un uomo sostanzialmente onesto, il quale ha ucciso solo per gelosia, finisce con l'affezionarsi al bimbo, fuggito da una casa dove è infelice, e col rinunciare, dopo una fuga estenuante, alla libertà, unicamente per salvare la salute del bimbo caduto ammalato. Dirk Bogarde e il piccolo John Whiteley sono due interpreti efficientissimi.

G. C. C.

Agli abusati schemi di una narrativa bassamente popolare sono strettamente legati in egual misura un mediocre prodotto della cinematografia messicana ed uno di quella nazionale.

Adolescenza torbida (*Susana*, 1951) di Luis Buñuel, non ostante le speranze destinate dal ritorno dell'autore alla notorietà in virtù di *Los Olvidados* (1951), ha chiaramente confermato come il regista spagnolo sia preda di sconcertanti squilibri.

Un melodrammatico sovrapporsi di passioni sfrenate, un grossolano dramma sensuale, che sconvolge tutti i componenti maschili di una *fazenda* per le forme invero rigogliose di una ragazza (Rosita Quintana) evasa da un reclusorio per minorenni. Il tono del film si adegua visibilmente agli interessi del soggetto: gli effetti volutamente drammatici, si affastellano sino all'estremo limite del « carico di rottura »; l'inter-



In *Nuda* ma non troppo *Frank Launder* non si è curato di approfondire le reazioni psicologiche dei personaggi, limitandosi a documentare certi « aspetti minori » dei concorsi inglesi di bellezza.

pretazione immatura e ben poco sorvegliata, si esalta in un guittismo degno di certo palcoscenico di periferia; la tecnica si compiace di un linguaggio deteriorato che, volendo apparire tragico, scade spesso nel risibile. Tutto ciò, poi, costellato dalle varie manifestazioni di un impegno moralistico che ha nel finale la sua trionfale esaltazione. « Il demonio è stato cacciato — potrebbe essere la didascalia finale — e la pace ritorna fra gli animi sconvolti dalla passione ».

Una così sconcertante retorica induce soltanto a chiedersi per qual mai misteriosa ragione, film di questo livello vengano importati per essere presentati sui nostri schermi.

Meglio allora *La carne inquieta* (1952) di C. Musso e S. Prestifilippo, che, pur ripetendo tutti gli stessi gravi difetti di impostazione narrativa, presenta per lo meno una maggiore accuratezza di realizzazione.

Se il nome di Leonida Répaci dovrà passare nelle pagine della storia letteraria italiana, questo non avverrà certo per i meriti del suo « *La carne inquieta* »: sarà piuttosto « Il ciclo dei Rupe » a dargli il nulla osta per un posto, magari piccolo, accanto ai nostri scrittori realisti di maggior fama.

Lo stesso potrebbe dirsi per i registi, in quanto essi non potranno certo ambire ad un ricordo della loro opera di autori cinematografici, nel caso che la loro carriera dovesse fermarsi a questa diseguale regia.

Il film è invero immaturo e, quel che più conta, decisamente discontinuo. Nella trasposizione cinematografica il soggetto di Répaci (un carnale e sanguigno dramma di amore scritto nel lontano 1929, che ebbe a subire gli alterni umori della censura ministeriale) non è stato sufficientemente analizzato. I suoi riduttori ne hanno colto solamente il brutale aspetto esteriore senza curarsi di ricercarne i motivi intimi, senza esaminare le possibili derivazioni dalla scuola verista verghiana o l'inserimento in un filone realista contemporaneo. Il dramma passionale mostra pertanto con maggior evidenza (proprio per la fedeltà affatto esteriore con cui è stato trascritto sullo schermo) certi scoperti effetti emotivi già presenti nel soggetto.

Anche per l'interpretazione non si può dire che molta attenzione sia stata spesa: si è ripetuto per Peppe Lamia l'ormai stanco cliché di un Raf Vallone sempre legato alle desantiene esperienze di *Riso amaro* (1949) e *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950), mentre per Femia si è scelta una inadatta Marina Berti, che, neppure con un sentito impegno professionale, riesce a riscattare totalmente la mancata aderenza al personaggio. Non si vedono infine i motivi che hanno presieduto al « rientro » di Clara Calamai e Luigi Cimara.

Prodotto tipicamente inglese può essere definito *Nuda, ma non troppo* (*Lady Godiva rides again*, 1951) di Frank Launder che ripropone il problema, se tale può dirsi, dell'influenza esercitata dai vari concorsi di bellezza sulle giovani concorrenti.

Può richiamarsi a questo proposito il modesto tentativo italiano dovuto a Duilio Coletti, quando questi ebbe a realizzare (tramontata la candidatura di Lattuada) il superficiale e sconnesso *Miss Italia* (id., 1949).

Frank Launder, lungi dall'affrontare il tema con il rigore di un'indagine approfondita nei suoi aspetti tipici o dall'interpretarlo con l'ormai classico "humour" che distingue tanta produzione inglese, si è limitato a narrarci la storia di una modesta ragazza la quale, trovandosi inaspettatamente al centro di un frastornante scalpore pubblicitario, ripiega su ben più modeste aspirazioni, rinunciando ad ogni velleità ed accettando il ruolo (che per qualche tempo le era apparso ben poco originale) di saggia donna di casa.

Il regista non si è curato già di approfondire le reazioni psicologiche della protagonista che, sbalzata al centro dell'attenzione generale, è entrata a far parte di un mondo che le è completamente estraneo, bensì di documentare solamente certi aspetti « minori » propri a questo genere di competizioni.

Agli schemi del genere « western » si rifà *La donna che volevano linciare* (*Woman They Almost Lynched*, 1953) di Alan Dwann, il quale continua la tradizione ormai classica di riportare sullo schermo, in modo del tutto romanzesco e senza introdurre alcun tratto originale, le figure più note del folklore ottocentesco americano.

E' questa la volta della banda organizzata da « Quantrell », sulla cui realtà storica viene inserita la drammatica storia di una maestra che giunge nella babelica confusione di una città di frontiera (Border City) durante la guerra di secessione.

Il cinema francese non è indubbiamente nuovo ad un genere di indagini che, pur seguendo lo svolgersi di un'azione poliziesca introducono interessanti motivi ambientali, ripresi nella loro più viva realtà. Possia-

mo ricordare una delle più significative opere di H. G. Clouzot, *Legittima difesa* (*Quai des Orfèvres*, 1947) oppure il recente *Inchiesta giudiziaria* (*Identité judiciaire*, '50) di Henri Bromberger, che di quello riprendeva, sia pur con minore vivezza, il motivo centrale. A queste due opere si aggiunge ora *L'inchiesta è aperta*, (*Ouvert contre X*, 1952) di Richard Pottier. Il regista ci conduce, in virtù anche della accurata sceneggiatura di Marc Gilbert Sauvajon, attraverso le varie fasi dell'indagine, servendosi di un linguaggio agile e, in alcuni punti, bonariamente ironico.

Lontana dalla ricerca di effetti di « suspense », propri ai film polizieschi americani, l'opera di Pottier, seguendo una tecnica comune a molte pellicole francesi di questo genere, è indirizzata verso uno studio molto « borghese » del procedere dell'inchiesta. Più che dei rituali colpi di scena « made in USA », il film si vale di una singolare articolazione che è il risultato di un'attenta osservazione, condotta non solamente sui personaggi, ma anche sugli ambienti di sfondo.

A proposito dei primi si vedano i vari « tipi » della polizia: dall'ispettore capo eternamente in « scrocco » di sigarette, all'ispettore giovane che non ha ancora superato il motivo sentimentale (e per certi lati avventuroso) del suo mestiere, al questurino scelto che « pur avendo la raffinata sensibilità di una lastra di travertino... » adempie brillantemente al suo compito.

Pottier delude però nella soluzione finale, cervellotica e quanto mai improbabile, che, contrastando decisamente con il tono generale del film, per il suo aspetto affrettato e scoperto, sa troppo di « colpo » voluto.

VICE

Rosita Quintana in *Adolescenza torbida*, mediocre film di Bunuel che conferma come questo regista, a volte particolarmente interessante, vada soggetto a sconcertanti e deludenti squilibri.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

REPROBO (Ferrara). - Il film su Guglielmo Tell che Errol Flynn sta interpretando ad Aosta, diretto da Giorgio Pastina, sarà sicuramente un rifacimento di quel Guglielmo Tell che lo stesso Pastina ha girato in quei luoghi nel '48. Allora la sceneggiatura era del Pastina e di Corrado Pavolini; Gino Cervi era l'eroe svizzero cantato da Schiller. Il corriere del re di cui mi scrivi, è la trasformazione in film (e in un mediocre film, per giunta) del capolavoro stendhaliano Le Rouge et Le Noir, con la sceneggiatura di Righelli buonanima (che ne fu anche il regista), di Mario Monicelli, di Steno e di altri ancora. Interpreti: Rossano Brazzi, Valentina Cortese e Prasema Dilian. Questo film seguirà di pochi mesi al massacro stendhaliano compiuto da Christian-Jaque (leggi a questo proposito l'opinione di uno studioso di Stendhal, il Martineau) con La Certosa di Parma in due episodi (lunghezza globale: metri 5256). E sì che tra gli sceneggiatori si notava l'attento e geniale Pierre Véry!

ROMUALDO SOLI (Camaloro). - Della sorte del film La lupa ne so quanto te: è all'esame della censura che dovrà decidere, al lume di chissà quale criterio, se esso debba venire o no protetto al pubblico italiano. Lattuada intanto sta girando il film Estate a Spotorno, e penso che una lettera, corredata del nome e cognome del regista nonché della località, senz'altro indicazione, possa pervenire nelle mani di Alberto. Sulla « pronta risposta » ho i miei dubbi: Lattuada quando si impegna in un film, fosse anche il deliberatamente commerciale Anna, ci mette tutta la volontà e per rispondere alle lettere non troverebbe il modo né il tempo. Sono sicuro però che a lavorazione ultimata si ricorderà di te (e — parentesi assolutamente personale — di me, cui ha promesso degli eccellenti sigari).

ANNA MARIA NEGRI (Milano). - Che ne penso delle "grolle"? Quel che penso di quasi tutti i premi: un pretesto turistico per una cerimonia inutile. Ma questa è soltanto la mia opinione, e può essere sbagliata. Ti rimando quindi, sia per il capitolo "grolla", sia per il sottocapitolo "Lollobrigida, Zampa, Checchi" a quanto ha scritto Filippo Sacchi, membro della commissione che ha assegnato gli aurei recipienti, in un articolo di Epoca n. 148.

OTELLO MINUTILLI (Bari). - Vorrei raccomandarti di andar piano con Cocteau; non sopravvalutare il contributo (ma è veramente

contributo?) cinematografico del francese. Alle tue numerose domande risponderò che: « Vite vendute » non mi ha eccessivamente convinto nell'edizione doppiata mentre riesce più comprensibile, e quindi più apprezzabile, nell'intera edizione francese; « Giochi proibiti » mi ha convinto delle reali qualità di René Clément (qualità che io ho voluto denunciare, nonostante l'opposizione di molti amici e colleghi, anche nel film « L'amante di una notte »); Duviols non è decaduto, lo è sempre stato, eccezion fatta per qualche vacanza in Paradiso (una vacanza in cui era facile scoprire quali erano stati i coccorsi di altri registi); considero « Don Camillo », un esempio di furbo artigianato; un film su Oscar Wilde non può essere una buona idea perché la figura dello scrittore, a veder mio, o la si presenta com'era (quindi ci si imbatte nella censura) o la si riduce a macchietta (e quindi si snatura il proposito). E passiamo al film di William Dieterle intitolato Salomé (senza l'accento, nell'originale) e interpretato da Rita Hayworth nella parte principale. Il soggetto non è quello della « Salomé » wildiana, bensì una idea pressoché nuova (basta leggere il sunto del soggetto per rendersi conto della melensaggine) di Jesse L. Lasky junior e di Harry Kleiner. Questo Kleiner ha provveduto anche a sceneggiare il lavoro che Buddy Adler ha prodotto, con la partecipazione di Stewart Granger nel ruolo del « Comandante Claudio », di Charles Laughton in quello del Re Erode e di Judith Anderson nella tunica di Erodiade. Tiberio è animato da Sir Cedric Hardwicke al quale un giorno toccherà forse di portare sullo schermo anche le figure di Mossadeq e di Mario Missiroli. Un mio giudizio di Jean Cocteau? Arriverò ultimo dopo tanti luminari: no, non me la sento.

LUCIANO STRALLI (Camino al Tagliamento). - La protagonista di Rashomon è Macico Chio; il protagonista di « Morte di un commesso viaggiatore » è Fredric March. E passiamo ai registi: « La dama bianca » (John Sturges); « La domenica non si spara » (Henri Verneuil); il bandolero stanco (Fernando Cerchio); « Perfido invito » (Gottfried Reinhardt); Fanciulle di lusso (Bernhard Vorhaus); « La casa del corvo » (Fletcher Markle); « Il figlio di viso pallido » (Frank Tashlin); Dorothy Hart è la interprete di « La furia di Tarzan ». Può bastare.

LEOPOLDO (Napoli). - Vorrei darti un giudizio su Marilyn Monroe,

ma in questa rubrica si dovrebbero esprimere soltanto pareri di natura estetica e para-estetica, un campo in cui la Monroe ancora non ha il suo peso, mentre per altri versi ella può essere una scoperta importante. Quel Gentlemen Prefer Blondes — ho l'impressione d'averlo già scritto un'altra volta — è la rielaborazione cinematografica della commedia musicale che Carol Channing ha presentato a Broadway nel 1949. E la commedia musicale altro non è che la riduzione per le scene di rivista del libro (scritto a forma di diario) di Anita Loos, pubblicato anche in Italia venticinque anni fa circa. C'è in quel lavoro della acuta Loos lo spunto di mille "nate ieri". Dopo tutto, la protagonista Lorelei Lee è la nata ieri dell'epoca del jazz, la bella ragazza di Little Rock (Arkansas) con la frangia e le gambe a vista, che durante un viaggio in Europa si annette "gentiluomini" donatori di diamanti. Il libro divenne un "bestseller" e fu portato sullo schermo, la prima volta, nel 1928 (nel '26 c'era stata una prima riduzione teatrale, senza musica) con l'interpretazione di Ruth Taylor. L'autrice Anita Loos è conosciuta a Hollywood per il suo lavoro di sceneggiatrice: è stata lei a offrire a Jean Harlow la prima grande "chance" di donna fatale, è stata lei a mettere mano nello script di « San Francisco », di « Donnez », di « Fiori nella polvere », e di altri film di successo. Griffith la lanciò nel cinema, accettando, quasi ad occhi chiusi, il soggetto di The New York Hat (il film interpretato nel 1910 da Mary Pickford e Lionel Barrymore): quando finalmente conobbe di persona la Loos, il regista s'accorse d'aver acquistato il lavoro di una quindicenne. Se ristamperanno il libro della Loos in Italia? La tua domanda è ingenua: si capisce, amico mio, dato che sta per apparire il film, dato che il film è a colori, dato che vi recitano Marilyn Monroe e Jane Russell. Se tu fossi un editore in vena di larghi guadagni, ti parrebbe poco?

IL SOLITO AMICO (Campobasso). - "Solito amico" di chi? Non mio, credo. E' la prima volta che mi scrivi, ma vorrei che ti facessi vivo più sovente: anzi, un'altra volta non fumulare le tue osservazioni inviandole a questa rubrica; compila invece una lettera per il nostro Direttore. L'involuzione del cinema italiano non è ancora in atto. Non credo alla crisi di una corrente perché non ho mai creduto alla fortuna di questa corrente (il neorealismo). Ci voleva poco per accorgersi che era una questione di uomini con gli occhi aperti sul mondo e non di una etichetta da applicare a un prodotto. Prendi Giuseppe De Santis, ad esempio. Caccia tragica è stata una buona partenza, anche se ai giudici occorreva mobilitare la famosa indulgenza che si riserva agli esordienti. Poi? Poi una serie di delusioni, tutte nella buona linea del neorealismo. Ed eccolo un giorno, il nostro "Peppe" con Roma ore undici: la "corrente" è quasi dimenticata, il neorealismo fa capolino non più come vizio ma come punto d'arrivo, e De Santis ci dà finalmente un buon film. Tanto più che io — a me hai rivolto la domanda e quindi a me, sia pure con un po' di presunzione, tocca rispondere — il famoso "neorealismo" l'ho visto in Camerini prima ancora che in Rossellini.

LUIGI SAGGIN (Rovereto). - Se apprezzi le « qualità umoristiche » di Jerry Lewis? Ti dirò: al suo primo film, che credo si intitolasse « La mia amica Irma », il Lewis mi parve un irritante comiccaccio da

tre soldi, un emulo di quegli sciagurati che sovente rattristano le ribalte dei nostri avanspettacoli. Oggi, dopo « Il sergente di legno » e soprattutto dopo « Il cantante matto », confesso di preferirlo di gran lunga ad altri presunti comici come Jack Carson e compagnia bella. L'hai apprezzato nella imitazione di Maurice Chevalier mentre macchiava « Louise » di Whiting, nel « Cantante matto »? Ti è piaciuto nella brevissima scena muta nel « Sergente di legno », quando vuole che il capitano, comandante della compagnia, noti il suo saluto? No, non è un comico dozzinale. E non sarebbe affatto male che gli sceneggiatori, come dimostrano di curare ingenuamente i personaggi affidati a Jerry, mostrassero un po' di più di buona volontà nel trovare il "quid" del rilievo, dello spiccato scenico e canoro, anche per Dean Martin, sinora sacrificato a parti di diseredata spalla. Forse costui non merita di più; forse è una sorta di Guido De Rege (buonanima anche lui) tradotto in americano, di "partner" che deve salvare — secondo la finzione — il comico ufficiale da un mucchio di pasticci. Comunque, in questi anni di vera carenza in un genere così suscettibile di buoni risultati, c'è da fare voti che a Jerry Lewis e a Dean Martin si offrano occasioni sempre più felici.

M. S. (Carpi). - In genere i manoscritti non pubblicati non si ritorscono. E' la legge dei giornali. Comunque manda l'indirizzo, e vedremo se sarà possibile accontentarti.

IL TEATRANTE (Palermo). - Che io sappia, ben poco s'è conservato delle celebri interpretazioni teatrali dei nostri grandi. Di Ruggero Ruggeri, all'infuori dei film, abbiamo qualche declamazione poetica registrata su dischi. Idem di Moissi (l'Amleto in tedesco, inciso su dischi, mi dicono sia quasi completo); idem per Ricci, di cui la Voce del Padrone ha in repertorio qualche poesia. Non hai torto quando dici che si potrebbero istituire comitati per la raccolta di fondi; fondi che dovrebbero permettere di girare film destinati a conservare (magari riprendendo gli attori con macchina fissata al palcoscenico, addirittura fermata col cemento se fosse il caso) le interpretazioni che davvero meritano d'essere tramandate. Mi sbaglio, o John Barrymore per il suo Amleto ha proprio agito così?

MARALLI (Milano). - Ho visto anch'io annunciato il film Hourini, ma la mia attesa non è febrile al pari della tua. Che cosa vuoi che nasca da una situazione cinematografica in cui Tony Curtis viene accostato a Janet Leigh? I produttori non han fatto altro che dare fondo alla biografia del famoso prestigitore, rimpolpare il soggetto (smilzo all'origine) con battute allegre, con situazioni vivaci ma estranee alla realtà, e varare un prodotto meramente commerciale. Manca nei film, ne sono sicuro, quel famoso incidente occorso a Houdini a Nuova York molti anni fa. Il prestigitore stava inghiottendo spilli, in scena, e per dimostrare che non s'era trucco né inganno — more solito — chiamò un ragazzetto sul palcoscenico. « Ora io spalanco la bocca e tu dovrai dire al pubblico che cosa vedi ». Quello guardò, non vide la minima traccia di spilli, finiti a quanto pare nel capace stomaco di Houdini, ma non volle rinunciare alla battuta. E, volto verso il pubblico, gridò: « Piorrea ». Il ragazzetto era Groucho Marx.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione della pag. 370)

rio su Cinecittà: l'autore o gli autori non hanno saputo vedere niente oltre ai muri dei teatri, ai viali, a qualche "si gira" ripreso con la massima indifferenza; si sono piuttosto persi attorno alla centrale termoelettrica, alle miniature, anziché penetrare nel vivo di quel mondo di illusioni che è Cinecittà.

Los caprichos di Goya di Walter Urbani e Eduardo Rescigno (1° premio junior) è un'opera intelligente, uno studio su Goya che non è di certo inferiore a quelli di Luciano Emmer-Enrico Gras e Pierre Kast. Urbani e Rescigno non si sono limitati ad una semplice ripresa delle incisioni di Goya ma hanno approfondito la conoscenza analizzando l'opera con il dettaglio, portando i particolari all'attenzione dello spettatore e volgendo l'indagine alla comprensione della didascalia finale tratta da una incisione: « Il sogno della ragione produce mostri ».

Come nasce un libro di Attilio Comj (2° premio junior) è più che altro un documentario didattico, con una scialba, se pur minuziosa, narrazione che presenta tutta la lavorazione per ottenere più che il libro le riproduzioni in esso contenute.

FILM DIDATTICI: su 6 film presentati: 1) *I vasi corallini* di G. Gianni del c.c. Arezzo; 2) *Risveglio della natura* di L. Spadari del c.c. Bologna; 3) *Il fiume* di L. Turolla del c.c. Milano; 4) *Il canale* di A. E. Orati del c.c.u. Milano; 5), 6), 7), 8) non assegnati; 9) *Triangolazione del Mallo* di T. Buraldi del c.c. Piemonte di Torino; 10) non assegnato.

I vasi corallini di Guido Gianni (senior) è semplicemente un documentario in cui la didattica non esiste: d'altra parte è un discreto cortometraggio anche tenendo conto che Gianni ha saputo presentarci il lavoro di un artigiano rifuggendo dall'abitudine e stantia procedura dei documentaristi italiani. In questo film c'è tutto un gusto surrealistico: l'operazione materiale e la chiarezza della stessa non hanno interessato Gianni. La lavorazione della terracotta è ormai un tema abusato, e Gianni quindi non ha voluto riprenderlo, ma coadiuvato da un buon fotografo (Silvano

Mencaroni) ha fatto dell'immagine un gioco d'ombre piacevole.

Risveglio della natura di Lamberto Spadari (senior) è un documentario sulla metamorfosi dei lepidotteri, interessante ma in parte oscuro: si ha l'impressione che si tratti di una parte di un lavoro assai più ampio e come tale quindi deficitario.

Il fiume di Luigi Turolla (1° premio junior) è un lavoro di efficace didattica: il fiume dalle sue origini allo sbocco al mare vi è illustrato sia con riprese dal vero che con disegni animati, e questa parte è la più felice. Mentre nei disegni si nota un rigore didattico, nelle riprese dal vero trapela una certa sciatteria ed una imprecisa impostazione dello studio. I disegni animati sono opera di Ester Magni e Franco Pardi.

FILM SCIENTIFICI: gli unici due presentati sono nell'ordine: *Terapia chirurgica dell'Ozema nasale* di C. F. Cattadori (senior - c.c. Piacenza), e *Chirurgia oculare* di Antonio Foddis (senior - c.c. Cagliari).

Sui 23 film segnalati solamente *Comica d'altri tempi* e *Los caprichos di Goya* ci lasciano pienamente convinti, e se si pensa che i film proiettati furono 65 è facile dedurre che è stata questa una brutta annata per i cineamatori.

Pensiamo di ritornare comunque ancora su questo Concorso.

Passiamo ora al Premio Tufaroli, la cui istituzione, come abbiamo avuto occasione di dire, è una innovazione felice in seno al Concorso nazionale del formato ridotto. Non possiamo però dire che i cineamatori se ne siano interessati gran che, ma da quanto ci è stato dato sentire quasi tutti hanno addotto delle giustificazioni (come quella del presidente del cine club Trieste, Tullio Mainardi) che possiamo anche accettare. Ad ogni modo ricordiamo che per volontà dell'avv. Michele Tufaroli — raro esempio di produttore cinematografico disposto ad agevolare i cineamatori — il premio stesso sarà mantenuto. Ci auguriamo quindi che il tema obbligato venga portato a conoscenza di tutti in tempo utile.

Indipendentemente dalla mancanza di concor-

renti dobbiamo segnalare l'interessante lavoro presentato dal cine club Pesaro, mentre invece il lavoro presentato dal c.c.u. Padova non poteva certo considerarsi un concorrente: tanto era infelice nell'espressione ed inaccettabile tecnicamente.

Il soggetto *Matino in città*, vincente del concorso per un soggetto originale legato al premio Tufaroli, presentava notevoli difficoltà d'indole tecnica, d'altra parte brillantemente superate da Severino Terenzi e Cesare Pandolfi, autori del film premiato. Possiamo aggiungere che il film è migliore dove proprio l'ostacolo tecnico si frapponesse imperioso alla riuscita del film.

Un cronista lascia sul finire della notte la redazione, la città dorme ancora, qualche tram ogni tanto, un vigile notturno, passanti radi e frettolosi; poi le vecchiette alla prima messa. Camminando verso casa il cronista rammenta il tempo passato, i suoi primi servizi, le visite ai commissariati. Quando arriva a casa la città si sveglia, sua moglie si alza e lui va a letto.

Nelle prime sequenze il film ha l'esattezza, lo stile perfetto dei film americani: Terenzi e Pandolfi sono i primi cineamatori che abbiano tratto un utile insegnamento dalla cinematografia di Hollywood. Man mano che la narrazione procede il film tende a perdere il carattere di analisi per abbandonarsi in divagazioni documentaristiche. Mentre all'inizio constatiamo la presenza di una sceneggiatura dalla quale poi è scaturita l'immagine, nel seguito sentiamo che si è ricorsi all'improvvisazione.

In verità però il premio di 100.000 lire se lo sono meritato. Ricordiamo che Terenzi ha curato la sceneggiatura e Pandolfi la fotografia, efficacissima nelle scene notturne.

Dal 20 al 27 agosto avrà luogo a Bruxelles il Concorso Internazionale del formato ridotto: attendiamo ora di conoscere i quattro film scelti per rappresentare l'Italia, naturalmente tra i candidati ci sono i film del Concorso '52. A suo tempo daremo un adeguato resoconto anche di questa manifestazione.

GIORGIO TRENTIN

(Continuazione della pag. 264)

to loro come quelli della F.I.C.C.). Una posizione com'è quella presa dai Circoli U.I.C.C. del Veneto, oltre ad essere offensiva per noi e per loro controproducente ai fini di una propaganda di parte, praticamente non potrebbe — se estesa in campo nazionale (vogliamo dimenticare che a Padova era presente il segretario dell'Unione) — che costituire un pericolo di irrigidimento deprecabile e dannoso per tutti, rendendo quanto mai improbabile quell'eventuale colloquio fra i due organismi di cui parla la mozione: ciò ovviamente perché una delle due parti (e si sa ora quale) non sarebbe mai propensa ad ammettere volontà di sincerità nell'altra. E' un pericolo che vorremmo scongiurare. Non è nostra intenzione mettere qui in rilievo tutti gli atti compiuti dall'U.I.C.C. per bloccare la situazione di dualismo esistente (del resto questo nostro caso è per noi più significativo di qualunque altra cosa): ma, se un giorno si dovessero lamentare conseguenze dannose a tutti derivate da una mancata riunificazione o da una mancata intesa, sia ben chiaro che non siamo stati noi a boicottare quella riunificazione o quell'intesa.

Per parte nostra, intanto, continueremo malgrado tutto nell'azione rasserenatrice iniziata con il congresso di Orvieto, senza stupirci se c'è chi arriva al punto di scandalizzarsi dell'esistenza in seno a un organismo — liberamente e democraticamente costituito al pari di altri — di una minoranza che agisce in spirito di libertà e assume l'atteggiamento che ritiene più giusto e più confacente all'attuale situazione. Così, nel mentre riaffermiamo che — nonostante la mozione dei Circoli veneti dell'Unione e fermo restando il nostro giudizio su di essa — siamo e saremo sempre disposti ad ogni forma di collaborazione per la diffusione della cultura cinematografica nella regione, troviamo opportuno ripetere quanto scrivevamo nel gennaio scorso su una rivista vicentina che porta il notiziario dei Circoli del cinema aderenti al nostro Centro di coordinamento: « Questo paragrafo (ci si riferiva al brano "autocritico") della mozione conclusiva di Orvieto che è frutto della mediazione del Circolo Romano del cinema, del suo presidente Zavattini e del regista Blasetti, è frutto pure del lavoro dei Circoli

di minoranza presenti al congresso (la mozione porta anche il nome del delegato del Circolo di Vicenza, Schiavotto) riveste grande importanza per questi Circoli. L'azione così iniziata, e che ha portato fra l'altro alla formazione nella F.I.C.C. di un Direttivo paritetico, si sta ora svolgendo. L'autocritica non è tutto, siamo d'accordo; ma si deve ammettere con sincerità che essa ha permesso un esperimento di grande interesse, che sarebbe sciocco non seguire con retta intenzione, fin quando non lo si dovesse riconoscere fallito ».

Cordialmente

La Presidenza del Circolo del Cinema « Il Mondo Nuovo » di Vicenza

Un Museo del Cinema a Torino

Torino, città pioniera del cinema italiano, avrà finalmente un suo degno Museo del Cinema. Il Museo esisteva già di nome, ma non di fatto, perché il preziosissimo materiale raccolto in più di vent'anni di ricerche e di sacrifici da Maria Adriana Prolo era sinora ammassato, racchiuso in casse e cassoni, in un magazzino in un angolo della Mole Antonelliana. Nonostante lo scoraggiante fatto dello scarso, quasi inesistente aiuto dato sinora dalle autorità torinesi all'iniziativa, la Prolo ha sempre resistito ad allettanti offerte pervenute da altre città italiane ed anche dall'estero ed ora potrà finalmente vedere la sua preziosa fatica messa adeguatamente in valore.

Infatti un gruppetto di volontari ha rotto l'indugio, e ha costituito, rogito Mandelli, l'associazione « Museo del Cinema » di Torino; fondatori Arrigo Frusta, Carlo Giacheri, Mario Gromo, Leonardo Mosso, Giovanni Pastrone, Maria Adriana Prolo, Bruno Ventavoli. Il ricco materiale del Museo sarà per la prima volta presentato nella sua integrità in una Mostra che si terrà a Torino dal 30 settembre al 12 ottobre; subito dopo la Mostra si trasferirà a Parigi, dal 16 al 31 ottobre. Conferenze, cicli di proiezioni, ecc. integreranno l'attività del Museo, per il quale si stanno gettando le basi per una degna sede.

CENTRO SPERIMENTALE AMMISSIONE ALLIEVI

E' stato emesso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri il bando di concorso per l'ammissione degli allievi al Centro Sperimentale di Cinematografia per l'Anno accademico 1953-54.

I posti messi a concorso riguardano le Sezioni di Regia, Direzione della produzione, Ottica, Fonica, Specializzazione nella tecnica del colore, Costume e Recitazione. Ai più meritevoli degli allievi ammessi verranno assegnate delle borse di studio.

La presentazione delle domande scadrà il 15 settembre 1953.

Gli aspiranti allievi potranno chiedere copia del bando di concorso e del programma di esame alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana, 1094 Roma.

CONCORSO SOGGETTO

Si è chiusa recentemente la seconda tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici dell'anno accademico 1952-1953 bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

La Commissione esaminatrice, composta da Carlo Civallo, dai registi Alessandro Blasetti ed Augusto Genina, e dai critici Guido Cincotti, Raffaele Mastrostefano, Attilio Riccio e Pasquale Ojetti, segretario della Giuria, ha iniziato la lettura dei soggetti presentati. I risultati, in considerazione del periodo di chiusura estiva del Centro, saranno resi noti tramite la stampa il 30 settembre p. v.

Il termine della terza ed ultima tornata del presente anno accademico scade il 31 ottobre.

Ogni richiesta di informazioni e di copie del bando di concorso dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia, Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, via Tuscolana 1049, Roma.



Un'allettante inquadratura dell'episodio « Gli italiani si voltano » nel film L'amore in città: c'è però di che voltarsi anche per gli stranieri.